

**ERCÜMENT BATANAY'IN  
TANBUR TAKSİMLERİNDEKİ  
MAKAM VE İCRA  
ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

Yusuf DAŞKIN  
Yüksek Lisans Tezi  
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Cenk ÇÖL  
Aralık, 2023  
Afyonkarahisar

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ERCÜMENT BATANAY'IN TANBUR TAKSİMLERİNDEKİ  
MAKAMSAL VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan**  
**Yusuf DAŞKIN**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi. Cenk ÇÖL**

**AFYONKARAHİSAR 2023**

## ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Ercüment Batanay’ın Tanbur Taksimlerindeki Makam ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

18/12/2023

İmza

Yusuf DAŞKIN

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ENSTİTÜ ONAYI**

<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı- Soyadı</b>	Yusuf DAŞKIN
	<b>Numarası</b>	210651115
	<b>Anabilim Dalı</b>	Müzik
	<b>Programı</b>	Müzik
	<b>Program Düzeyi</b>	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
<b>Tezin Başlığı</b>	Ercüment Batanay'ın Tanbur Taksimlerindeki Makam ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi	
<b>Tez Savunma Sınav Tarihi</b>	18.12.2023	
<b>Tez Savunma Sınav Saati</b>	14.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Elbeyi PELİT**  
**MÜDÜR**

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

## ÖZET

### ERCÜMENT BATANAY'IN TANBUR TAKSİMLERİNDEKİ MAKAM VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

YUSUF DAŞKIN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

Aralık, 2023

**Danışman: Dr. Öğr. Üyesi. Cenk ÇÖL**

Türk Mûsikîsinde tanbur icracılığı ile önemli bir yere sahip olan Ercüment Batanay'ın makam anlayışı ve icra özellikleri, taksim icralarının incelenmesi ile ortaya çıkartmayı hedefleyen bu çalışma; tarama modelini temel alan, müzikal analiz ve nitel yöntemleri içeren betimsel bir araştırmadır. Batanay kendine özgü icrasıyla, teknik ve tavır özellikleriyle kendinden sonraki tanburileri etkileyerek tanbur icrasında bir ekol haline geldiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda araştırmada, Ercüment Batanay'ın hayatı ve icracılığı ile ilgili literatür taraması yapılmış, konu ile ilgili akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemiyle incelenmiştir. Batanay'a ait taksim kayıtlarına ulaşılarak, araştırmanın kapsamı doğrultusunda çalışmaya uygun kayıtlar seçilmiştir. Ercüment Batanay'a ait 4'ü geçiş toplamda 16 adet olmak üzere taksimleri notaya alınarak makamsal ve teknik açılardan analiz edilmiştir. Teknik analizde; Batanay'ın tanbur icrasında kullandığı süsleme teknikleri ve ifade unsurları detaylı bir şekilde incelenmiş ve örneklendirilmiştir. Makamsal analizde ise taksimler makamların seyir, geçki ve perde kullanım özellikleri açıklanmıştır. Sonuç bölümünde, çalışmanın alt problemleri doğrultusunda yapılan analizler, elde edilen bulgular ışığında detaylı bir şekilde açıklanmış ve önerilerde bulunulmuştur. Ayrıca, ekler dizininde yer alan bölümde, notaya alınan taksim notalarına yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ercüment Batanay, tanbur, taksim.

## ABSTRACT

### EXAMINATION OF ERCUMENT BATANAY’S MAKAM AND TECHNICAL SPECIFICATIONS IN TANBUR IMPROVISATIONS

YUSUF DAŞKIN

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF MUSIC

December, 2023

Advisor: Assist. Prof. Dr. Cenk ÇÖL

This study, which aims to reveal the maqam understanding and performance characteristics of Ercüment Batanay, who has an important place in Turkish Music with his tanbur playing, by examining his improvisation performances, is a descriptive research based on the survey model, including musical analysis and qualitative methods. Batanay is thought to have become a school in tanbur performance by influencing the tanbur players after him with his unique performance, technique and mannerisms. In this direction, a literature review was conducted on Ercüment Batanay's life and performance, and academic studies on the subject were examined by the literature review method. Batanay's improvisation recordings were accessed and recordings suitable for the study were selected in line with the scope of the research. Ercüment Batanay's improvisations, 4 of which are transitional and 16 in total, were notated and analyzed in terms of maqam and technical aspects. In the technical analysis; the ornamentation techniques and expression elements used by Batanay in tanbur performance were examined and exemplified in detail. In the maqams analysis, the characteristics of the course, passage and pitch usage of the maqams of the improvisations were explained. In the conclusion section, the analyses made in line with the sub-problems of the study are explained in detail in the light of the findings and suggestions are made. In addition, in the appendices index, the notes of the notated improvisations are included.

**Keywords:** Ercüment Batanay, tanbur, improvisation.

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın hayata geçmesinde beni yönlendiren, bu süreçte konuyla ilgili gösterdiği çaba ve sağladığı destek için çok değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi. Cenk ÇÖL'e içten teşekkürlerimi sunuyorum. Akademik yolculuğumda bana ilham veren, öğrenme sürecimi zenginleştiren ve her adımda yanımda olan çok değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi. Meriç DÜZBAŞ'a, yüksek lisans eğitimimde beni destekleyen ve bu yolda ilerlememe yardımcı olan başta Prof. Çağhan ADAR olmak üzere tüm Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki hocalarıma değerli destekleri için minnettarım. Hayatıma dokunduğu her anında yüzündeki gülümseme ile renk katan, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, her zorluğumda yanımda duran sevgili hayat paydaşım Aslı Bendenay ÇAPA'ya teşekkür ederim.

Bu çalışma sürecinde karşıma çıkan tüm zorluklara rağmen, hayata karşı duruşumu ve azmimi sürdüren, yılmadan yol almaya devam eden kendime teşekkür ediyorum.

Yusuf DAŞKIN

2023, Afyonkarahisar

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xx
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. ERCÜMENT BATANAY'IN HAYATI .....	3
2. TANBUR.....	6
2.1. TANBUR'UN TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİ .....	7
2.2. TANBUR'UN BİÇİM VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ .....	8
3. TAKSİM .....	10
3.1. BAŞ TAKSİM .....	11
3.2. SON TAKSİM .....	12
3.3. GİRİŞ TAKSİM.....	12
3.4. ARA TAKSİM .....	12
3.5. GEÇİŞ TAKSİMİ .....	13
3.6. EŞLİKLİ TAKSİM .....	13
3.7. KARIŞIK/MÜŞTEREK TAKSİM .....	13
3.8. FİHRİST TAKSİM .....	14
4. TÜRK MÜZİĞİ'NDE MAKAM.....	15
4.1.1. Karar (Durak) Perdesi .....	16
4.1.2. Güçlü Perdesi .....	17
4.1.3. Tiz Durak Perdesi .....	17
4.1.4. Yeden Perdesi .....	17
4.1.5. Genişlik.....	17
4.1.6. Seyir .....	18
4.1.7. Çeşni.....	19
4.1.8. Geçki .....	19
5. TANBUR İCRA TEKNİĞİ .....	20
5.1. SAĞ EL KULLANIMI.....	21
5.1.1. Mızrap Tutuşu.....	21
5.1.2. Mızrap Vuruş Biçimi .....	21
5.2. SOL EL KULLANIMI .....	22
5.3. TANBUR'DA KULLANILAN SÜSLEME TEKNİKLERİ .....	23
5.3.1. Çarpma .....	23
5.3.2. Glissando .....	23
5.3.3. Portamento .....	23
5.3.4. Tril.....	23
5.3.5. Vibrato .....	23
5.3.6. Sap Sallama .....	23

5.3.7. Orta Tel Kullanımı .....	24
5.3.8. Perde Pestleştirme .....	24
5.4. TANBUR'DA KULLANILAN İFADE UNSURLARI .....	24
5.4.1. Mızrapsız İcra .....	24
5.4.2. Vurgu .....	25
5.4.3. Tenuto .....	25
5.4.4. Staccato (Kesik Çalış).....	25
5.4.5. Virgül (Kısa Duraklama) .....	25
5.4.6. Flageolet.....	25
6.4.7. Çift Ses Kullanımı.....	26
6.4.8. Kaydırma Kullanımı .....	26

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	27
2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	27
3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ .....	27
4. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI .....	28
5. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	29
6. ARAŞTIRMADA YÖNTEM .....	29
6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ .....	29
6.2. VERİLERİN TOPLANMASI .....	29
6.3. VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI .....	30

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ERCÜMENT BATANAY'IN TANBUR TAKİMLERİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ

1. BEYÂTİ TAKSİM.....	32
1.1. BEYÂTİ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	32
1.2. BEYÂTİ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	33
2. HÜSEYNÎ TAKSİM .....	38
2.2. HÜSEYNÎ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	38
2.2. HÜSEYNÎ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ.....	45
3. HİCÂZ TAKSİM .....	50
3.1. HİCÂZ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	50
3.2. HİCÂZ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	55
4. ACEMKÜRDÎ TAKSİM.....	59
4.1. ACEMKÜRDÎ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	59
4.2. ACEMKÜRDÎ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	63
5. TÂHİRBÜSELİK TAKSİM .....	68
5.1. TÂHİRBÜSELİK TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	68
5.2. TÂHİRBÜSELİK TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	75
6. NİHÂVEND TAKSİM.....	80
6.1. NİHÂVEND TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	80
6.2. NİHÂVEND TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	86

<b>7. HİCÂZKÂR TAKSİM .....</b>	<b>91</b>
7.1. HİCÂZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	91
7.2. HİCÂZKÂR TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ.....	101
<b>8. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİM.....</b>	<b>107</b>
8.1. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	107
8.2. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	114
<b>9. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİM.....</b>	<b>120</b>
9.1. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	120
9.2. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ.....	126
<b>10. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİM.....</b>	<b>131</b>
10.1. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	131
10.2. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	136
<b>11. YEGÂH TAKSİM.....</b>	<b>141</b>
11.1. YEGÂH TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	141
11.2. YEGÂH TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	146
<b>12. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİM.....</b>	<b>151</b>
12.1. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	151
12.2. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ .....	164
<b>13. RAST'TAN NİHÂVEND'E GEÇİŞ TAKSİMİ .....</b>	<b>170</b>
13.1. RAST'TAN NİHÂVEND'E GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ..	170
13.2. RAST'TAN NİHÂVEND'E GEÇİŞ TAKSİMİNİN TEKNİK ANALİZİ .....	179
<b>14. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİ .....</b>	<b>184</b>
14.1. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	184
14.2. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ.....	190
<b>15. SÛZ-NÂK'TAN KÜRDİLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİ .....</b>	<b>196</b>
15.1. SÛZ-NÂK'TAN KÜRDİLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ.....	196
15.2. SÛZ-NÂK'TAN KÜRDİLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN TEKNİK ANALİZİ.....	202
<b>16. SÛZ-NÂK'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİ.....</b>	<b>208</b>
16.1. SÛZ-NÂK'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ .....	208
16.2. SÛZ-NÂK'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN TEKNİK ANALİZİ.....	214
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>219</b>
<b>1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN SONUÇLAR.....</b>	<b>219</b>
<b>2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN SONUÇLAR .....</b>	<b>220</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>227</b>
<b>EKLER DİZİNİ.....</b>	<b>229</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

### Sayfa

Şekil 1. Tanbur Şeması ve Parçaları .....	9
Şekil 2. Beyâti Taksim 1 Satır .....	32
Şekil 3. Beyâti Taksim 2, 3 Satırları .....	32
Şekil 4. Beyâti Taksim 4, 5 Satırları .....	33
Şekil 5. Beyâti Taksim 6, 7, 8 Satırları .....	33
Şekil 6. Beyâti Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği ....	34
Şekil 7. Beyâti Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği ...	34
Şekil 8. Beyâti Taksim Glissando Örneği .....	34
Şekil 9. Beyâti Taksim Portamento Örneği .....	35
Şekil 10. Beyâti Taksim Vibrato Örneği .....	35
Şekil 11. Beyâti Taksim Sap Sallama Örneği .....	35
Şekil 12. Beyâti Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	35
Şekil 13. Beyâti Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	36
Şekil 14. Beyâti Taksim Vurgu Örneği .....	36
Şekil 15. Beyâti Taksim Tenuto Örneği .....	36
Şekil 16. Beyâti Taksim Staccato Örneği .....	36
Şekil 17. Beyâti Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	37
Şekil 18. Beyâti Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği .....	37
Şekil 19. Beyâti Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	38
Şekil 20. Hüseyinî Taksim 1 Satır .....	38
Şekil 21. Hüseyinî Taksim 2 Satır .....	39
Şekil 22. Hüseyinî Taksim 3 Satır .....	39
Şekil 23. Hüseyinî Taksim 4, 5 Satırları .....	39
Şekil 24. Hüseyinî Taksim 6, 7 Satırları .....	40
Şekil 25. Hüseyinî Taksim 8, 9 Satırları .....	40
Şekil 26. Hüseyinî Taksim 10, 11 Satırları .....	40
Şekil 27. Hüseyinî Taksim 12, 13 Satırları .....	41
Şekil 28. Hüseyinî Taksim 14, 15 Satırları .....	41
Şekil 29. Hüseyinî Taksim 16, 17 Satırları .....	42
Şekil 30. Hüseyinî Taksim 18, 19 Satırları .....	42
Şekil 31. Hüseyinî Taksim 20 Satır .....	42
Şekil 32. Hüseyinî Taksim 21, 22 Satırları .....	43
Şekil 33. Hüseyinî Taksim 23, 24 Satırları .....	43
Şekil 34. Hüseyinî Taksim 25, 26, 27, 28 Satırları .....	44
Şekil 35. Hüseyinî Taksim 29, 30, 31 Satırları .....	44
Şekil 36. Hüseyinî Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği	45
Şekil 37. Hüseyinî Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği	45
.....	45
Şekil 38. Hüseyinî Taksim Glissando Örneği .....	46
Şekil 39. Hüseyinî Taksim Portamento Örneği .....	46
Şekil 40. Hüseyinî Taksim Tril Örneği .....	46
Şekil 41. Hüseyinî Taksim Vibrato Örneği .....	46
Şekil 42. Hüseyinî Taksim Sap Sallama Örneği .....	47
Şekil 43. Hüseyinî Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği .....	47
Şekil 44. Hüseyinî Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	47
Şekil 45. Hüseyinî Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	47
Şekil 46. Hüseyinî Taksim Vurgu Örneği .....	48

Şekil 47. Hüseyinî Taksim Tenuto Örneği .....	48
Şekil 48. Hüseyinî Taksim Staccato Örneği .....	48
Şekil 49. Hüseyinî Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği .....	48
Şekil 50. Hüseyinî Taksim Flageolet Örneği .....	49
Şekil 51. Hüseyinî Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	49
Şekil 52. Hüseyinî Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	50
Şekil 53. Hicâz Taksim 1 Satır .....	50
Şekil 54. Hicâz Taksim 2 Satır .....	51
Şekil 55. Hicâz Taksim 3, 4 Satırları .....	51
Şekil 56. Hicâz Taksim 5 Satır .....	51
Şekil 57. Hicâz Taksim 6, 7 Satırları .....	52
Şekil 58. Hicâz Taksim 8, 9 Satırları .....	52
Şekil 59. Hicâz Taksim 10, 11 Satırları .....	53
Şekil 60. Hicâz Taksim 12, 13 Satırları .....	53
Şekil 61. Hicâz Taksim 14 Satır .....	53
Şekil 62. Hicâz Taksim 15, 16 Satırları .....	54
Şekil 63. Hicâz Taksim 17, 18 Satırları .....	54
Şekil 64. Hicâz Taksim 19 Satır .....	54
Şekil 65. Hicâz Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği....	55
Şekil 66. Hicâz Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği...	55
Şekil 67. Hicâz Taksim Glissando Örneği .....	56
Şekil 68. Hicâz Taksim Portamento Örneği .....	56
Şekil 69. Hicâz Taksim Vibrato Örneği .....	56
Şekil 70. Hicâz Taksim Sap Sallama Örneği .....	56
Şekil 71. Hicâz Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	57
Şekil 72. Hicâz Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	57
Şekil 73. Hicâz Taksim Vurgu Örneği .....	57
Şekil 74. Hicâz Taksim Tenuto Örneği .....	57
Şekil 75. Hicâz Taksim Staccato Örneği .....	58
Şekil 76. Hicâz Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği .....	58
Şekil 77. Hicâz Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	58
Şekil 78. Hicâz Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	59
Şekil 79. Acemkürdî Taksim 1 Satır .....	60
Şekil 80. Acemkürdî Taksim 2 Satır .....	60
Şekil 81. Acemkürdî Taksim 3, 4, 5 Satırları .....	60
Şekil 82. Acemkürdî Taksim 6, 7 Satırları .....	61
Şekil 83. Acemkürdî Taksim 8, 9 Satırları .....	61
Şekil 84. Acemkürdî Taksim 10, 11, 12 Satırları .....	62
Şekil 85. Acemkürdî Taksim 13, 14 Satırları .....	62
Şekil 86. Acemkürdî Taksim 15, 16 Satırları .....	63
Şekil 87. Acemkürdî Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	63
Şekil 88. Acemkürdî Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	64
Şekil 89. Acemkürdî Taksim Glissando Örneği .....	64
Şekil 90. Acemkürdî Taksim Portamento Örneği.....	64
Şekil 91. Acemkürdî Taksim Vibrato Örneği .....	65
Şekil 92. Acemkürdî Taksim Sap Sallama Örneği .....	65
Şekil 93. Acemkürdî Taksim Mızrapsız İcra Örneği.....	65
Şekil 94. Acemkürdî Taksim Vurgu Örneği .....	65

Şekil 95. Acemkürdî Taksim Tenuto Örneği .....	66
Şekil 96. Acemkürdî Taksim Staccato Örneği .....	66
Şekil 97. Acemkürdî Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği .....	66
Şekil 98. Acemkürdî Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	66
Şekil 99. Acemkürdî Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	67
Şekil 100. Tâhîrbûselik Taksim 1 Satırı .....	68
Şekil 101. Tâhîrbûselik Taksim 2, 3, 4 Satırları .....	69
Şekil 102. Tâhîrbûselik Taksim 5, 6, 7 Satırları .....	69
Şekil 103. Tâhîrbûselik Taksim 8 Satırı .....	70
Şekil 104. Tâhîrbûselik Taksim 9, 10 Satırları .....	70
Şekil 105. Tâhîrbûselik Taksim 11, 12, 13 Satırları .....	71
Şekil 106. Tâhîrbûselik Taksim 14, 15 Satırları .....	71
Şekil 107. Tâhîrbûselik Taksim 16 Satırı .....	71
Şekil 108. Tâhîrbûselik Taksim 17, 18, 19 Satırları .....	72
Şekil 109. Tâhîrbûselik Taksim 20, 21, 22 Satırları .....	72
Şekil 110. Tâhîrbûselik Taksim 23, 24, 25 Satırları .....	73
Şekil 111. Tâhîrbûselik Taksim 27, 28, 28, 29 Satırları .....	74
Şekil 112. Tâhîrbûselik Taksim 30, 31, 32 Satırları .....	74
Şekil 113. Tâhîrbûselik Taksim 33, 34 Satırları .....	75
Şekil 114. Tâhîrbûselik Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	75
Şekil 115. Tâhîrbûselik Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	76
Şekil 116. Tâhîrbûselik Taksim Glissando Örneği .....	76
Şekil 117. Tâhîrbûselik Taksim Portamento Örneği.....	76
Şekil 118. Tâhîrbûselik Taksim Tril Örneği .....	76
Şekil 119. Tâhîrbûselik Taksim Vibrato Örneği .....	77
Şekil 120. Tâhîrbûselik Taksim Sap Sallama Örneği.....	77
Şekil 121. Tâhîrbûselik Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği .....	77
Şekil 122. Tâhîrbûselik Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	77
Şekil 123. Tâhîrbûselik Taksim Mızrapsız İcra Örneği.....	78
Şekil 124. Tâhîrbûselik Taksim Vurgu Örneği.....	78
Şekil 125. Tâhîrbûselik Taksim Tenuto Örneği.....	78
Şekil 126. Tâhîrbûselik Taksim Staccato Örneği .....	78
Şekil 127. Tâhîrbûselik Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği.....	79
Şekil 128. Tâhîrbûselik Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği.....	79
Şekil 129. Tâhîrbûselik Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği.....	79
Şekil 130. Tâhîrbûselik Taksim Teknik Analiz Grafiği.....	80
Şekil 131. Nihâvend Taksim 1, 2 satırları .....	81
Şekil 132. Nihâvend Taksim 3 Satırı.....	81
Şekil 133. Nihâvend Taksim 4, 5, 6 Satırları .....	82
Şekil 134. Nihâvend Taksim 7, 8, 9 Satırları .....	82
Şekil 135. Nihâvend Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları.....	83
Şekil 136. Nihâvend Taksim 14 Satırı.....	83
Şekil 137. Nihâvend Taksim 15, 16, 17 Satırları .....	84
Şekil 138. Nihâvend Taksim 18 Satırı.....	84
Şekil 139. Nihâvend Taksim 19 Satırı.....	84
Şekil 140. Nihâvend Taksim 20, 21 Satırları .....	85
Şekil 141. Nihâvend Taksim 22 Satırı.....	85
Şekil 142. Nihâvend Taksim 23, 24, 25 Satırları .....	86

Şekil 143. Nihâvend Taksim 26, 27 Satırları .....	86
Şekil 144. Nihâvend Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	87
Şekil 145. Nihâvend Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	87
Şekil 146. Nihâvend Taksim Glissando Örneği .....	87
Şekil 147. Nihâvend Taksim Portamento Örneği .....	88
Şekil 148. Nihâvend Taksim Vibrato Örneği .....	88
Şekil 149. Nihâvend Taksim Sap Sallama Örneği.....	88
Şekil 150. Nihâvend Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği .....	88
Şekil 151. Nihâvend Taksim Perde Pestleştirme Örneği.....	89
Şekil 152. Nihâvend Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	89
Şekil 153. Nihâvend Taksim Vurgu Örneği.....	89
Şekil 154. Nihâvend Taksim Tenuto Örneği .....	90
Şekil 155. Nihâvend Taksim Staccato Örneği.....	90
Şekil 156. Nihâvend Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği.....	90
Şekil 157. Nihâvend Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	90
Şekil 158. Nihâvend Taksim Teknik Analiz Grafiği.....	91
Şekil 159. Hicâzkâr Taksim 1, 2 Satırları.....	92
Şekil 160. Hicâzkâr Taksim 3, 4 Satırları.....	92
Şekil 161. Hicâzkâr Taksim 5, 6, 7 Satırları.....	93
Şekil 162. Hicâzkâr Taksim 8, 9 Satırları.....	93
Şekil 163. Hicâzkâr Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları.....	94
Şekil 164. Hicâzkâr Taksim 14, 15 Satırları.....	94
Şekil 165. Hicâzkâr Taksim 16, 17, 18, 19 Satırları.....	95
Şekil 166. Hicâzkâr Taksim 20 Satırları.....	95
Şekil 167. Hicâzkâr Taksim 21, 22 Satırları.....	96
Şekil 168. Hicâzkâr Taksim 23, 24, 25, 26 Satırları.....	96
Şekil 169. Hicâzkâr Taksim 27, 28 Satırları.....	97
Şekil 170. Hicâzkâr Taksim 29 Satır .....	97
Şekil 171. Hicâzkâr Taksim 30, 31 Satırları.....	97
Şekil 172. Hicâzkâr Taksim 32, 33, 34 Satırları.....	98
Şekil 173. Hicâzkâr Taksim 35, 36 Satırları.....	98
Şekil 174. Hicâzkâr Taksim 37, 38, 39 Satırları.....	99
Şekil 175. Hicâzkâr Taksim 40, 41 Satırları.....	99
Şekil 176. Hicâzkâr Taksim 42, 43, 44 Satırları.....	100
Şekil 177. Hicâzkâr Taksim 45, 46 Satırları.....	100
Şekil 178. Hicâzkâr Taksim 47, 48 Satırları.....	101
Şekil 179. Hicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	101
Şekil 180. Hicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	102
Şekil 181. Hicâzkâr Taksim Glissando Örneği.....	102
Şekil 182. Hicâzkâr Taksim Portamento Örneği .....	102
Şekil 183. Hicâzkâr Taksim Tril Örneği.....	102
Şekil 184. Hicâzkâr Taksim Vibrato Örneği.....	103
Şekil 185. Hicâzkâr Taksim Sap Sallama Örneği.....	103
Şekil 186. Hicâzkâr Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği .....	103
Şekil 187. Hicâzkâr Taksim Perde Pestleştirme Örneği.....	103
Şekil 188. Hicâzkâr Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	104

Şekil 189. Hicâzkâr Taksim Vurgu Örneği.....	104
Şekil 190. Hicâzkâr Taksim Tenuto Örneği.....	104
Şekil 191. Hicâzkâr Taksim Staccato Örneği.....	105
Şekil 192. Hicâzkâr Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği.....	105
Şekil 193. Hicâzkâr Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği.....	105
Şekil 194. Hicâzkâr Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği .....	105
Şekil 195. Hicâzkâr Taksim Teknik Analiz Grafiği.....	107
Şekil 196. Kürdîlihicâzkâr Taksim 1, 2 Satırları.....	107
Şekil 197. Kürdîlihicâzkâr Taksim 3 Satırı.....	108
Şekil 198. Kürdîlihicâzkâr Taksim 4, 5 Satırları.....	108
Şekil 199. Kürdîlihicâzkâr Taksim 6, 7 Satırları.....	108
Şekil 200. Kürdîlihicâzkâr Taksim 8 Satırı.....	109
Şekil 201. Kürdîlihicâzkâr Taksim 9 Satırı.....	109
Şekil 202. Kürdîlihicâzkâr Taksim 10, 11 Satırları.....	109
Şekil 203. Kürdîlihicâzkâr Taksim 12, 13, 14, 15 Satırları.....	110
Şekil 204. Kürdîlihicâzkâr Taksim 16, 17 Satırları.....	110
Şekil 205. Kürdîlihicâzkâr Taksim 18, 19 Satırları.....	111
Şekil 206. Kürdîlihicâzkâr Taksim 20, 21, 22 Satırları.....	111
Şekil 207. Kürdîlihicâzkâr Taksim 23 Satırı.....	111
Şekil 208. Kürdîlihicâzkâr Taksim 24, 25, 26 Satırları.....	112
Şekil 209. Kürdîlihicâzkâr Taksim 27 Satırı.....	112
Şekil 210. Kürdîlihicâzkâr Taksim 28, 29, 30 Satırları.....	113
Şekil 211. Kürdîlihicâzkâr Taksim 31, 32 Satırları.....	113
Şekil 212. Kürdîlihicâzkâr Taksim 33, 34 Satırları.....	113
Şekil 213. Kürdîlihicâzkâr Taksim 35, 36, 37, 38 Satırları.....	114
Şekil 214. Kürdîlihicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	115
Şekil 215. Kürdîlihicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	115
Şekil 216. Kürdîlihicâzkâr Taksim Glissando Örneği.....	115
Şekil 217. Kürdîlihicâzkâr Taksim Portamento Örneği .....	115
Şekil 218. Kürdîlihicâzkâr Taksim Tril Örneği.....	116
Şekil 219. Kürdîlihicâzkâr Taksim Vibrato Örneği .....	116
Şekil 220. Kürdîlihicâzkâr Taksim Sap Sallama Örneği.....	116
Şekil 221. Kürdîlihicâzkâr Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği.....	117
Şekil 222. Kürdîlihicâzkâr Taksim Perde Pestleştirme Örneği.....	117
Şekil 223. Kürdîlihicâzkâr Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	117
Şekil 224. Kürdîlihicâzkâr Taksim Vibrato Örneği .....	117
Şekil 225. Kürdîlihicâzkâr Taksim Tenuto Örneği .....	118
Şekil 226. Kürdîlihicâzkâr Taksim Staccato Örneği.....	118
Şekil 227. Kürdîlihicâzkâr Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği .....	118
Şekil 228. Kürdîlihicâzkâr Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği.....	118
Şekil 229. Kürdîlihicâzkâr Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	120
Şekil 230. Sûz-i Dilârâ Taksim 1 Satırı.....	120
Şekil 231. Sûz-i Dilârâ Taksim 2, 3 Satırları.....	121
Şekil 232. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı.....	121
Şekil 233. Sûz-i Dilârâ Taksim 5, 6, 7 Satırları.....	122
Şekil 234. Sûz-i Dilârâ Taksim 8, 9 Satırları.....	122
Şekil 235. Sûz-i Dilârâ Taksim 10 Satırı.....	122
Şekil 236. Sûz-i Dilârâ Taksim 11, 12 Satırı.....	123

Şekil 237. Sûz-i Dilârâ Taksim 13 Satırı .....	123
Şekil 238. Sûz-i Dilârâ Taksim 14, 15, 16, 17 Satırı .....	124
Şekil 239. Sûz-i Dilârâ Taksim 18, 18 Satırı .....	124
Şekil 240. Sûz-i Dilârâ Taksim 20, 21 Satırı .....	125
Şekil 241. Sûz-i Dilârâ Taksim 22, 23 Satırı .....	125
Şekil 242. Sûz-i Dilârâ Taksim 24, 25, 26 Satırı .....	126
Şekil 243. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	126
Şekil 244. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	127
Şekil 245. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği.....	127
Şekil 246. Sûz-i Dilârâ Taksim Portamento Örneği .....	127
Şekil 247. Sûz-i Dilârâ Taksim Tril Örneği.....	127
Şekil 248. Sûz-i Dilârâ Taksim Vibrato Örneği.....	128
Şekil 249. Sûz-i Dilârâ Taksim Sap Sallama Örneği.....	128
Şekil 250. Sûz-i Dilârâ Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği .....	128
Şekil 251. Sûz-i Dilârâ Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	128
Şekil 252. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği.....	129
Şekil 253. Sûz-i Dilârâ Taksim Vurgu Örneği.....	129
Şekil 254. Sûz-i Dilârâ Taksim Tenuto Örneği.....	129
Şekil 255. Sûz-i Dilârâ Taksim Staccato Örneği .....	129
Şekil 256. Sûz-i Dilârâ Taksim Flageolet Örneği.....	130
Şekil 257. Sûz-i Dilârâ Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği.....	130
Şekil 258. Sûz-i Dilârâ Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği.....	130
Şekil 259. Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analiz Grafiği.....	131
Şekil 260. Dilkeşhâverân Taksim 1, 2 Satırları .....	132
Şekil 261. Dilkeşhâverân Taksim 3, 4 Satırları .....	132
Şekil 262. Dilkeşhâverân Taksim 6, 7, 8, 9 Satırları .....	133
Şekil 263. Dilkeşhâverân Taksim 10, 11, 12 Satırları .....	133
Şekil 264. Dilkeşhâverân Taksim 13 Satırı .....	134
Şekil 265. Dilkeşhâverân Taksim 14, 15, 16 Satırları .....	134
Şekil 266. Dilkeşhâverân Taksim 17, 18, 19 Satırları .....	135
Şekil 267. Dilkeşhâverân Taksim 20, 21, 22, 23 Satırları .....	135
Şekil 268. Dilkeşhâverân Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	136
Şekil 269. Dilkeşhâverân Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	136
Şekil 270. Dilkeşhâverân Taksim Glissando Örneği.....	137
Şekil 271. Dilkeşhâverân Taksim Portamento Örneği .....	137
Şekil 272. Dilkeşhâverân Taksim Tril Örneği .....	137
Şekil 273. Dilkeşhâverân Taksim Vibrato Örneği .....	137
Şekil 274. Dilkeşhâverân Taksim Sap Sallama Örneği.....	138
Şekil 275. Dilkeşhâverân Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği.....	138
Şekil 276. Dilkeşhâverân Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	138
Şekil 277. Dilkeşhâverân Taksim Mızrapsız İcra Örneği.....	139
Şekil 278. Dilkeşhâverân Taksim Vurgu Örneği .....	139
Şekil 279. Dilkeşhâverân Taksim Tenuto Örneği.....	139
Şekil 280. Dilkeşhâverân Taksim Staccato Örneği .....	139
Şekil 281. Dilkeşhâverân Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği .....	140
Şekil 282. Dilkeşhâverân Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği.....	140

Şekil 283. Dilkeşhâverân Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	141
Şekil 284. Yegâh Taksim 1, 2, 3 Satırları .....	142
Şekil 285. Yegâh Taksim 4, 5, 6 Satırları .....	142
Şekil 286. Yegâh Taksim 7, 8, 9 Satırları .....	143
Şekil 287. Yegâh Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları .....	144
Şekil 288. Yegâh Taksim 14, 15 Satırları .....	144
Şekil 289. Yegâh Taksim 16, 17, 18 Satırları .....	145
Şekil 290. Yegâh Taksim 19 Satırı .....	145
Şekil 291. Yegâh Taksim 20 Satırı .....	145
Şekil 292. Yegâh Taksim 21, 22 Satırları .....	146
Şekil 293. Yegâh Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği	146
Şekil 294. Yegâh Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği	147
.....	147
Şekil 295. Yegâh Taksim Glissando Örneği .....	147
Şekil 296. Yegâh Taksim Portamento Örneği .....	147
Şekil 297. Yegâh Taksim Vibrato Örneği .....	147
Şekil 298. Yegâh Taksim Sap Sallama Örneği .....	148
Şekil 299. Yegâh Taksim Perde Pestleşritme Örneği .....	148
Şekil 300. Yegâh Taksim Mızrapsız İcra Örneği .....	148
Şekil 301. Yegâh Taksim Vurgu Örneği .....	148
Şekil 302. Yegâh Taksim Tenuto Örneği .....	149
Şekil 303. Yegâh Taksim Staccato Örneği .....	149
Şekil 304. Yegâh Taksim Virgöl Örneği .....	149
Şekil 305. Yegâh Taksim Flageolet Örneği .....	149
Şekil 306. Yegâh Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	150
Şekil 307. Yegâh Taksim Teknik Analiz Grafiği .....	151
Şekil 308. Şedd-i Arabân Taksim 1 Satırı .....	151
Şekil 309. Şedd-i Arabân Taksim 2, 3 Satırları .....	152
Şekil 310. Şedd-i Arabân Taksim 4, 5 Satırları .....	152
Şekil 311. Şedd-i Arabân Taksim 6, 7, 8, 9 Satırları .....	153
Şekil 312. Şedd-i Arabân Taksim 10, 11 Satırları .....	153
Şekil 313. Şedd-i Arabân Taksim 12, 13, 14, 15 Satırları .....	154
Şekil 314. Şedd-i Arabân Taksim 16, 17 Satırları .....	155
Şekil 315. Şedd-i Arabân Taksim 18, 19 Satırları .....	155
Şekil 316. Şedd-i Arabân Taksim 20 Satırı .....	155
Şekil 317. Şedd-i Arabân Taksim 21, 22 Satırları .....	156
Şekil 318. Şedd-i Arabân Taksim 23, 24 Satırları .....	156
Şekil 319. Şedd-i Arabân Taksim 25 Satırı .....	156
Şekil 320. Şedd-i Arabân Taksim 26, 27, 28 Satırları .....	157
Şekil 321. Şedd-i Arabân Taksim 29, 30 Satırları .....	157
Şekil 322. Şedd-i Arabân Taksim 31, 32 Satırları .....	158
Şekil 323. Şedd-i Arabân Taksim 33, 34, 35 Satırları .....	158
Şekil 324. Şedd-i Arabân Taksim 36, 37, 38, 39 Satırları .....	159
Şekil 325. Şedd-i Arabân Taksim 40, 41 Satırları .....	159
Şekil 326. Şedd-i Arabân Taksim 42 Satırı .....	160
Şekil 327. Şedd-i Arabân Taksim 43, 44, 45, 46 Satırları .....	160
Şekil 328. Şedd-i Arabân Taksim 47, 48 Satırları .....	161
Şekil 329. Şedd-i Arabân Taksim 50, 51, 52 Satırları .....	162
Şekil 330. Şedd-i Arabân Taksim 53, 54, 55 Satırları .....	162
Şekil 331. Şedd-i Arabân Taksim 56, 57, 58, 59 Satırları .....	163

Şekil 332. Şedd-i Arabân Taksim 60, 61 Satırları .....	163
Şekil 333. Şedd-i Arabân Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	164
Şekil 334. Şedd-i Arabân Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği.....	164
Şekil 335. Şedd-i Arabân Taksim Glissando Örneği .....	165
Şekil 336. Şedd-i Arabân Taksim Portamento Örneği.....	165
Şekil 337. Şedd-i Arabân Taksim Tril Örneği .....	165
Şekil 338. Şedd-i Arabân Taksim Vibrato Örneği .....	165
Şekil 339. Şedd-i Arabân Taksim Sap Sallama Örneği .....	166
Şekil 340. Şedd-i Arabân Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği.....	166
Şekil 341. Şedd-i Arabân Taksim Perde Pestleştirme Örneği .....	166
Şekil 342. Şedd-i Arabân Taksim Mızrapsız İcra Örneği.....	166
Şekil 343. Şedd-i Arabân Taksim Vurgu Örneği .....	167
Şekil 344. Şedd-i Arabân Taksim Tenuto Örneği .....	167
Şekil 345. Şedd-i Arabân Taksim Staccato Örneği .....	167
Şekil 346. Şedd-i Arabân Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği .....	168
Şekil 347. Şedd-i Arabân Taksim Flageolet Örneği .....	168
Şekil 348. Şedd-i Arabân Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği .....	168
Şekil 349. Şedd-i Arabân Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği.....	168
Şekil 350. Şedd-i Arabân Taksimi Teknik Analiz Grafiği .....	170
Şekil 351. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 1 Satırı .....	170
Şekil 352. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 2, 3 Satırları .....	171
Şekil 353. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 4, 5, 6, 7 Satırları .....	172
Şekil 354. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 8, 9 Satırları .....	172
Şekil 355. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 10, 11 Satırları .....	173
Şekil 356. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 12, 13, 14 Satırları .....	173
Şekil 357. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 16, 17, 18, 19 Satırları .....	174
Şekil 358. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 20, 21 Satırları .....	174
Şekil 359. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 22, 23, 24, 25 Satırları .....	175
Şekil 360. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 26, 27, 28, 29 Satırları .....	176
Şekil 361. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 30 Satırı .....	176
Şekil 362. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 31, 32, 33 Satırları .....	177
Şekil 363. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 34, 35 Satırları .....	177
Şekil 364. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 36, 37, 38, 39 Satırları .....	178
Şekil 365. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 40, 41, 42 Satırları .....	178
Şekil 366. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	179
Şekil 367. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonra Notadan Alan Çarpma Örneği .....	179
Şekil 368. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Glissando Örneği.....	180
Şekil 369. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Portamento Örneği .....	180
Şekil 370. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Vibrato Örneği .....	180
Şekil 371. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği.....	181
Şekil 372. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Orta Tel Kullanımı Örneği.....	181
Şekil 373. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği .....	181
Şekil 374. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği.....	181
Şekil 375. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Vurgu Örneği .....	182
Şekil 376. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Tenuto Örneği.....	182
Şekil 377. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Staccato Örneği .....	182

<b>Şekil 378.</b> Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Vigül (Kısa Duraklama) Örneği .....	182
<b>Şekil 379.</b> Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği .....	183
<b>Şekil 380.</b> Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği .....	184
<b>Şekil 381.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 1 Satırı .....	184
<b>Şekil 382.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 2 Satırı .....	185
<b>Şekil 383.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 3, 4 Satırları .....	185
<b>Şekil 384.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 5, 6 Satırları .....	186
<b>Şekil 385.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 7, 8, 9 Satırları .....	186
<b>Şekil 386.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 10, 11, 12 Satırları .....	187
<b>Şekil 387.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 13, 14 Satırları .....	187
<b>Şekil 388.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 15, 16, 17, 18 Satırları .....	188
<b>Şekil 389.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 19 Satırı .....	188
<b>Şekil 390.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 20, 21, 22 Satırları .....	189
<b>Şekil 391.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 23, 24, 25 Satırları .....	190
<b>Şekil 392.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 26, 27, 28 Satırları .....	190
<b>Şekil 393.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	191
<b>Şekil 394.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	191
<b>Şekil 395.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Glissando Örneği .....	191
<b>Şekil 396.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği .....	192
<b>Şekil 397.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Tril Örneği .....	192
<b>Şekil 398.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vibrato Örneği .....	192
<b>Şekil 399.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği .....	193
<b>Şekil 400.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Orta Tel Kullanımı Örneği .....	193
<b>Şekil 401.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği .....	193
<b>Şekil 402.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği .....	193
<b>Şekil 403.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği .....	194
<b>Şekil 404.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği .....	194
<b>Şekil 405.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği .....	194
<b>Şekil 406.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Virgül (Kısa Duraklama) Örneği .....	194
<b>Şekil 407.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği .....	195
<b>Şekil 408.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Kaydırma Kullanımı Örneği .....	195
<b>Şekil 409.</b> Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği .....	196
<b>Şekil 410.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 1, 2 Satırları .....	197
<b>Şekil 411.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 3, 4, 5 Satırları .....	197
<b>Şekil 412.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 6, 7 Satırları .....	198
<b>Şekil 413.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 8, 9, 10 Satırları .....	198
<b>Şekil 414.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 11, 12 Satırları .....	199
<b>Şekil 415.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 13, 14, 15 Satırları .....	199
<b>Şekil 416.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 16, 17, 18, 19 Satırları .....	200
<b>Şekil 417.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 20, 21 Satırları .....	200
<b>Şekil 418.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 22 Satırı .....	201
<b>Şekil 419.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 23, 24, 25 Satırları .....	201
<b>Şekil 420.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 26, 27, 28 Satırları .....	202
<b>Şekil 421.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	203
<b>Şekil 422.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	203
<b>Şekil 423.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Glissando Örneği .....	203

Şekil 424. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği.....	203
Şekil 425. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Tril Örneği .....	204
Şekil 426. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği .....	204
Şekil 427. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği .	204
Şekil 428. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcrâ Örneği .....	205
Şekil 429. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği .....	205
Şekil 430. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği .....	205
Şekil 431. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği.....	205
Şekil 432. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği.....	206
Şekil 433. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği .	206
Şekil 434. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği .....	207
Şekil 435. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 1 Satırı .....	208
Şekil 436. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 2, 3, 4 Satırları .....	209
Şekil 437. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 5, 6 Satırları .....	209
Şekil 438. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 7, 8, 9, 10 Satırları .....	210
Şekil 439. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 11 Satırı.....	210
Şekil 440. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 12, 13, 14 Satırları .....	211
Şekil 441. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 15, 16 Satırları .....	211
Şekil 442. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 17, 18, 19, 20 Satırları .....	212
Şekil 443. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 21, 22 Satırları .....	212
Şekil 444. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 23, 24 Satırları .....	213
Şekil 445. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 25, 26 Satırları .....	213
Şekil 446. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 27, 28 Satırları .....	213
Şekil 447. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	214
Şekil 448. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği .....	214
Şekil 449. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Glissando Örneği .....	215
Şekil 450. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği.....	215
Şekil 451. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vibrato Örneği .....	215
Şekil 452. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği .....	215
Şekil 453. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği .....	216
Şekil 454. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği.....	216
Şekil 455. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği .....	216
Şekil 456. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği .....	216
Şekil 457. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği .....	217
Şekil 458. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği ...	217
Şekil 459. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği .....	217
Şekil 460. Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Kaydırma Kullanımı Örneği.....	217
Şekil 461. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği .....	218
Şekil 462. Tüm Tekniklerin Kullanılma Sıklık Grafiği.....	221
Şekil 463. Tüm Tekniklerin Kullanılma Oranları.....	221

## KISALTMALAR DİZİNİ

**Dr.** : Doktor

**İBK:** İstanbul Belediye Konservatuarı

**TRT:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

**Yy.** : Yüzyıl

## GİRİŞ

Klasik Türk müziği, tarih boyunca kendine özgü sanatsal ifadesi ve derin kültürel kökleriyle ön plana çıkmıştır. Bu müzik geleneği, sanatçıları tarafından benzersiz bir şekilde şekillendirilmiş ve farklı dönemlerde öne çıkan sanatçılar, kendilerine has üsluplarıyla bu geleneği zenginleştirmişlerdir. Bu bağlamda, Ercüment Batanay gibi tanbur icraları, Türk müziğine önemli katkılarda bulunmuş ve öne çıkan bir müzikal kişiliğe sahip olmuştur.

Bu araştırmanın amacı, Türk müziğinin önemli tanbur icracılarından biri olan Ercüment Batanay'ın müzikal yönüyle anlamak ve analiz etmektir. Bu bağlamda, Batanay'ın tanbur tavrını şekillendiren öğeleri belirlemek, onun icrasında kullandığı tanbur tekniklerini ve makam kullanımının ayrıntılı bir şekilde tespit edilmesidir.

Yapılan literatür taramasında Ercüment Batanay'ın icra tavrı ve makam öğelerini kullanımı hakkında elde edilen bilgilerin eksik ve düzenlenmemiş olduğu tespit edilmiştir. İcra tavrının ve makam anlayışının ortaya çıkartılabilmesi için Batanay'a ait ses kayıtlarına ulaşılması daha kapsamlı bir çalışma yapabilme olanağı sağlamaktadır.

Bu çalışma, Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerinin detaylı şekilde incelenmesi, tanbur tekniğini oluşturan temel yapı taşlarının belirlenmesi, makam kullanımı, seyir, perde ve geçki özelliklerinin açıklanmasıyla tanbur icracılarına, eğitimcilerine ve öğrencilere rehberlik edebilecek bir kaynak olması amaçlanmıştır. Batanay'ın tanbur tekniğini farklı kılan özellikleri nota üzerinde detaylı bir transkripsiyon ile açıklanması, bu çalışmanın pratik anlamda uygulanabilirlik değerini artırmaktadır. Dikte edilen taksim notalarının Türk müziği nota arşivine kazandırılmasıyla Türk müziği literatüründe başvurulabilecek bir kaynak olması amaçlanmaktadır.

Bu araştırmanın kapsamı, Ercüment Batanay'ın farklı makamlarda yapmış olduğu tanbur taksimleriyle, bireysel olarak icra ettiği taksimleri incelenmiştir. Bu çerçevede, aynı makamda gerçekleştirdiği taksim kayıtları arasından, ses kaydının temizliği ve anlaşılabilirliği göz önüne alınarak, her makamdan bir tanesiyle sınırlandırılmıştır. Ercüment Batanay'a ait incelenen taksimler; Beyâti, Hüseyinî, Hicâz, Acemkürdî, Tâhîrbûselik, Nihâvend, Hicâzkâr, Kürdîlihîcâzkâr, Sûz-i Dilârâ, Dilkeşhâverân, Yegâh, Şedd-i Arabân, Rast'tan Nihâvend'e Geçiş, Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş, Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a Geçiş ve Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş taksimleridir.

Çalışmada, verilerin elde edilmesi için "kaynak taraması" yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda, ansiklopediler, yayınlanmış kitaplar, tezler, makaleler, süreli ve süresiz yayımlar, ilgili internet kaynakları, sesli ve görsel kayıtlar taranmıştır.

Bu araştırmada, Ercüment Batanay'a ait taksim kayıtlarının incelenmesinde kullanılacak veri toplama yöntemleri, araştırmanın amacına, konusuna ve çözümleme yapılacak problem ve alt problemlere uygun olarak seçilmiştir. Bu seçim doğrultusunda belirli sayıtlılar temelinde hareket edilmiştir.

Ercüment Batanay'a ait taksim kayıtlarının analizi için eldeki ses kayıtları dikte edilerek notaya aktarılmıştır. Bu aktarım sürecinde, hata payını en aza indirebilmek amacıyla Mus2, Cubase 10.5 ve Audacity gibi çeşitli ses programları kullanılmıştır. Ses kayıtlarının nota transkripsiyonunda en hassas ve doğru sonuçlara ulaşma çabası gösterilmiş, bu sayede analiz sürecinin güvenilirliğinin arttırılması amaçlanmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Ercüment Batanay'ın hayatı, tanbur hakkında kavramsal bilgiler, Türk müziğinde taksim formu ve alt türleri, Türk Müziğinde makam ve temel yapılar ile tanbur icra tekniği hakkında bilgiler sunulmuştur. İkinci bölümde araştırmanın yöntemi detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Üçüncü bölüm, araştırmanın taksimler üzerindeki bulgularını içermektedir. Çalışma, sonuç, öneriler, kaynakça ve ekler dizini başlıklarıyla tamamlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 1. ERCÜMENT BATANAY'IN HAYATI

Ercüment Batanay, 9 Nisan 1927 tarihinde İstanbul Kasımpaşa'da doğmuştur. Müziğe çocuk yaşta ilgi duyan Batanay, ilk musiki derslerini hafız, besteci, hattat ve tanburi olan babası Kemâl Batanay'dan almıştır. Babası ile birlikte Rauf Yekta Bey'i ziyaretleri sırasında, tesadüf eseri Rauf Bey'in dikkatini çeken Batanay, küçük yaşına rağmen tanbur çalabilmesi ile Rauf Bey'i hayrete düşürmüştür (Avni, bt; Avar, 1999).

Ercüment Batanay, henüz 10 yaşındayken babası tarafından Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil'e götürülür. Yaptığı taksimle Mesut Bey'i şaşkına çeviren Batanay, Mesut Bey'in şu sözleriyle karşılaşır "...Kemal! Bu çocuk bir afet, ben hiç kimseye ders vermem ama bu çocuğa ders vereceğim..." Bu olayın ardından Ercüment Batanay, Mesut Cemil'in öğrencisi olmuştur. Her pazar günü, Batanay Mesut Cemil'in evine giderek tanbur dersleri alır. Ancak, 1938'de Mesut Bey'in TRT Ankara Radyosuna tayini nedeniyle bu dersler yarım kalır (Avar, 1999).

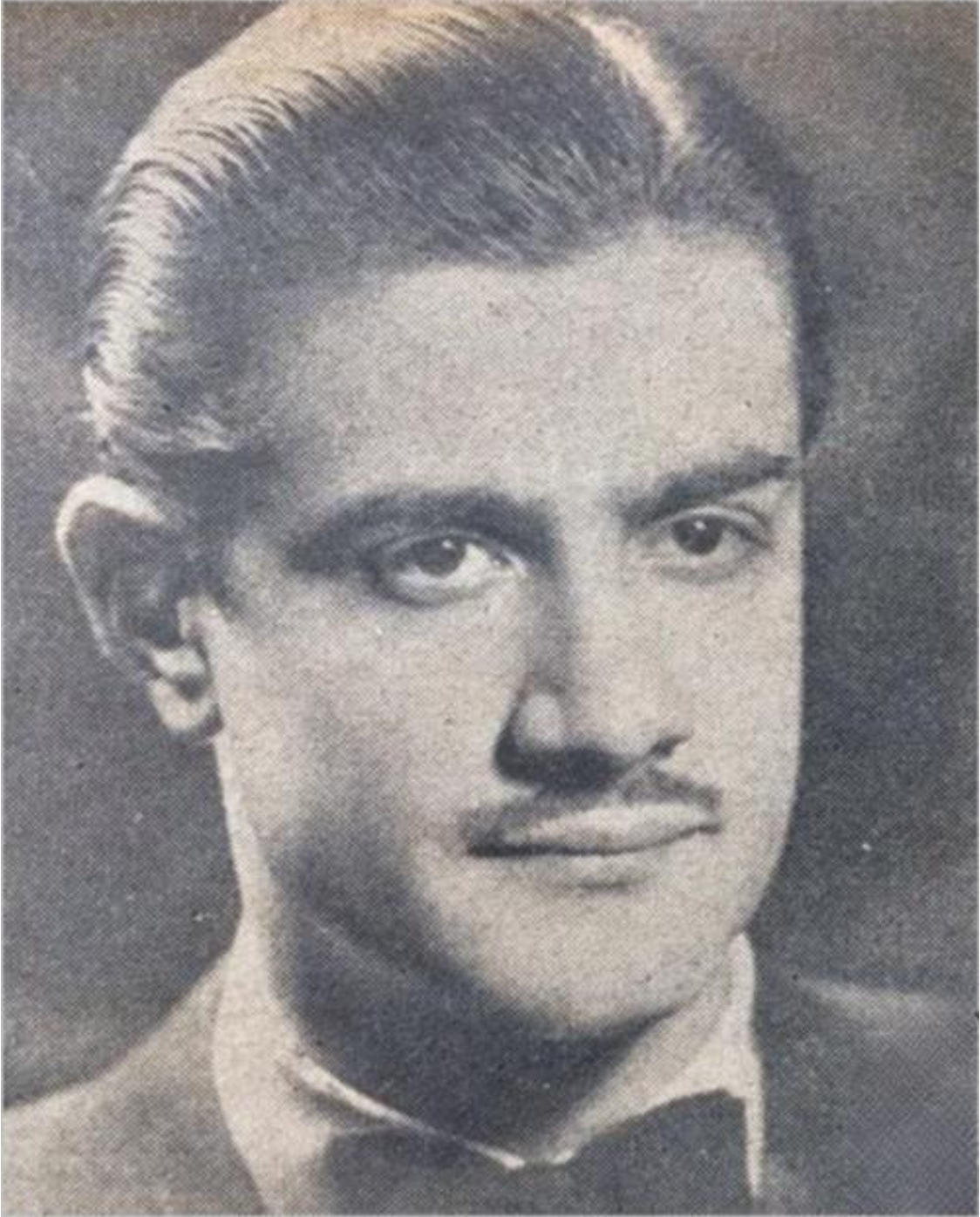
Mesut Cemil'le ayrılığın ardından, Kemal Batanay oğlunu başka bir üstadın, aynı zamanda kendisinin de hocası olan Neyzen Emin (Dede) Efendi'nin yanına götürür. Burada Batanay, makam, usûl ve repertuar üzerine eğitimini sürdürür (Kaya, 2023: 2).

Kemal Batanay, Kabataş Lisesi'nde eğitim gören oğlunu konservatuvara göndermeyi düşünür. Hüseyin Saadeddin Arel'i ziyaret ederek Ercüment Batanay'dan bahseder ve Arel'den onu dinlemesini ister. Hüseyin Saadeddin Arel, Batanay'ın icrasından etkilenir ve imtihana gerek duyulmaksızın 1945 yılında Ercüment Batanay'ı stajyer sanatçı olarak İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'ne atar. Batanay, aynı anda lise eğitimini sürdürür ve devamında lise eğitimini tamamlar. Ercüment Batanay İBK'daki görevine ek olarak, 1948 yılında Hamiyet Yüceses'in teklifi üzerine Kristal Gazinosu'nda tanburu ile refakat etmeye başlar (Avar, 1999). Bu vesile, Batanay'ın uzun yıllar sürecek olan gazino hayatının başlangıcı olur. 1949 yılında TRT İstanbul Radyosu'ndan gelen teklif üzerine Batanay, radyoda göreve başlar ve bu kurumda uzun yıllar görev yapar (Kaya, 2023: 2).

Erzurum'da yedek subay olarak vatani görevini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen Batanay, TRT İstanbul Radyosu, İBK ve gazinodaki görevine kaldığı yerden devam eder (Avar, 1999). Ercüment Batanay, radyoda Mesut Cemil, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Şerif İçli, Sadi Işılay, İzzettin Ökte ve Yorgo Bacanos gibi isimlerle birlikte çeşitli programlara katılır (Avni, bt).

1960 yılında, konservatuvar, radyo ve gazino hayatındaki yoğunluğu nedeniyle Batanay, konservatuvar ve radyo görevlerinden istifa ederek sadece gazino hayatına devam etmeye karar verir. Gazino sahnelerinde Batanay, fasıl programlarının ilk bölümlerinde tanbur çalarken, program aralarında ise yaylı tanbur ile uzun taksimler gerçekleştirir. Gazino ortamında tanbur'un ses yüksekliğinin yetersizliği nedeniyle, Batanay yaylı tanbur çalmayı daha çok tercih etmiş ve artık yaylı tanburu ile adından söz ettirmeye başlamıştır. Yaylı tanbur çalmaya başlamasına rağmen, metal gövdeli yaylı tanbur'un sesinden hoşlanmadığını belirten Batanay; "...*Metal tekneli yaylı tanbur'un sesi de sivrisinek gibi...*" sözleriyle duygularını ifade etmiştir (Avar, 1999). Batanay yaylı tanbur üzerinde çeşitli değişiklikler yaparak sazın sesini daha uygun hale getirmeye çalışmıştır. Gazino yıllarında artık tamamen yaylı tanbur icra etmeye başlayan Batanay, yaylı tanbura geçişinin sebeplerinden birini şu sözlerle açıklar: "...*Yaylı tanbura geçmemin sebebi, insan sesine en yakın ses olmasıdır...*" şeklinde ifade eder. Mızrap ile yay arasındaki ifade farklılıklarından bahsederek, yayın insan sesini taklit etmesinin daha mümkün ve kolay olduğunu belirtir. Batanay, birçok gazinoda pek çok sanatçıya hem mızrabıyla hem de yayıyla eşlik etmiştir. Hayatı boyunca 5 evlilik yapmış olan Batanay'ın 4 oğlu olmuştur. Kalın bağırsak kanseri tedavisi gördüğü İstanbul Çapa hastanesinde, 4 Mayıs 2004'te vefat etmiştir (Avar, 1999; Çöl, 2017: 27; Kaya, 2023: 2).

**Resim 1.** Ercüment Batanay



**Kaynak:** <https://tr.pinterest.com/pin/1020909809265378025>

## 2. TANBUR

Tanbur enstrümanı, tarih boyunca birçok kaynakta farklı isimlendirmelerle anılmıştır. Bu durum, enstrümanın ismi ve kökeni hakkında çeşitli görüşleri beraberinde getirmiştir. Öztuna (1976: 300-301), tanbur kelimesinin Sümerce “pandur, pantur” kelimesinden türediğini ve Yunanca “pandura” sazından etkilendiğini öne sürmektedir. Tanbur’un kökenini Sümerlere kadar dayandıran Öztuna, ilkel mızraplı bir saz olan “pan-tur” u tanbur’un atası olduğunu düşünmektedir ve aynı zamanda bütün mızraplı sazların atası olduğunu iddia etmektedir.

Özalp (2000: 164-165), eserinde; “Tanbûr kelimesinin nereden geldiği hakkında akla yakın olan ve olmayan pek çok görüşler vardır. Bunlardan birisi Farsça’da kuzu kuyruğu demek olan “Dünbe-i Bere”den geldiği, bunun Arapça’da “Dubâ-i Bara” şekline dönüştüğü, sonra da “Tanbûr” şekline geldiğini açıklar. Larousse ve Dermesteter’in lügatinde Farsça “Davul” anlamına gelen “Tebir” kelimesinden kaynaklandığından söz edilir. Albert Dauzat ise bu adın Arapça “Davul” demek olan “Taboul”dan geldiğini, Arabların “Al-Tanbûr” demesinin buradan esinlendiğini ileri sürmüştür. Bunun gibi bu ismin Keldanice asıllı “Taam-Bâ- Ur’dan geldiğini iddia eden Batılı araştırmacılar da vardır. Francis W. Gaypin adındaki İngiliz bilgini Sümerce’de “küçük yay” anlamına gelen “Pantur”dan geldiğini söylemiştir. Öteden beri Yunanlılar çok seven, Doğu’ya ait her konuyu bir “Yunanlı kompleksi” içinde açıklamaya çalışan Avrupalılar Yunanca “Panrûrâ”, Ermenice “Pantir”, gürcü dilinde “Panturi” gibi kelimelerin zamanla değişikliğe uğrayarak “Tanbûr” şeklini aldığını ileri sürerler. En akla yakın olanı, Sümerlerin bu sazın atasına “Tanpur” dedikleri, bu kelimeyi buradan alan Yunanlıların “Pandûr” demeleri, bu şekildeki yakıştırmalara sebep olmuştur.”

Tanbur sazının atası sayılabilecek ilk örnekler, Mezopotamya’da yapılan kazılardan elde edilen M.Ö 2000 yıllık kalıntılarda bulunmuştur. Bu kalıntılarda tanbur’un ilkel formunun başlangıçta iki telli olduğu ve zaman içinde tellerinin artarak günümüz formuna yaklaştığı düşünülmektedir. Tanbur ile ilgili çeşitli kabartma resimlere ve minyatürlere Mısır, Eti gibi Mezopotamya medeniyetlerinde de rastlanmıştır (Sarı, 2012, 57).

Tanbur’un teknesi ilk zamanlarda kaplumbağa kabuğu, kurutulmuş kabak veya hindistancevizi kabuğundan veya bir ağaç kütüğünden oyularak yapılmaktaydı. Bu tür örnekler çeşitli müzelerde bulunmaktadır. Tanbur’un farklı türleri ve biçimleri, bugün hala Orta Asya, Kuzey Afrika ve Güney Asya ülkelerinde icra edilmektedir. Tanbur’un gövdesi zaman içerisinde şekil değiştirmiş, başlangıçta dilimli olmayan tekne daha sonra dilimli olarak yapılmaya başlanmış, sapı bir takozla tekneye tutturulmuştur. Şekil olarak tam anlamıyla yuvarlak olmayan, armudi formda bir gövdeye sahip olan bu saz, uzun bir sap ve sapın üzerine bağlanmış kiriş veya plastik misina perdeler içerir. Tanbur geçmiş örneklerde göğsünde delik bulunanlara rastlanmaktadır lakin günümüzde genellikle deliksiz bir göğüsten oluşur. Tanbur sazı zaman içindeki gelişmeler ve

değişen ihtiyaçlar doğrultusunda Türk Müziği'nin en çok tercih edilen sazlarından biri haline gelmiştir (Özalp, 200: 164). Tanbur, İran ve Eski Arap musikisinde ün kazanmıştır, lakin sazı Türklerin geliştirerek bu günkü şeklini aldırıldığı düşünülür (Öztuna, 1976: 301).

## 2.1. TANBUR'UN TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİ

Tanbur, müzik mûsikîmizde yüzyıllardır kullanılmasına rağmen, 18. Yüzyıldan sonra hem yapısal hem de icra tekniği açısından diğer tanbur türlerinden önemli ölçüde ayrılmıştır. Avrupalılar, tanbur'un sapındaki perdelerin Türk müziği sistemini en iyi şekilde ifade edebilmesi sebebiyle Türk müziğinin ana çalgı olarak benimsemişlerdir. Tanbur'un Osmanlı döneminde tel sayısının artması, teknesinin armudî şeklinden yarı küreye dönüşmesi ve göğsünün incelenmesi, bugünkü yaklaşık formunu aldığını kanıtlar niteliktedir (Karakaya, 2010, 553). Evliya Çelebi, seyahatnamesinde, 17. Yüzyılın ortalarında İstanbul'da 500 tanburinin bulunduğunu kaydetmiştir. Evliya Çelebinin bahsettiği bu bilgi ışığında, geçmişten günümüze tanbur'un mûsikîmizde ne denli önemli bir yere sahip olduğu anlaşılabilir bir olgudur. Tanbur, müziğimizin her zaman aranan bir sazı olup, divân edebiyatımızda da sıkça konu edilmiştir (Özalp, 2000: 164).

Rauf Yekta Bey, Türk müziğinde tanbur'un yerini şu şekilde ifade etmiştir: "...Klasik müziğin saz ve söz eserleri tanbura göre bestelenmiştir ve bu müziğe (tanbur müziği) demek doğrudur. Müziğimizi icra edecek en güzel sazdır..." (Özalp, 2000: 166).

Öztuna (1976: 301), tanbur için, "Tanbur, mızraplı sazların en zarifi ve güzeli. Son zamanlarda yalnızca Türk Müziği'nde bulunur ve Türk Müziği'nin sembolü gibidir. Türk Müziği'nin bu seçkin enstrümanı, asırlardan beri klasik metotla çalınmış ve icra edilmiştir" ifadelerini kullanmıştır.

Karakaya (2010: 555), eserinde Ruşen Ferit Kam, tanbur için "Türk müziği icra üslubunun hânende icrasına dayandığını, tanbur'un da imkanları sayesinde hânende üslubunu taklit ettiğini" belirtmiştir. Türk müziği perdelerini tanbur sapı üzerinde gösteren Kantemiroğlu ise, "Tanbur'un hânende hançeresindeki bütün sesleri mükemmel şekilde taklit edebilen tek saz niteliği taşıdığını" ifade etmiştir.

## 2.2. TANBUR'UN BİÇİM VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Günümüzde kullanılan tanburlar yapı itibariyle; gövde, göğüs ve sap olmak üzere üç ana bölümden oluşur. Gövde kısmı yarım küre biçimindedir ve çapı yaklaşık 35 cm uzunluğundaki uçları sivri, hilal şeklindeki ahşap parçaların birleşimiyle oluşan dilim adı verilen bölümden meydana gelir. Bu bölüm, çeşitli ağaç türlerinden imal edilebilmekle birlikte, maun, kelebek, ceviz, pelesenk, kestane, ardıç, dut ve çınar gibi ağaçların kullanımı daha yaygındır. Tanbur'un dip kısmında, bütün bu dilimler takoz adı verilen bir bölümlerle birleştirilir (Karakaya, 2010: 554; Aksüt,1994: 15-16).

Tanbur'un göğüs kısmı ise genellikle üç veya iki parçadan oluşur. Oldukça ince bir yapıya sahip olan göğüs, 1.5-2.0 mm arasında değişen kalınlıklara sahiptir ve genellikle çam cinsi ağaçlardan imal edilir. Ladin ve köknar gibi ağaçlar, göğüs için özellikle uygun olan malzemelerdir (Aksüt,1994: 16).

Gövde ve göğüs bölümlerini birleştiren parça, ses tablosu olarak adlandırılır. Bu parça, baş ve dip takozların üzerine yerleştirilir ve gövde ile göğsün birleştiği noktada, tüm göğsün çapı boyunca uzanan "kenar filetosu" adı verilen bir çember ile sabitlenir (Açın, 1994: 350). Bu parçalar, tutkal kullanılarak birbirine yapıştırılır. Göğüs ile gövdenin birleşim noktasının alt kısmında, tellerin bağlandığı tel takacağı adı verilen bir bölüm bulunur. Bu bölüme bağlanan teller genellikle ardıç ağacından yapılmış eşik adındaki parçanın üzerinden geçer (Karakaya, 2010: 555; Aksüt,1994: 16).

Tanbur sapı gövdenin içerisine takozla bağlanmış olan bölümdür., Sap üzerinde akort burguları ve perdelerin bağlı olduğu yapıdan oluşur. Tanbur'un göğsündeki eşik ile sapın ucunda iki küçük kemikten yapılmış üst eşik bulunur. Üst eşik ve eşik arasındaki mesafe genellikle 104 veya 106 cm civarındadır. Uç kısmındaki kemik eşiklerden sonra, burgular bulunur. Sapın üzerine, genellikle kiris veya plastik misina perdeler bağlıdır (Aksüt, 1994: 16). Günümüz tanburlarında yaklaşık atmış perde bulunmaktadır. İcracı eğer ihtiyaç duyarsa ilave perde ekleyebilir ya da çıkartabilir (Karakaya, 2010: 555).

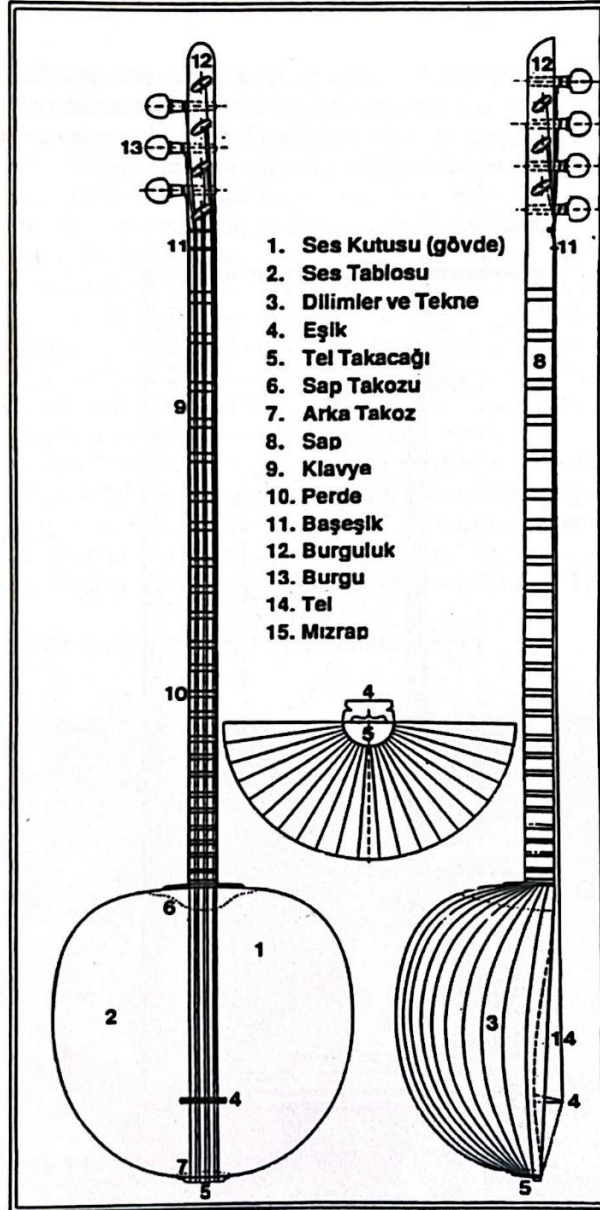
16 Yüzyıl'da tanbur yedi telliyken 19 Yüzyıl'dan sonra sekiz telli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tanburda kullanılan teller çelik ve bronzdan yapılmaktadır. (Karakaya, 2010: 555)

Tanbur telleri alttan başlayarak tür, tel kalınlığı ve akort olarak şöyledir:

- 1 ve 2 Tel: Çelik 0.30-0.35 mm. Yegâh
- 3 ve 4 Tel: Bronz 0.40 mm. Kaba Rast veya Kaba Dügâh
- 5 ve 6 Tel: Çelik 0.30-0.35 mm. Yegâh
- 7 Tel: Bronz 0.40 mm. Kaba Rast, Kaba Dügâh, Kaba Segâh, Kaba Bûselik
- 8 Tel: Bronz 0.60 mm Kaba Yegâh (Akan,2007: 32)

Açın (1994), eserinde tanburu oluşturan parçaları bize anlaşılır bir çizimle Şekil 1'de ifade etmiştir.

Şekil 1. Tanbur Şeması ve Parçaları



Kaynak: (Açın,1994: 120)

### 3. TAKSİM

Taksim kelimesinin etimolojik kökeni konusundaki çeşitli tartışmalar olmasına rağmen, mevcut bilgiler ışığında, kelimenin Arapça "kısm" kelimesinden türediği ve bu kelimenin "bölmek, parçalamak" anlamında dilimize yerleştiği bilinmektedir. Taksim kelimesinin 9. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Farsça'da saz çalmak anlamına gelen "nehavt, nehavt eylemek" sözcükleriyle ilişkilendirildiği ve daha sonra bu kelimenin "makam gösterme" olarak değiştiği belirtilmektedir. 17. yüzyıldan sonra ise, müzik terimi olarak taksim kelimesinin müzikçiler arasında yaygınlaştığı görülmektedir. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde metin içerisinde açıkça "segâh makamında taksim" ifadesini kullanması, kelimenin mûsikîmizde tam anlamıyla yerleştiği ve günümüzdeki anlamıyla örtüştüğünü göstermektedir (Akdoğu, 1982: 1). Akdoğu (1995: 272), eserinde taksim için "İşitsel olarak, kişiyi bir makama koşullandırmak temel amacıyla üretilmiş çalgısal bir türdür. Temel ögesi, doğaçlanması ve usûlsüz oluşudur" şeklinde tanımlamıştır.

Biz saz sanatkârının, tek başına ya da bir program çerçevesinde bir veya daha fazla makamı kullanarak, gerektiğinde bu makamların sınırlarını aşarak, farklı makamlara çeşni ve geçkiler yaparak o anda bestelenerek çalınan, yani improvize ve ritimsiz bestelerdir. "Ritimsiz" sözcüğü mutlak bir anlam ifade etmemektedir çünkü saz sanatçıları, taksimlerine zaman zaman ritimli bölümler kullanabilmektedir. İyi taksim yapabilmek, yeteneğe, üstün müzik ve makam bilgisine, geçiş tekniğini bilmeye bağlıdır. Bir makam dizisinin değişik bölümlerini belirterek perdelerde gezinme, daha doğrusu gam yapma, taksim olarak kabul edilmemelidir. Taksim formu, kullanıldığı yer ve amaçlara göre birkaç türe ayrılır (Özalp, 1992: 8).

İnsan sesiyle benzer koşullarda yapılan, içerisinde yazılı bir güfte içeren makamsal olarak doğaçlama yapılmasına genellikle "sesle taksim etmek" ifadesi kullanılmıştır. Ancak bu bağlamda, terim olarak "gazel" kelimesi daha yaygın bir kullanıma sahiptir ve "taksim" kelimesi genellikle sadece saz ile icra edilen bir mûsikî formunu ifade etmektedir (Özkan, 2010: 478).

Taksim, saz sanatçısının belirli bir makamda gerçekleştirdiği irticali besteyi ifade eden bir terimdir. Taksim, Türk müziğinin en zor formlarından biri olup, sazda ustalık gerektiren ileri düzeyde makam bilgisi, bestecilik ve zamanlama yeteneği gerektirir. Tanrıkorur, taksimleri üç ana başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar; konser taksimleri,

fasıl veya Mevlevî ayini başlangıcında gerçekleştirilen baş veya giriş taksimleri ve makam değişikliği için yapılan geçiş taksimleri. Aynı makamda gerçekleştirilen ve genellikle konser, fasıl gibi belirli bir programın arasında dinlenme amaçlı kullanılan taksimlere ise ara taksim adı verilmiştir (Tanrıkorur, 2016: 51).

Tura (2001:172), Kantemiroğlu'ndan aktardığına göre; “*Taksim, okunacak bestenin makamında, fakat usûle bağlı olmayan, güzel ve hoş bir nağmedir ve her şeyden önce o icra edilir*” ifadelerini kullanmıştır.

Estetik ve sanatsal bir taksim, mûsikîmizin geleneksel teknik özelliklerini barındırır; bunlar genellikle zemin, nakarat, meyan, nakarat olarak dört aşamadan oluşur. Taksim zemin bölümünde genellikle makamın karar perdesinden veya tiz durağından başlanır. Makamın güçlü perdesi ile başlayan nakarat bölümü ile taksim makamın seyri ve karakteri belirlenir. Devamında bu bölümler geçici bir karar duygusuyla tamamlanır. Saz sanatçısının yeteneği ve müzik bilgisi doğrultusunda, tiz durağından başlayan meyan kısmı, çeşitli makam geçişlerinden sonra güçlü bir seste verilen geçici kararlar son bulur. Ardından nakarat yerine geçen son bölümle taksim tamamlanır. Ayrıca, sesle taksim anlamına gelen gazel formunda taksim formunun özellikleri benzer bir yapıya sahiptir (Özalp, 1992: 9).

Edinilen bilgiler doğrultusunda taksim türünü alt türlerini açıklamak için, alt başlıklarda açıklanması uygun görülmüştür. Bunlar; Baş Taksim, Son Taksim, Giriş Taksim, Ara Taksim, Geçiş Taksimi, Eşlikli Taksim, Karışık/Müşterek Taksim, Fihrist Taksim olmak üzere sekiz başlık altında açıklanacaktır.

### 3.1. BAŞ TAKSİM

Baş taksim veya Post Taksimi, Türk Din Mûsikîsi formlarımızdan biri olan Mevlevî ayinlerinde "nat-ı şerif" ten sonra, neyzenbaşı veya onun görevlendirdiği bir neyzen tarafından sadece "ney enstrümanı" ile icra edilen bir taksim şeklidir (Özcan, 2004: 465). Nâ-t'dan sonra gerçekleşen bu taksim, ilahi nefesi (Sur-ı İsrâfil) tasvir eder. İslam inancına göre, Allah, insanın önce cansız bedenini yaratmış ve ardından kendi ruhundan üfleyerek onu diriltmiştir (Ak, 2014: 169). Bu taksim, okunacak Mevlevî âyinin makamında uzun ve makamın özelliklerini yansıtmaya çalışmaktadır. Taksimi takiben Peşrev'in başlamasıyla birlikte semazenler ayağa kalkar ve sema ritüeline başlarlar (Tanrıkorur, 2016: 51; Özalp, 1992: 8).

### 3.2. SON TAKSİM

Türk Din Musikisi formlarından biri olan Mevlevi Ayininin, IV. Selam bölümünün başlamasıyla birlikte, Postnişin hırkasını çıkarmadan ve kollarını açmadan semâ'ya gider. Postnişin, postundan sema meydanının ortasına kadar yavaş bir şekilde semâ ederek ilerler ve ardından yine yavaş bir şekilde semâ ederek postuna geri döner. Bu ritüele "Post Semâ'ı" adı verilir (Ak, 2014: 171). IV. Selam tamamlandıktan sonra sazlar, Mevlevi ayînin Son Peşrev ve Son Yürük Semai bölümlerini icra ederler. Son Peşrev ve Son Yürük Semai'nin sona ermesiyle sazlardan herhangi biri son taksimi yapar. Bu taksim sırasında şeyh, postunun önüne doğru yavaşça ilerler ve şeyh postun önüne gelmesiyle taksim sona erer. (Özcan, 2004: 466). Bu taksimi gerçekleştirirken, aynı anda postnişini takip ederek koordineli bir şekilde tamamlamak gereklidir. Eğer önceden belirlenmişse, son taksimden sonra okunacak olan Kûr-an makamına geçiş özelliği taşıyan bir geçiş gerçekleştirilebilir.

### 3.3. GİRİŞ TAKSİM

Geleneksel klasik fasıl icra düzeni içerisinde, eskiden programlar peşrevle başladığı için giriş taksimine ihtiyaç duyulmamaktaydı. 20 yüzyılın başından itibaren müziğimizin icrasındaki değişikliklerle birlikte ortaya çıkmış ve müzik literatürümüze girmiştir (Özalp, 1992: 9). Giriş taksimi, bir faslın, konserin veya solo/toplu eserin icra edilmeden önce dinleyicinin makamı tanımasını ve kulağını alıştırmasını sağlamak amacıyla yapılan bir taksimdir. Bu taksim türü genellikle tek makamlıdır, ancak istenirse farklı makamlara geçiş yapılabilen ve genellikle kısa süreli olan taksimlerdir (Özkan, 2010: 478).

### 3.4. ARA TAKSİM

Ara taksim, peşrevden saz semâîsine kadar klasik takım sıralamasında, gerektiğinde sözlü eserlerin arasında yapılan taksimlerdir. Klasik faslın ortasında herhangi bir saz tarafından gerçekleştirilebilen ara taksim, faslın makamında başlar ve taksimi gerçekleştiren kişinin irtica yeteneğine bağlı olarak, tekrar faslın makamına geri dönme şartı ile bir veya birkaç farklı makamda geçkiler yapabilir (Özkan, 2010: 478; Özalp, 1992: 8-9).

### 3.5. GEÇİŞ TAKSİMİ

Geçiş taksimi, bir makamdan başka bir makama geçiş sırasında kullanılan, kulağı alıştıırma ve makam gösterme amacı taşıyan bir tür taksimdir. İki farklı makamdaki eserler arasında gerçekleştirilen bu taksim, herhangi bir saz tarafından yapılabilir. Bu taksim, makam değişiminde kulakları rahatsız etmeden alıştıırma yapabilme becerisi ile öne çıkar. Sazendenin bu taksimi başarılı bir şekilde yapabilmesi için makam bilgisinin sağlam olması, çeşitli çeşni ve geçkileri başarılı bir şekilde uygulayabilme yeteneğine sahip olması gerekmektedir. Taksim, geçilmek istenilen yeni makamda karar verilerek sona erer (Özkan, 2010: 478; Özalp, 1992: 9).

### 3.6. EŞLİKLİ TAKSİM

Eşlikli taksim, genellikle doğaçlanan asıl ezgiye eşlik etmek amacıyla veya taksimi yapan kişi ya da başka çalgılar tarafından sürekli olarak seslerin veya karşı ezgilerin duyurulması ile oluşturulur. Eşlikli taksim, usüllü (ritimli) veya usûlsüz olabilir ve bu bağlamda eşliğin özelliğine bağlı olarak iki şekildedir.

Usullü taksimler, genellikle eğlence müziği çerçevesinde saz eserleri ve oyun havaları gibi formların içerisinde yer alır. Ritmi korumak ve sürdürmek amacıyla taksim yapan kişi veya başka çalgılar tarafından gerçekleştirilir. Eşlik sırasında, usul bir ritim çalgısı tarafından duyurulacaksa, taksim yapacak kişi usulü belirli bir ezgiyle duyurur. Ritim çalgısı usûlü vurmaya başladığında, taksimi yapan kişi usulün duyurulmasından sonra taksime başlar ve genellikle usulsüz olarak doğaçlamaya geçer. Sazende, makamın karar veya güçlü perdelerinde kısa duraklamalar yaparak kısa süreli usullü ezgiler de doğaçlayabilir.

Usüllü taksimde, usûl ezgisel olarak da duyurulabilir ve buna "usullü dem" denir. Bu durumda, makamın güçlü ve karar sesleri ilgili ritim içinde duyurulur ve sürekli tekrarlanır. Ayrıca, makamın sesleriyle oluşturulmuş ve usulün başlangıcından bitişine kadar devam eden bir motifin sürekli yinelenmesiyle de usul ezgisel olarak duyurulabilir (Akdoğan, 1989: 14-17).

### 3.7. KARIŞIK/MÜŞTEREK TAKSİM

Müşterek taksim, klasik taksim özelliklerine uymayan bir yapıya sahiptir. İki veya daha fazla sazın, soru-cevap şeklinde kısa veya uzun taksim cümleciklerini karşılıklı olarak oluşturmasıyla gerçekleşir. Bu taksim türüne, "taksim-ı muhtelit", "karşılıklı taksim" veya "mûsikî sohbeti" gibi isimler de verilmiştir. Müşterek taksimde

sazendeler birbirlerinin kurmuş olduğu cümlelerin kesmeden birbirini dinleyerek birbirleri ile uygun cevap vermesi veya farklı bir melodi ile soru sorması şeklinde gerçekleşir. Saz sanatçıları, bu taksim esnasında çeşitli makamlarda gezinir ve istenilen makamda karar verirler. Bu taksim esnasında perde göçürme tekniği kullanılabilir ve taksim cümleleri uzun veya kısa yapıda olabilir. Bu taksim türü, geleneksel taksim anlayışından saparak, sanatçılar arasında etkileşim ve yaratıcılığı ortaya çıkartarak makamsal, melodik zenginlik ve çeşitlilik sağlarken sazendelere ortak bir müzikal deneyim sağlar (Özalp, 1992: 9; Özkan, 2010: 478).

### 3.8. FİHRİST TAKSİM

Fihrist taksim, birden fazla makamın karar, güçlü perdesi ve seyir özellikleri gibi yapı özelliklerini öğretmek veya sergilemek amacıyla kullanılan bir taksim türüdür. Fihrist taksim türünde, öğretilecek veya sergilenecek makamlar, geçkiler birbirine bağlı şeklinde seslendirilerek oluşturulan bir yapı şeklinde aktarılır. Fihrist taksim, genel olarak özgür biçimde kullanılan bir taksim türüdür ve temel şartı tıpkı Kâr-1 nâtik nasıl başlangıçta bir makamda başlayıp çeşitli makamları dolaşıp son olarak başlangıç makamına dönüyor ise mutlaka başlanılan makamda karar etmesidir.

Fihrist taksim, makamların geçkileriyle ilgili zorlu bir taksim türü olarak kabul edilir. Bu zorluk, hangi makama geçileceğinin ve dinleyicinin kulağında bir rahatsızlık oluşturmadan nasıl geçileceğinin belirlenmesi üzerinedir. Bu nedenle, geçki yöntemlerinin iyi kavranmış olması gereklidir. Geçki yöntemlerini iyi anlamak, makam kavramını ve makamları iyi bilmeyi gerektirir. Bir makamı iyi bilmek, o makamdaki aralıkları, güçlü, karar, seyir özellikleri gibi özellikleri anlamakla birlikte, bu unsurlar arasındaki ilişkileri sağlıklı bir şekilde kurmayı gerektirir.

Fihrist taksim türü, eski edvarlar da yer almış ve bu türle ilgili örnekler verilmiştir. Kantemiroğlu, kendi döneminde Taksim-i Külli olarak adlandırdığı fihrist taksimi için, bu türünün müzikten çok iyi anlayan ve usta olanların gerçekleştirebileceğini vurgulamış ve taksimin tamamlandığı makama dönülmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca, fihrist taksimini gerçekleştirmenin zor ve zahmetli bir iş olduğunu ifade etmiştir (Akdoğu, 1989: 33; Özalp, 1992: 9; Özkan, 2010: 478).

#### 4. TÜRK MÜZİĞİ'NDE MAKAM

Makam kelimesinin etimolojik kökeni Arapça'dır ve yalnızca Arap ve Türk kültürlerinde ortak olarak kullanılmaktadır. Makam kelimesi Arapça "kâme-yekumu" fiil kökünden türetilmiştir. Bu kök, "kalkma, ayakta durma" anlamına gelir. "Mâkam" veya "makâme" kelimesi ise "durulan yer" anlamına gelir. Makam kelimesi tarih boyunca öncelikle Kur'an okuyucularının Kur'an okurken durdukları yeri ifade etmek için kullanılmıştır Zaman içinde kelimenin anlamı genişleyerek, değişerek, sohbet ve müzik yapılan yer olarak da kullanılmıştır. Bu bağlamda "makam", insanların toplandıkları ve eğlendikleri bir mekânı ifade etmiştir (Tanrıkorur, 2016:139).

Makam kelimesini müzik terminolojisi bağlamında kullanan ilk isim Abdülkadir Merâgi olmasına rağmen, makamın tanımını yapan ilk isim Tedkîk u Tahkîk eserinde Abdülbâki Nâsır Dede'dir (Kutluğ, 2000: 73-74).

Nasuhioğlu (1986: 67-68), aktardığına göre Rauf Yekta Bey; makam bir oluş tarzıdır. Makamın oluşması için bazı şartlar şunlardır: teşkil edici unsurlar (dörtlü ve beşli diziler), ambitus (genişlik), başlangıç, güçlü, karar perdesi, seyir ve tam karar şeklinde ifade eder.

Ezgi (1933: 48), Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri ile arasındaki seslerin icrasıdır. Lahni bir dörtlü bir beşliden oluşan tam durakla güçlü nağmelerine sahip ve bağımsız dizilere ve onlarla oluşturulan ezgilere genellikle makam denir.

Akdoğu (1990: 27), aktardığına göre Arel; makam, dizide veya lahinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan bu hususiyete makam denilir. Bu halde makam, bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış bir dizi seslerin genel oluşumdur.

Her üç tanım da makamı, sesler arasındaki durak, güçlü arasındaki ilişkiye odaklanan ve bu unsurların bir araya gelmesiyle oluşan bir müzikal yapı olarak tanımlar. Ezgi'nin tanımı, daha spesifik olarak dörtlü ve beşli dizilerin tam durak ve güçlü nağmelerine sahip olduğu ve bağımsız dizilere dayandığına vurgu yapar. Arel'in tanımı ise makamı, durak ve güçlü seslerin etrafında toplanmış genel bir oluşum durumu olarak ifade eder.

Karadeniz (2013: 64), makam, belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan müzik cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye denir.

Tura (2017: 143), makam belli perdelerden ve belli aralıklardan meydana gelen belli cinsler üzerinde, belli notalardan başlamak; belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde durmak ve belli bir perdede karar suretiyle ortaya konan ezgi kalıbıdır.

Tanrıkorur (2016: 141), göre makam, belirli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizelerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünüdür.

Kutluğ (2000: 76), makamın oluşması için dört unsur belirlemiştir: bir dizi, durak ve güçlü unsurlar, mülayim seslerden kurulu bir gam, durak ve güçlü unsurlarla dizinin diğer serleri arasındaki ilişki olarak tanımlar.

Bu tanımlamalardan anlaşılacağı gibi, temel olarak makam kavramı mûsikîmizde bir dizi içinde belirli aralıkların düzenlenmesi, karar(durak), güçlü, seyir gibi unsurların varlığı ve belirli bir perdede karar verilmesi ile oluşan bir yapıdır.

#### 4.1. MAKAMI OLUŞTURAN TEMEL YAPILAR

##### 4.1.1. Karar (Durak) Perdesi

Karar perdesi makamı oluşturan en önemli unsurlardan biridir ve her makamın bir tane karar perdesi bulunur (Kutluğ, 2000: 81). Karar perdesi, temel yapı özellikleri açısından üç farklı türden oluşmaktadır.

- Tam Karar: Herhangi bir formdaki eserin veya müzik cümlesinin sonunda kullanılan, makamın tam olarak sona erdiği perdedir. Tam karar perdesi bitiş hissi verdiği için bir makamın en önemli parçalarından bir tanesidir.

- Yarım Karar: Makamın güçlü perdesi üzerinde yapılan tam karar perdesi kadar önemli olan yarım kararlar, tam karar kadar güçlü bir bitiş hissi vermezler. Bir müzik cümlesinin tamamının sona ermediğini, ancak bir kısmının bittiğini ifade eder. Yarım kararlar genellikle bir müzik eserinin zemini sonrasında kullanılır.

- Asma Karar: Herhangi bir perde üzerinde gerçekleşebilen asma karar, makama bağlı olarak değişiklik gösterir. Asma karar perdeleri, tam bir bitiş hissi uyandırmaz ve bu his, yarım karara göre daha zayıftır. Asma kararları, bir eserin tamamen sona

ermeden önce yapılan kısa veya uzun duraklamaların olduğu perdelerdir (Özkan, 2017: 91).

#### **4.1.2. Güçlü Perdesi**

Basit makamlarda makamın ana çatısını oluşturan bir dizi içerisindeki dörtlü ve beşlinin birleştiği perdeye güçlü perdesi denir. Mürekkep makamlarda ise karardan itibaren üçüncü mertebeyi gösteren perdesinde güçlü perdesi olduğu durumlar vardır. Güçlü perdesi, bir makamın seyrinde çok önemli bir role sahiptir ve genellikle seyri yönlendiren perde özelliğini taşır (Kutluğ, 2000: 83).

#### **4.1.3. Tiz Durak Perdesi**

Tiz durak perdesi tanımına geçmiş yüzyıllarda yaşayan müzik teorisyenler tarafından tanımlanmamıştır. Bu perdenin varlığına ilk olarak 20. yüzyılda yaşayan Rauf Yekta Bey ve Arel-Dr. Ezgi sistemlerinde rastlanmıştır. Tiz durak perdesi genellikle, makamın karar perdesinin bir oktav tizinde bulunan bir perde olarak ifade edilir. Basit makamlarda net bir şekilde tanımlanabilen tiz durak perdesi, mürekkep makamlarda aynı açıklığı gösteremediği için bu özelliğinden ayrılır. Bu nedenle, mürekkep makamlar için bu ifade kesin bir tanım taşımamaktadır. Tiz durak perdeleri, makam oluşumunda karar ve güçlü perdeler kadar belirleyici olmasa da makamın seyrini ve çeşitliliğini geliştirmede önemli bir rol oynar. Özellikle ince makamlarda tiz durak perdesi, kendi önemini daha belirgin bir şekilde ortaya koyar (Kutluğ, 2000: 85).

#### **4.1.4. Yeden Perdesi**

Yeden kelimesi, "belirli bir yöne yönlendiren" anlamında kullanılır. Karar sesinin bir tam ses veya yarım ses altındaki perdeye verilen isimdir. Yeden perdesi genellikle durak ve tiz durak perdelerinden önce veya karar hissiyatını güçlendirmek amacıyla kullanılır, ancak bu ifade yeden perdesini tam anlamıyla ifade etmeye yetmez. Yeden perdesi, sadece durak ve tiz durak perdelerinden önce değil, aynı zamanda makamın güçlü perdesini vurgulamak gibi amaçlar doğrultusunda da kullanılabilir (Kutluğ, 2000: 87).

#### **4.1.5. Genişlik**

Sistemci okuldan bu yana devam eden ve 20. yüzyıl kuramcıları tarafından kullanılan "genişlik" terimi makam dizilerini bir sekizli içerisinde ifade etmeyi amaçlar. Bu sekizli dizi, herhangi bir eseri bestelemek için yeterli olabilir, ancak teknik ve estetik

açıdan değerlendirildiğinde yetersiz kalmaktadır. Genişlik, bu sekizli dizinin tiz veya pes bölgesine çeşitli yapılar eklenerek genişlemesini ifade eder (Kutluğ, 2000: 87; Özkan, 2017: 92).

Birleşik makamlardaki genişlemeler, genellikle bir makamın genişleme biçimine bağlı olarak makama yeni bir kimlik kazandırma özelliği sunar. Eğer bu makamların dizileri bir sekizli içinde ifade edilebiliyorsa, genişlemeden bahsedilemez. Ancak bir sekizli, herhangi bir şekilde aşıldığında, bu tür genişlemeler, makamın yapısı gereği kendiliğinden ortaya çıkan genişlemelerdir.

Diğer bir genişleme yapısı ise birleşik makamlardaki genişlemeden farklı olarak, basit makamlarda görülen ikinci tür genişlemelerdir. Bu diziler, makamın ana dizilerine ek olarak ortaya çıkan dizilerdir. Tiz veya pes bölgelerine, seyir kurallarına bağlı olarak gerçekleşirler. Genellikle makamın çeşitlendirilmesi, zenginleştirilmesi ve mevcut yapıyı güçlendirmek için kullanılırlar (Kutluğ, 2000: 88).

#### **4.1.6. Seyir**

Makamın ana yapısı içinde veya dizisi dışında gerçekleştirilen icraya "seyir" denir. Türk müziğinde her makamın kendine özgü bir melodik yapısı ve karakteristik seyir özelliği bulunmaktadır. Temel yapı itibarıyla müziğimizde kullanılan üç tip seyir bulunmaktadır;

- Çıkıcı Seyir: Karar perdesi civarında veya karar altında başlayarak makamın daha tiz perdelerine doğru çıkma özelliği gösteren seyirdir.

- İnici-Çıkıcı Seyir: Makamın güçlü perdesi civarında başlayan bu seyir güçlü perdesi merkezinde gerçekleşen hem inici hem de çıkıcı bir şekilde özellik gösterebilir. Aynı anda hem çıkıcı hem de inici bir şekilde seyir özelliği gösterirler.

- İnici Seyir: Makamın tiz perdelerinden veya tiz durak perdelerinden başlayan seyir tipidir. Pest'e doğru iniş gösteren inici seyir, genellikle karar perdesine doğru hareket etme eğilimindedir.

Belirtilen bütün seyir tiplerinde, seyir nereden başlanırsa başlansın, sonunda makamın karar perdesine varılarak tamamlanır (Kutluğ, 2000: 91; Özkan, 2017: 94).

#### 4.1.7. Çeşni

Çeşni, Türk müziğinde makamları tanıtmaya ve belirginleştirme amacı taşıyan önemli bir kavramdır. Her makamın içerdiği melodik yapıları, seyirlerini ve bu seyirlerin bıraktığı izlenimleri ifade eder. Çeşni, bir makamın karakterini ve özelliklerini vurgulayarak diğer makamlardan ayırt edilmesini sağlayan bir kompozisyon şeklidir. Makamın özelliğini ve yapısını ortaya koymada önemli bir rol oynar. Çeşni, icracılar için makamın anlatılması ve duyurulması, bestekârlar için ise eserlerine ekleyerek makamları öne çıkarma konusunda önemli bir unsurdur (Kutluğ, 2000: 92).

#### 4.1.8. Geçki

Makam icrası sırasında, eğer makamın dışında bir seyir gösterilmiyorsa, bu geçkisiz bir icra olarak değerlendirilir. Bu durumda, makamın içinde dolaşmış ve yabancı bir ses veya melodik yapı kullanılmamıştır. Ancak, icracı veya bestekâr genellikle bu sıkı bağlılıktan hoşlanmaz ve değişik lahnî yapıları kullanma eğilimindedir. Bu durum, eserin veya icranın durgunluğunu azaltmak, ona renk katmak, değişik motifler oluşturmak ve daha çeşitli bir yapı sunmak amacını taşır.

Geçkilerin kullanılmasındaki amaçlar; herhangi bir form icra edilirken tek düzeliği kırarak eserin veya icranın monotonluğunu azaltmak. Sürekli aynı düzeyde devam etmekten kaçınarak eseri veya icrayı çeşitlendirmek. İcra veya eser içerisinde daha ilgi çekici ve anlaşılır bir yapı sunmak. Farklı duygu durumlarını iletme, eserde veya icrada usûl değişikliğini daha belirgin bir şekilde vurgulamak için çeşitli müzikal ifadeler ve değişiklikler olarak açıklanabilir.

Geçkiler, kısa geçkiler ve sürekli geçkiler olmak üzere iki ana türde incelenir. Kısa geçkiler genellikle makamın ana yapıları içinde kısa süreli olup, makamdan makama geçişte kısa bir makamsal yapının kullanılmasıyla meydana gelir.

Taksimlerde veya bestelerde kullanılan geçkiler, makamların temel yapı özelliklerine göre yakın veya uzak geçkiler olarak sınıflandırılır. Bu sınıflandırma, geçkilerin makam yapılarına göre nasıl kullanıldığını belirtir (Kutluğ, 2000: 93-98).

## 5. TANBUR İCRA TEKNİĞİ

Eski tanbur icrasında, çelik ve bakır tellere pek sık mızrap vurulmaz; aksine, mızrap vuruşları sırasında tellerin titreşimi korunarak mümkün olduğunca fazla perde kullanılarak melodiler arasında bağlantı kurulurdu. Bu icra şekli tanbur'un mızraplı bir saz olması itibariyle eski çalış geleneğinin bir ölçüde insan sesinin taklidi yapılmaya çalışıldığını gösterir niteliktedir. Ancak, Tanburi Cemil Bey, bu geleneksel tanbur icrasına yeni bir soluk getirerek, her nota için bir veya birden fazla mızrap kullanma dinamiklerini benimseyerek enstrümanına canlılık kazandırmıştır. Cemil Bey bu icra şekli ile tanbur'un hareket ve ifade gücünü arttırarak yeni bir ekol oluşturmuştur. Cemil Bey'in bu tarzı, sanat çevrelerinde hızla benimsenmiş ve eski tanbur icrasını neredeyse unutturmuştur (Özalp, 2000: 167).

Mûsiki tarihimize birçok tanburî gelmiş ve geçmiştir. 19 yy. öncesinde Evliya Çelebi'nin seyahat nağmesinde bahsettiği tanburiler arasında; Sultan IV. Murad ve Sultan IV. Mehmed dönemlerinde yaşamış olan tanburi Ahmed, Şehlâ Hasan, Yusuf Çelebi, Hacı Kasım Ağa, oğlu Küçük Müezzîn, Kara Yusuf, Şamlı Hasan, Muslî Çelebi, Karakaş, Koca Anjeli gibi isimler bulunmaktadır.

19 yy. sonrasında ise; Mustafa Sicim Dede, Dil-hayat Kalfa, Mustafa Çavuş, daha sonraları Numan Ağa, Tanburi İzak, Zeki Mehmed Ağa, büyük ve küçük Osman beyler, Oskiyan Efendi, Şeyh Abdülhalim Efendi, tanburî Ali Efendi gibi sanatçılar, Türk mûsikisinin zengin mirasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu değerli ustalar arasında özellikle sanat ve dehasıyla adını ölümsüzleştiren Tanburi Cemil Bey, oğlu Mesut Cemil, Refik Fersan, Cemil Bey'in yeğeni Hikmet Bey, Kadı Fuad Efendi, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar ve Ercüment Batanay gibi tanburiler öne çıkmaktadır (Öztuna, 1976: 300; Özalp, 2000: 167).

Tanbur, yapı itibariyle uzun saplı bir enstrümandır. Bu nedenle, tanbur icrası, insanın anatomik yapısı gereği oturarak ve diz üzerinde kavranarak tutulması eylemi kendiliğinden gerçekleşir. Tanbur çalınırken, sazın göğsü karşıya dönük bir şekilde, diz üzerinde ve sağ bacağın biraz dışında tutularak icra edilir. Sol el ise tanbur'un sapını kavrayarak tutuş pozisyonunu tamamlanır (Akan, 2007: 56).

## 5.1. SAĞ EL KULLANIMI

### 5.1.1. Mızrap Tutuşu

Tanbur, başa denilen özel bir mızrapla çalınır. Bu mızrap, yaklaşık olarak 12 cm uzunluğunda, 9-10 mm eninde ve 1-1,5 mm kalınlığındadır. Mızrap, sert ve esnemez bir yapıya sahiptir. Tanbur mızraplarının uç kısmı, icra için "V" şeklinde yontularak hazırlanır. Tanbur, icra esnasında mızrabın üstten ve alttan tellere vurulmasıyla çalınır. Tanbur'un tarih boyunca uzun ve sert bir mızrapla çalınıp çalınmadığı net olarak bilinmemektedir (Karakaya, 2010: 555).

**Resim 2.** Tanbur Mızrabı



Tanbur'un mızrap tutuşu diğer mızraplı sazların tutuluşundan farklı ve kendine özgüdür. Mızrap sağ elin dışından iç kısmına doğru, işaret parmağı ile orta parmak arasından geçer bu tutuş şekli baş parmak ile desteklenir. Bu şekilde tutulan mızrap birinci boğuma yakın şekilde ve çok sıkılmadan tutulur (Akan, 2007: 56).

### 5.1.2. Mızrap Vuruş Biçimi

Tanbur, diğer telli sazlarda uygulandığı şekilde mızrabın uç kısmının geniş yüzeyi hiçbir zaman telle çakışacak ve sürtecek şekilde çalınmaz. Tanbur'un mızrap vuruşu kendine özgü ve diğer sazlardan oldukça farklıdır. Tanbur icrasında mızrabın dar yüzeyi kullanılarak vurulur (Akan, 2007: 38-59).

Tanburdan mızrap vuruş işaretleri şu şekildedir:

V: Üst Mızrap

Λ: Alt Mızrap

## 5.2. SOL EL KULLANIMI

Tanbur çalarken sol bilek ve el oldukça yumuşak, serbest konumda olmalıdır. Tanbur çalarken sol elin bütün parmakları kullanılır. Baş parmak diğer parmakların rahat ve iyi çalınabilmesi için sapın tutuşuna yardım eder. Tanburda sol el kullanımı için işaret parmağı oldukça önemlidir (Akan, 2007: 59).

Tanburda parmak pozisyonlarını belirlemek, en kısa sürede hedef notalara ulaşmayı amaçlar. Nota üzerinde parmak pozisyonlarını belirtmek için genellikle şu numaralandırma kullanılır:

- İşaret Parmağı: 1
- Orta Parmak: 2
- Yüzük Parmak: 3
- Serçe Parmak: 4
- Baş Parmak: 5

Tanburda parmakların uç kısımları perdenin tam dibine ve bazen tam üzerine basılarak çalınır. Birinci parmak her zaman telin üzerindedir ve hiç kalkmaz. Diğer parmakların durumu ise daima klavye üzerinde her an tele basacak vaziyette durur (Özel, 1997: 14)

**Resim 3.** Tanbur Sapının Tutuluşu



**Kaynak:** (Akan, 2007: 39)

### 5.3.TANBUR'DA KULLANILAN SÜSLEME TEKNİKLERİ

#### 5.3.1. Çarpma

“Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alarak, mızrap ya da parmak darbesiyle yapılan, çok kısa değerlikli notalardır. Üzeri çizili küçük sekizlik (♩) nota ile gösterilmektedir” (Kaçar, 2009: 28).

#### 5.3.2. Glissando

Glissando, icra sırasında uzak veya yakın iki ses arasında yapılan kaydırma hareketine denir. Tek tel üzerinde yapılan bu kaydırma hızlıca belli belirsiz bir dizi oluştur (Gönül, 2010: 45). Glissando nota üzerinde (  $\underline{g}$  ) şeklinde veya (g.) kısaltması yerine (gliss) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.3.3. Portamento

Ses ve saz müziğinde kullanılan bu teknik telli sazlarda bir notadan diğer bir notaya sıçrama yapılmaksızın kayarak iki ses arasında yapılan tekniğe denir. Bu teknik glissando dan farklı olarak iki ses arasında dizi oluşturmaz (Özbilen, 2011: 17). Portamento tekniği nota üzerine (  $\underline{\text{port}}$  ) şeklinde yazılarak veya (port) yerine (p.) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.3.4. Tril

Herhangi bir notanın değeri boyunca, daha küçük parçalara bölünerek tekrarlanmasıdır. Uygulandığı notadaki sesi tam veya yarım olmak üzere etrafında hızlıca tekrar ettiren tekniktir (Özbilen, 2011: 21). Tril nota üzerinde (  $\underline{tr}$  ) şeklinde yazılarak ifade edilir. Eğer tril tekniği devamlı olarak sürüyor ise icranın bittiği yere kadar (tr.....) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.3.5. Vibrato

Vibrato; sesin sık aralıklı ve dalgalı bir şekilde uzatılması tekniğidir (Özbilen, 2011: 20). Vibrato tekniği telli ve yaylı sazlarda tel üzerinde parmağın bulunduğu yerden ayrılmadan ileri-geri salınımı ile oluşturulur (Gürel, 2016: 63). Vibrato tekniği nota üzerinde (  $\underline{vb}$  ) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.3.6. Sap Sallama

Sap sallama tekniği sadece tanbura özel uygulanabilen bir tekniktir. Tanbur enstrümanın yapısından doğal olarak üretilen rezonansın sapın aşağı-yukarı doğru seri

ve hızlı bir şekilde sallanması sonucu oluşturulan vibrasyon tekniğidir (Akan, 2007: 124). Sap sallama tekniği nota üzerinde (  $\underline{\underline{s}}$  ) şeklinde yazılarak ifade edilir.

### 5.3.7. Orta Tel Kullanımı

Tanbur'un üç ve dördüncü telleri kullanılarak yapılan bu icra tekniği, tanbur'un sadece alt telleri ile icra edilen yapıyı çeşitlendirmek amacıyla kullanılan tekniktir. Tanbur'un orta tellerinin malzemesi alt iki telden farklı ve daha kalın olması sebebiyle tanburdan elde edilen ses oldukça farklıdır. İcra sırasında bu tellerin kullanımı aynı pozisyonda farklı seslerin elde edilmesi sebebi ile atlamalı seslerin olduğu yapılarda icrayı oldukça kolaylaştırmaktadır. Orta tel kullanım tekniğinin nota üzerinde yazılımı icrasının olduğu notaların altına (**Mid**) şeklinde yazılarak ifade edilir. Orta tel kullanımı devamlı olarak bir süre devam ediyorsa icranın bittiği yere kadar (.....) şeklinde yazılarak ifade edilir.

### 5.3.8. Perde Pestleştirme

Perde pestleştirme, icracının isteğine bağlı olarak yapılan bir ses değişikliğidir ve genellikle belirli bir duygusal veya ifadesel etkiyi öne çıkartmak için kullanılır. Perde pestleştirme icracılar tarafından belirli bir makamın geleneksel sınırları içerisinde veya dışındaki yapılarda perdenin yüksekliğini değiştirmek için kullanılır (Turgay, Ayangil: 2016: 1120). Perde Pestleştirme nota üzerinde ( ↓ ) şeklinde yazılarak ifade edilir.

## 5.4. TANBUR'DA KULLANILAN İFADE UNSURLARI

### 5.4.1. Mızrapsız İcra

Mızrapsız icra tekniği, tanbur icrasında melodinin mızrap vuruşu olmadan veya sadece parmak vuruşu şeklinde çalınma tekniğidir. Bu teknik bazen de telin parmakla hafifçe çekilerek melodi oluşturulduğu tekniktir. Mızrapsız icra tekniği melodiyi çeşitlendirmek, tek düzelikten kurtarmak veya çalınan esere duygusal bir yön vermek için kullanılabilir. Bu çalım tekniğinde tele ilk vuruş mızrap ile gerçekleşir sonrasında gelen melodiler mızrapsız sadece parmak hareketleri ile gerçekleştirilir (Aksüt, 1994: 76). Mızrapsız icra tekniği nota üzerinde ( [v \*] ) şeklinde yazılarak ifade edilir. Mızrapsız icra uzun süre devam ediyorsa icranın bittiği yere kadar ([v \*.....]) yazılarak ifade edilir.

#### 5.4.2. Vurgu

Vurgu, bir melodide belirli bir notayı veya notaları öne çıkartmak ve bir etki yaratmak için kullanılan bir tekniktir. Vurgu tekniği genellikle icracı tarafından melodi yapısının ilk notalarında kullanılır (Özbilen, 2007: 32). Vurgu tekniği nota üzerinde (. > .) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.4.3. Tenuto

"Tenuto" kelimesi İtalyanca kökenli olup "tutmak" veya "sürdürmek" anlamına gelir. Tenuto işareti, müzik notalarında bir nota veya akorun süresi boyunca bir notanın üzerindeki basıncı ve vurguyu sürdürmeyi ifade eder. Bu, notanın süresini uzatarak ve etkisini artırarak yapılır. Vurgu, staccato gibi diğer artikülasyon işaretlerinin aksine Tentuo daha hafif bir etki taşır. Bu, nota veya akorun belirgin bir şekilde vurgulanması, ancak daha yumuşak bir şekilde çalınmasıdır (Martino, 1966: 52). Tenuto tekniğinin tanbur üzerinde uygulanışı çok hafif belli belirsiz bir sap sallama tekniğine benzer bir şekilde öne çıkartma tekniğidir diyebiliriz. Tenuto nota üzerinde (—) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.4.4. Staccato (Kesik Çalış)

Staccato tekniği kısa, kısa-kesik çalış tekniğidir. Staccato tekniğinin tanburda uygulanış şekli; ses elde edildikten hemen sonra, sol elin diğer diğer parmakları tel üzerine hafifçe dokundurularak sesin süresinin aniden kısaltılmasıdır. (Bilgin, 2011: 19). Staccato tekniği nota üzerinde (\*) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.4.5. Virgül (Kısa Duraklama)

Virgül, “sus” değerinden daha kısa bir değere sahip olan ve birim aralık içinde ayarlanmayan ani ve geçici duraklamalardır (Gürel, 2016: 70). Virgül nota üzerinde (•) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### 5.4.6. Flageolet

Flageolet tekniği herhangi bir notayı teli sapla temas ettirmeden, parmağın sadece küçük bir kısmı ile dokundurularak mızrap vuruşu ile elde edilen tekniktir. Bu teknik uygulanırken sol elin parmağı perdenin tam yerine dokundurulmalıdır. Parmağın küçük bir kısmı hafif bir şekilde değdirildikten sonra mızrap vuruşundan sonra yavaşça geri çekilmelidir. (Özel, 1997: 20). Flageolet tekniği nota üzerinde (flg) şeklinde yazılarak ifade edilir.

#### **6.4.7. Çift Ses Kullanımı**

Çift ses kullanımı, iki uyumlu sesin birlikte kullanılmasıdır. Bu icra türü genellikle Batı müziğinde görölmektedir ve geleneksel taksim türleri içerisinde yer almamaktadır (Gürel, 2016: 63). Çift ses, icra edilen makamın etkisini azaltmayacak şekilde makamın ana sesinin alt ve üst perdelerindeki üçlü, dörtlü, beşli ve sekizlileri ile aynı anda kullanılması tekniğidir (Gönül, 2010: 50).

#### **6.4.8. Kaydırma Kullanımı**

Kaydırma; tanbur, ud, klasik kemençe gibi sazların klavyelerinde elin tel üzerinden hiç kaldırılmadan bir sestem diğereine aynı parmak ile geçilmesi hareketidir. (Yahya, 2005: 147). Bu çalışmada kaydırma tekniğinin diğere benzer tekniklerle karışmaması için nota üzerinde (**t.p**) şeklinde yazılarak ifade edilmiştir. Kaydırma kullanımı ifadesi nota üzerinde sadece iki ardışık nota arasında yapılan parmak pozisyonunda değışiklik gerçekleşmediğini öne çıkartmak amacıyla kullanılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı, 20. yüzyılın önemli tanbur icracılarından biri olarak kabul edilen Ercüment Batanay'ın tanbur tavrını şekillendiren unsurları ve onun müzikal üslubunun açıklanması, Batanay'ın icrasında kullandığı tanbur tekniği, süsleme teknikleri, makam kullanımı, seyir, perde ve geçki özelliklerinin detaylı bir şekilde açıklanarak ortaya konulması amaçlanmıştır.

#### 2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma,

- Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerinin incelenerek tanbur tekniği, süsleme teknikleri, makam kullanımı, seyir, perde ve geçki özelliklerinin detaylı bir şekilde açıklanarak ortaya çıkartılmasında rehber kaynak olması bakımından,

- Ercüment Batanay'ın tanbur tekniğini farklı kılan özelliklerini nota üzerinde detaylı bir transkripsiyon ile açıklaması sebebiyle; tanbur icracılarına, eğitimcilere ve öğrencilere yol gösterici kaynak olması açısından,

- Dikte edilen taksim notalarının Türk müziği nota arşivi ile paylaşılması Türk müziği literatüründe kaynak teşkil etmesi açısından,

- Yapılan alanyazın taraması sonucunda Ercüment Batanay'ın taksimleriyle ilgili daha geniş kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda, gerçekleştirilecek çalışmanın alanyazınında bu eksikliği gidermeye yönelik önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

#### 3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Bu çalışmanın problem cümlesi “Ercüment Batanay'ın Tanbur taksimlerinin makamsal ve teknik özellikleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Bu ana problem cümlesinden hareketle aşağıdaki alt problemler ortaya konulmuştur.

1.Ercüment Batanay'ın Tanbur taksimlerinin makamsal özellikleri nelerdir?

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde makam geçkileri nelerdir?
- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde seyir özellikleri nelerdir?

- Ercüment Batanay’ın taksimlerinde kullandığı ses sahası nasıldır?

2.Ercüment Batanay’ın Tanbur taksimlerinin teknik özellikleri nelerdir?

- Ercüment Batanay’ın taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?
- Ercüment Batanay’ın taksimlerinde kullandığı ifade unsurları nelerdir?

#### 4. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Ercüment Batanay’ın farklı makamlarda icra etmiş olduğu tanbur taksimlerinden, bireysel olarak icra ettiği tanbur taksimleri ile, Ercüment Batanay’ın aynı makamda icra ettiği taksim kayıtları arasından, ses kaydının temizliği ve anlaşılabilirliği temel alınarak yalnızca bir tanesi ile sınırlandırılmıştır. İnceleneme kapsamındaki taksimler Tablo 1’de sunulmuştur.

**Tablo 1.**İncelenen Tanbur Taksimlerinin Listesi

	Makam	Kaynak	Süre
1	Beyâti Taksim	Bilinmiyor	1'34"
2	Hüseyinî Taksim	Yenikapı Müzik	6'14"
3	Hicâz Taksim	Bilinmiyor	4'04"
4	Acemkürdî Taksim	Bilinmiyor	2'40"
5	Tâhribûselik Taksim	Bilinmiyor	6'07"
6	Nihâvend Taksim	Yenikapı Müzik	3'44"
7	Hicâzkâr Taksim	Yenikapı Müzik	8'22"
8	Kürdîlihicâzkâr Taksim	Yenikapı Müzik	6'15"
9	Sûz-i Dilârâ Taksim	Yenikapı Müzik	4'51"
10	Dilkeşhâverân Taksim	Yenikapı Müzik	4'56"
11	Yegâh Taksim	Bilinmiyor	3'37"
12	Şedd-i Arabân Taksim	Bilinmiyor	12'07"
13	Rast’tan Nihâvend’e Geçiş Taksimi	Yenikapı Müzik	8'03"
14	Rast’tan Hüz-zâm’a Geçiş Taksimi	Yenikapı Müzik	5'15"
15	Sûz-nâk’tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi	Bilinmiyor	5'30"
16	Sûz-nâk’tan Hüz-zâm’a Geçiş Taksimi	Bilinmiyor	5'55"

## 5. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırma,

- Araştırmada kullanılacak kayıtların Ercüment Batanay'a ait olduğu,
- Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırmada kullanılacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılacak Ercüment Batanay ait taksim kayıtlarının araştırma için uygun ve yeterli miktarda olduğu,
- Araştırmada kullanılacak kayıtların, Ercüment Batanay'ın tanbur tavrını yeterince açıklayabilecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılacak kayıtların, Ercüment Batanay'ın makam anlayışının nasıl olduğunu yeterince açıklayabilecek nitelikte olduğu,
- Ercüment Batanay kaynaklı yazılı ve işitsel kayıtların ışığında, Ercüment Batanay'ın tavrının anlaşılabilmesi için gerekli verilerin temin edileceği varsayılmaktadır.

## 6. ARAŞTIRMADA YÖNTEM

### 6.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu çalışmada, Ercüment Batanay'ın taksim icralarındaki makam anlayışı ve icra tavrının ortaya çıkartılması amaçlandığından, çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Nitel araştırma “disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntem” olarak tanımlanabilir (Karataş, 2017: 71). Geçmişe yönelik tutulan her türlü yazılı ve sözlü kayıtlar, arşiv ve doküman taramasından oluşmaktadır (Kozak, 2018: 88) Bu kapsamda çalışmada arşiv-doküman taramasından yararlanılarak veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler müzikal analizden yararlanılarak analiz edilmiştir. Müzikal analiz müzikal yapının ortaya konması, müzikteki unsurların çözümlenmesi ve bu bileşenlere ait fonksiyonların analiz edilmesidir (Fışkın, 2018: 281).

### 6.2. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu çalışmada, verilerin sağlanması için “arşiv-doküman tarama” yöntemi ile; ansiklopediler, yayımlanmış kitaplar, tezler, makaleler, süreli ve süresiz yayınlar, ilgili internet kaynakları, sesli ve görsel kayıtlardan yararlanılarak ulaşılmıştır.

### 6.3. VERİLERİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI

Bu çalışmada, elde edilen veriler ışığında sesli ve görsel kayıtlar çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda verilerin analiz edilebilmesi için, ses kayıtları dikte edilerek notaya alınmıştır. Bu aşamada izlenilen yöntem ise şu şekildedir;

Ercüment Batanay'a ait taksim kayıtlarındaki ses kirliliği ve çeşitli problemler "Cubase Version 10.5" programı ile daha anlaşılır hale getirilmiştir.

Notaya aktarım sırasında, kayıt cihazları ve sistemlerinin etkisiyle meydana gelen akort değişikliklerini gidermek amacıyla "Audio Pitch & Shift" programı ile mevcut taksimler incelenmiş ve icra sırasında kullanılan boş teller tespit edilerek, 440 frekansa göre yeniden düzenlenmiştir. Yapılan bu işlem sonucunda elde edilen kayıtlar farklı akortlarda icra edilmesine rağmen, dikte edilirken nota üzerinde bolâhenk düzende yazılmıştır.

Ercüment Batanay'ın taksimleri notaya aktarılırken ses kayıtları "Audacity Version 2.4.2." programı ile icradaki anlaşılması güç, karmaşık yapılar program sayesinde yavaşlatılarak dinlenmiş ve notaya alınmıştır. Dikte edilen notalar "Mus2, Version 3.2.2." ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Ses kayıtları notaya aktarılırken 4'lük nota birimi olarak 100 bpm temel alınarak aktarılmıştır. Notaya alınan taksimler her satır başına ve sonuna dakika saniye şeklinde belirtilerek anlaşılabilirliği arttırmak hedeflenmiş ve her satır numaralandırılmıştır. Notalar yazılırken mümkün olduğunca anlaşılır bir yazım şekli benimsenerek süsleme işaretleri ve yorum ifadeleri olabildiğince detaylı bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Kullanılan işaretler ve terimler klasik batı müziği nota yazım sistemindeki kısaltmaları kullanılarak ifade edilmiştir. Notaya aktarım esnasında tanbur sazına özgün bazı süsleme teknikleri ortaya çıkması durumunda, uygun yeni tanımlamalar oluşturulmuş ve bu teknikler, nota üzerinde belirlenen kısaltma ve sembollerle ifade edilmiştir. Taksimler notaya aktarılırken, makamsal cümle yapısına göre bir satıra sığacak şekilde düzenlemeye özen gösterilmiştir.

Ercüment Batanay'a ait taksimler makamsal yönden analiz edilirken; makam seyrinin yanı sıra kalışlar, asma kalışlar, tam kararlar, yedenli ve yedensiz kararlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca farklı makamlara geçkiler ve bu geçkiler sırasındaki perde değişimleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Batanay'ın taksimlerinde makamsal öğeler incelendiğinde bazı makamlarda hareketli perde kullanım özelliği görülmektedir. İcra

edilen bazı makamlarda ise sabit perde olduğu halde hareketli perde özelliği gösteren perde kullanımları görölmüştür. Bu tür perdeler nota üzerinde transkripsiyon olarak detaylı bir şekilde gösterilmiştir.

Ercüment Batanay'a ait taksimler teknik yönden analiz edilirken; icra tarzını yansıtan özel kullanımlar, dikkat çeken özel yapılar, teknik analiz alt problemi bağlamında örnekle sunulmuştur. Bu örneklerde, süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının kullanıldığı bölümler bütünlüğünün sağlanabilmesi ve örneklerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından bir satırın tamamıyla birlikte verilmiştir. İlgili alt problemin çözümlenmesi sonucu elde edilen bulgular, dikdörtgenler içerisinde verilerek vurgulanmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ERCÜMENT BATANAY'IN TANBUR TAKİMLERİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ

#### 1. BEYÂTİ TAKSİM

##### 1.1. BEYÂTİ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Beyâti Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 2'de görüldüğü üzere, Batanay taksime nevâ perdesi üzerinde bûselik yapısı ile başlamış ve makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesi ekseninde seyir etmiştir. Batanay taksimin girişindeki bu seyir hareketinin ardından nevâ perdesinde kalış yapmış ve bu perdeyi uzun bir süre vurgulamıştır.

Şekil 2. Beyâti Taksim 1 Satır



Şekil 3'te görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırda nevâ üzerinde bûselik çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay bu kalışın ardından makamın perdeleri ile seyir etmiş inici bir şekilde düğâh perdesine gelmiştir. Batanay 3'üncü satırda gerdâniye perdesine sıçrama yapmış ve makamın perdeleri ile seyirin ardından nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay satır sonunda nevâ üzerinde hicâz yapısını kullanmış ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 3. Beyâti Taksim 2, 3 Satırları



Şekil 4'te görüldüğü üzere, Batanay 4'üncü satırda muhayyer perdesinde hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satır boyunca acem perdesini sıklıkla vurgulamış ve satır sonunda Hüseyinî perdesini pestleştirerek önce nim hisar daha sonra hisâr perdesine kadar

getirmiştir. Batanay'ın bu hareketi 5'inci satırdaki nevâ'da hicâz yapısına hazırlar niteliktedir. Batanay 5'inci satırdaki hicâz yapısını göstermesinin ardından muhayyer perdesinden hareketle kademeli şekilde inici seyir özelliği göstermiş ve düğâh perdesinde uşşak yapısı ile kalış yapmıştır.

Şekil 4. Beyâti Taksim 4, 5 Satırları



Şekil 5'te görüldüğü üzere, Batanay 6'ncı satırda makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesiyle başlamış segâh perdesini pestleştirerek kullanmış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay satır boyunca makamın perdeleri ile seyir etmiş ve düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 7'nci satırda makamın karar perdesi olan düğâh perdesini bir süre vurgulamış ve acem perdesine sıçramanın ardından Hüseyinî perdesi ekseninde seyir etmiştir. Batanay satır sonunda nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 8'inci satırda makamın perdeleri ile seyir etmiş ve düğâh perdesinde yeden perdesi kullanmadan karar etmiştir.

Şekil 5. Beyâti Taksim 6, 7, 8 Satırları



## 1.2. BEYÂTİ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Beyâti Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap sallama, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Çift Ses Kullanımı

ve kaydırma kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

#### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın “değerini kendinden önceki notadan alan çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 6’da örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 6. Beyâti Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 2, 3, 4, 5, 6 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın “değerini kendinden notadan alan çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 7’de örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 7. Beyâti Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Glissando

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 3, 6, 7 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 8’de örnekler sunulmuştur.

#### Şekil 8. Beyâti Taksim Glissando Örneği



#### Portamento

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 3, 6 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 9’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 9. Beyâti Taksim Portamento Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 2 satırında “Vibrato” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 10’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 10. Beyâti Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 4 satırında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 11’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 11. Beyâti Taksim Sap Sallama Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 4, 6 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 12’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 12. Beyâti Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 3, 6 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 13’te örnekle sunulmuştur.

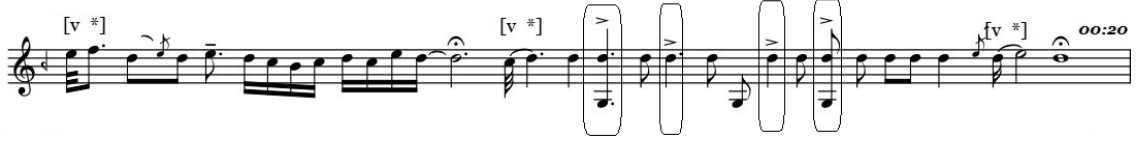
### Şekil 13. Beyâti Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 2 ,3 6, 7 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 14’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 14. Beyâti Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 2, 4, 7 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 15’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 15. Beyâti Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 4, 5 ,7 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 16’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 16. Beyâti Taksim Staccato Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 1, 6, 7 satırlarında “Çift Ses Kullanımı” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 17’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 17. Beyâti Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



### Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Beyâti taksiminin 6 satırında “Kaydırma Kullanımı” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Kaydırma Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 18’de örnekle sunulmuştur.

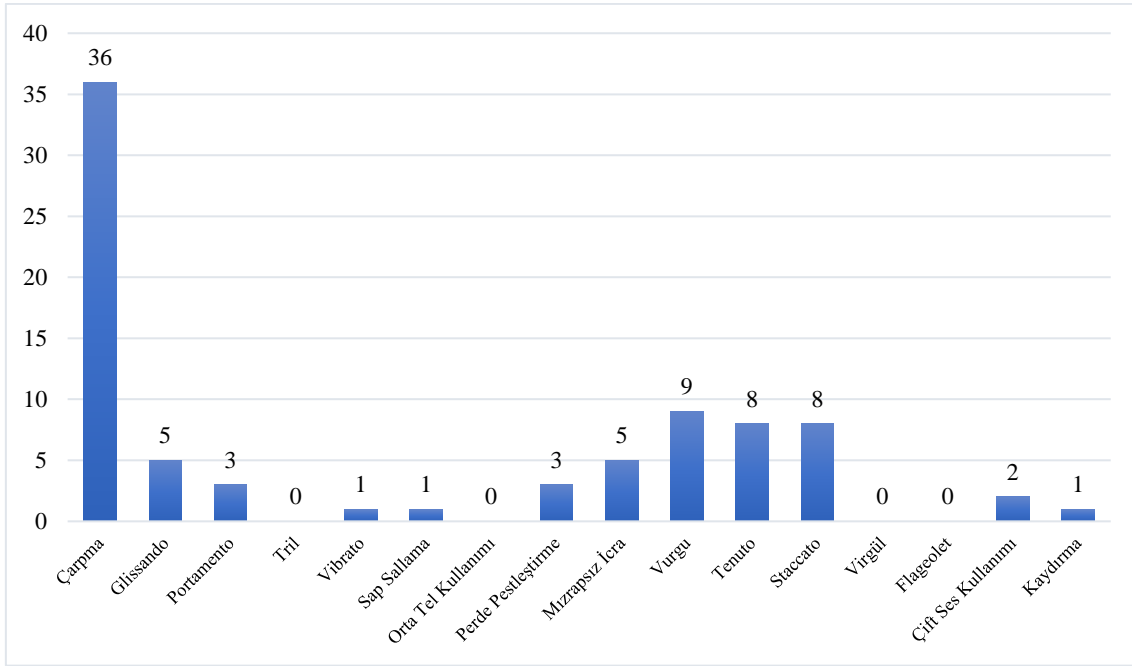
### Şekil 18. Beyâti Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Beyâti taksimi icra özellikleri açısından genel olarak incelendiğinde; taksim genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. Batanay makamın önemli perdelerini vurgulamak için taksim genelinde Vurgu, Tenuto, Çift Ses tekniklerine yer vermektedir. Batanay asma kalış ve karar yaparken taksim genelinde Sap sallama, vibrato tekniklerini kullandığı görülmektedir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini taksim çok kısa bir anında alışılmadık perde üzerinde kullandığı, bunun dışında kullanım özellikleri makamın lahnî yapısı ve geçki kullanımına uygun gerçekleştirmiştir. Batanay Beyâti taksim farklı yerlerinde mızrapsız icra tekniğini kullanmış ve makam için önemli perdeleri bu teknikle öne çıkardığı görülmektedir.

Ercüment Batanay’ın Beyâti taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 19’da grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 19. Beyâti Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 2. HÜSEYNÎ TAKSİM

### 2.2. HÜSEYNÎ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Hüseyinî Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 20'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Hüseyinî taksimine makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile giriş yapmıştır. Batanay seyir esnasında nim nicâz ve âcem perdelerini arzî perde olarak kullanmış ve makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini bir süre vurguladıktan sonra kalış yapmıştır.

Şekil 20. Hüseyinî Taksim 1 Satır



Şekil 21'de görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırda taksime tekrar başlar nitelikte olup düğâh perdesi ile giriş yapmıştır. Batanay seyir esnasında gerdâniye perdesine sıçrama yapmış ve hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır. Batanay makamın perdelerini kullanmasının ardından hüseyinî üzerinde kürdi yapısını göstermiş hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliğinin ardından çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 21. Hüseyinî Taksim 2 Satır



Şekil 22’de görüldüğü üzere, Batanay 3’üncü satırda makamın güçlü perdesi civarında kürdi çeşnisi ile seyir etmiş ve düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 22. Hüseyinî Taksim 3 Satır



Şekil 23’te görüldüğü üzere, Batanay 4’üncü satırın başlangıcında gerdâniye perdesi ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve devamında nim hicâz perdesini seyrine dahil etmiştir. Batanay 4’üncü satırın sonlarında hüseyinî perdesi üzerinde kürdi yapısını göstermiş ve gerdaniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 5’inci satırda nevâ perdesi merkezli seyrine başlamış ve bu seyir esnasında acem ve nim hicâz perdelerini seyre katması ile bir nevi nişâbur yapısı oluşmakta lakin oluşan yapı tamamen bir geçki özelliği taşımakla birlikte satırın devamında Batanay makamı güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini merkez almaktadır.

### Şekil 23. Hüseyinî Taksim 4, 5 Satırları



Şekil 24’te görüldüğü üzere, Batanay 6’ncı satırda acem perdesini kullanarak hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 7’nci satırda muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş çargâh perdesinde bir alt oktavı kullanarak asma kalış yapmıştır.

### Şekil 24. Hüseyinî Taksim 6, 7 Satırları

01:11 [v \*] [v \*] gliss 01:19

01:20 [v \*] flrj..... 01:29

Şekil 25'te görüldüğü üzere, Batanay 8'inci satırda eviç perdesinden hareketle gardaniye perdesindeki kısa kalışlarının ardından sünbüle ve hisâr perdelerini seyire dahil ettirerek nevâ üzerinde Hicâz yapısını kullanmıştır. Batanay satır sonunda nim hisar perdesini hüseyinî perdesine çevirerek çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 9'uncu satırda çargâh perdesindeki asma kalışını sürdürmüş ve devamında makamın perdeleri ile çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir.

### Şekil 25. Hüseyinî Taksim 8, 9 Satırları

01:30 s.s. port 01:40

01:41 [mid] 01:54

Şekil 26'da görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satıra çargâh perdesi ile başlamış seyir içerisinde acem perdesini kullanarak makamın perdeleri ile seyir etmiş ve düğâh perdesinde kalış göstermiştir. Batanay 11'inci satırda makamın karar perdesi olan düğâh perdesini uzunca bir süre vurgulamış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay bu kalışın ardından makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesine sıçrama yapmış akabinde makamın pest gölgelerindeki genişlemesini kullanarak hüseyinî aşiran perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

### Şekil 26. Hüseyinî Taksim 10, 11 Satırları

01:55 port [v \*.....] [v \*.....] [v \*.....] 02:04

02:05 [mid.....] 02:17

Şekil 27’de görüldüğü üzere, Batanay 12’nci satırda muhayyer perdesinden hareketle inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir seyir içerisinde nevâ üzerindeki uşşak yapısını bûselik yapısına çevirmiştir. Batanay satır sonunda rast perdesinde kısa bir kalışın ardından 13’üncü satırda gerdaniye perdesine sıçrama yapmıştır ve acem perdesini kullanarak inici bir seyir özelliği ile önce çargâh perdesinde kısa bir kalış, sonrasında düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 27. Hüseyinî Taksim 12, 13 Satırları

Şekil 28’de görüldüğü üzere, Batanay 14’üncü satırda nevâ perdesinden hareketle makamın tiz bölgelerindeki perdelerine çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş ve gerdâniye perdesini vurguladıktan sonra bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 15’inci satırda eviç perdesinden hareketle gerdaniye perdesindeki vurguyu devam ettirmiş ve hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 15’inci satırın ortasında hüseyinî üzerindeki Hicâz yapısını kullanmış ve muhayyer perdesindeki vurgulamanın ardından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 28. Hüseyinî Taksim 14, 15 Satırları

Şekil 29’da görüldüğü üzere, Batanay 16’ncı satırda neva üzerindeki Hicâz yapısını devam ettirmiş ve satır ortasında Hicâz yapısını uşşak yapısına çevirmiştir. Batanay satır sonunda nim zürgüle perdesini kullanarak bir nevi bûselik yapısı ile düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 17’nci satırda makamın karar perdesi düğâh perdesinden hareketle hüseyinî aşiran perdesini de kullanarak çıkıcı bir seyir özelliği kullanmıştır. Batanay satır ortasında nim hisar perdesini ve acem perdelerini kullanmış ve kullandığı bu yapı düğâh perdesinde uşşak yapısı ile kalış yapmıştır. Batanay’ın kullandığı bu yapı bir nevi hisâr makamına geçki özelliği taşımaktadır.

### Şekil 29. Hüseyinî Taksim 16, 17 Satırları

03:08 03:18

16

03:19 03:26

17

[mid] [mid]

Şekil 30'da görüldüğü üzere, Batanay 18'inci satırda muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir ile başlamıştır. Batanay 18'inci satırın girişin hüseyinî perdesinde üzerinde zırgüleli hicâz yapısını kullanmış ve bu perdeleri kullanarak satır boyunca seyrine devam etmiştir. Batanay 19'uncu satırda hüseyinî üzerinde kurduğu yapıyı devam ettirmiş ve hüseyinî perdesini vurgulamıştır. Batanay 19'uncu satırın sonunda nim hisâr perdesindeki kısa bir kalışın ardından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 30. Hüseyinî Taksim 18, 19 Satırları

03:27 03:36

18

03:37 03:53

19

[v \*.....]

[v \*]

[v \*]

[v \*]

[vib [v \*.....]]

[tr]

[pp] [mp]

Şekil 31'de görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda hüseyinî perdesindeki kalışını devam ettirmiş ve gerdaniye perdesinde asma kalışla giriş yapmıştır. Batanay seyir esnasında sümbüle perdesini arzî perde olarak kullanmış ve hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 31. Hüseyinî Taksim 20 Satır

03:54 04:02

20

[mf]

Şekil 32'de görüldüğü üzere, Batanay 21'inci satırda hüseyinî perdesi üzerinde bûselik yapısını kullanmış ve seyir içerisine bir nevi yeden perdesi vazifesinde nim hisâr perdesini dahil ederek hüseyinî perdesini vurgulamıştır. Batanay hüseyinî perdesinden tiz çargâh perdesine sıçrama yapmış ve sümbüle perdesini segâh perdesine çevirmiştir. Batanay seyir esnasında eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanmış ve inici-çıkıkcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonlarında hüseyinî

üzerindeki bûselik yapısını kullanmış ve acem perdesini 22'nci satırın girişinde uzunca bir süre vurgulamıştır. Batanay 22'nci satır seyri boyunca hüseyinî üzerindeki bûselik yapısı ile seyire devam etmiş ve seyir sonunda sünbüle perdesinden inici bir hareketle hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 32. Hüseyinî Taksim 21, 22 Satırları



Şekil 33'te görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırda sünbüle perdesi ile giriş yapmıştır. Bu yapı bakıldığında gerdaniye perdesi üzerinde kürdi yapısını işaret etmektedir lakin tam anlamıyla bir geçki özelliği taşımaktadır. Batanay seyir esnasında nim hisâr perdesini kullanarak hüseyinî perdesindeki kısa bir duraklamanın ardından nevâ perdesinde uzunca bir vurgulama yapmıştır. Batanay satır boyunca makam perdeleri ile seyir etmiş 24'ncü satırda makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini aynı yapı ile devam ettirmiştir. Batanay 24'üncü satırdaki hüseyinî merkezli seyirin ardından inici bir seyir özelliği göstermiş hüseyinî-aşiran perdesinde bûselik yapısı ve düğâh üzerinde kürdi yapısı ile seyir etmiştir. Batanay Hüseyinî perdesine sıçrama yaparak makamın perdelerinde kısa bir seyir sonunda bu perdede asma kalış yapmıştır.

Şekil 33. Hüseyinî Taksim 23, 24 Satırları



Şekil 34'te görüldüğü üzere, Batanay 26'nci satıra hüseyinî perdesi üzerinde zirgüleli hicâz yapısı ile giriş yapmış ve bu perdeler ile seyire devam etmiştir. Batanay 25'inci satırda nim hisâr perdesindeki kısa kalışın ardından 26'nci satırda düğâh perdesi üzerinde bûselik yapısını göstermiş ve uzunca bir süre bûselik perdesini vurgulamıştır. Batanay seyir esnasında çok kısa bir süre Hüseyinî-aşiran perdesinde bûselik yapısını göstermiştir ve çıkıcı bir seyir özelliği ile zirgüleli hicâz çeşnisini kullanarak seyir etmiştir. Batanay 27'nci satırda nim hisâr perdesinden hareketle hüseyinî perdesinde kısa

bir kalış yapmış ve çargâh perdesini uzunca bir süre vurgulamanın ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay nevâ perdesindeki bu kalışın ardından düğâh üzerinde bûselik yapısını göstermiş ve düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 28'inci satırda düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 34. Hüseyinî Taksim 25, 26, 27, 28 Satırları

Şekil 35'te görüldüğü üzere, Batanay 29'uncu satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle nevâ'da bûselik yapısını kullanmış ve inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 29'uncu satırın devamında Hüseyinî makamı perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 30'uncu satırda nevâ perdesi ile başlamış ve makamın perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 31'inci satıra makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile başlamış düğâh üzerinde hüseyinî yapısı ile acem perdesini kullanarak düğâh perdesine kadar gelmiştir. Batanay seyirin sonunda çok kısa bir süre olarak rast perdesini yeden olarak kullanmış ve düğâh perdesinde karar etmiştir.

Şekil 35. Hüseyinî Taksim 29, 30, 31 Satırları

## 2.2. HÜSEYNÎ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay’ın Hüseyinî Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Flageolet, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 2, 3, 6, 13, 25, 29 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 41 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 36’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 36. Hüseyinî Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 19, 26, satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 67 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 37’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 37. Hüseyinî Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Glissando

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 1, 4, 6, 10, 13, 20, 23, 24, 29, 30 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 11 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 38’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 38. Hüseyinî Taksim Glissando Örneği



#### Portamento

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 8, 10, 21 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 39’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 39. Hüseyinî Taksim Portamento Örneği



#### Tril

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 19, 21, 26 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 40’ta örnekle sunulmuştur.

### Şekil 40. Hüseyinî Taksim Tril Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 4, 19, 25 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 41’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 41. Hüseyinî Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 8, 15 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 42’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 42. Hüseyinî Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 9, 11, 12, 17, 26 satırlarında “Orta Tel Kullanımı” süsleme tekniğini 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 43’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 43. Hüseyinî Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 4, 8, 10 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 44’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 44. Hüseyinî Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 2, 4, 6, 7, 10, 12, 13, 24, 25 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 17 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 45’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 45. Hüseyinî Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 1, 2, 3, 5, 14, 11, 15, 16, 20, 22, 27, 28 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 38 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 45’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 46. Hüseyinî Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 3, 8, 12, 29 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 47’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 47. Hüseyinî Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 8, 9, 16, 23, 24, 30, 31 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 17 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 48’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 48. Hüseyinî Taksim Staccato Örneği



#### Virgül (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 6, 7, 21, 31 satırlarında “Virgül” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgül” tekniğini kullanım biçimi Şekil 49’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 49. Hüseyinî Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği



## Flageolet

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 7 satırında “Flageolet” ifade unsurunu 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Flageolet” tekniğini kullanım biçimi Şekil 50’de örnekle sunulmuştur.

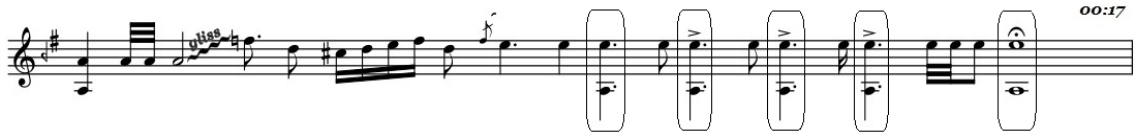
Şekil 50. Hüseyinî Taksim Flageolet Örneği



## Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Hüseyinî taksiminin 1, 5, 9, 11, 14, 24, 27, 28, 31 satırlarında “Çift Ses Kullanımı” ifade unsurunu 16 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 51’de örnekle sunulmuştur.

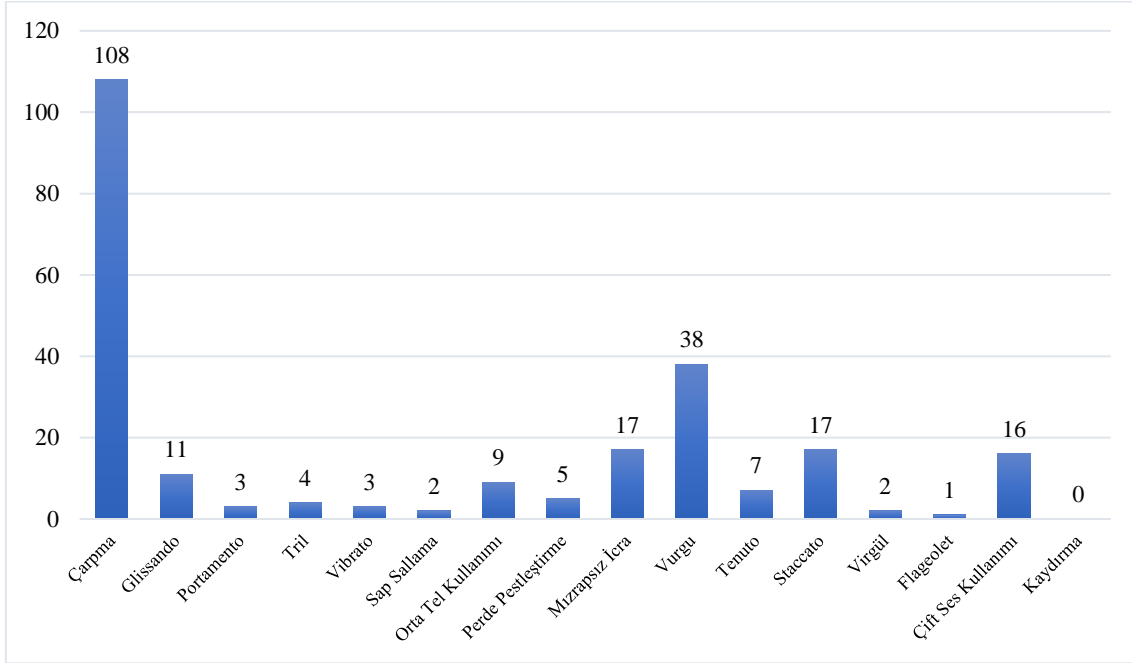
Şekil 51. Hüseyinî Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Hüseyinî taksimi icra özellikleri açısından genel olarak incelendiğinde; taksim genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. Batanay makamın önemli perdeleri vurgulamak ve yaptığı çeşitli çeşni ve geçkilerde belirli perdeleri öne çıkartmak için taksim genelinde Vurgu, Tenuto, Çift Ses tekniklerine yer vermektedir. Batanay icra sırasında Mızrapsız icra tekniği sıklıkla kullanarak icrayı farklılaştırdığı görülmektedir. Batanay taksim esnasında tril tekniğini çok kısa süreli kullanmış ve makam için önemli perdelerde bunu göstermiştir. Batanay taksiminin çok küçük bir anında flageolet tekniği kullanmış ve bu teknikle asma kalış yapmıştır. Batanay taksim sırasında genel olarak atlamalı sesler kullandığı yapılarda glissando tekniğine yer vermiştir. Batanay taksim genelinde Sap sallama, vibrato tekniklerini sayıca az kullandığı görülmektedir. Batanay asma kalış perdelerinde daha çok vibrato tekniğini kullandığı görülmektedir. Batanay icra sırasında Portamento ve Perde pestleştirme tekniklerini makamın lahni yapısı ve yapılan çeşni ve geçkilere uygun bir özellikte kullanmıştır. Batanay icra sırasında orta tel kullanım tekniğini genellikle dörtlü ve beşlisi olan perdede kullandığı ve nadir olarak önceki yapıdaki melodiye cevap niteliğinde kullanmıştır.

Ercüment Batanay'ın Hüseyinî taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 52'de grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 52. Hüseyinî Taksim Teknik Analiz Grafiği



### 3. HİCÂZ TAKSİM

#### 3.1. HİCÂZ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Hicâz Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 53'te görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Hicâz taksimine makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesi civarında bûselik yapısı ile başlamış ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay seyirin devamında çok kısa süre eviç perdesini göstermesinin ardından bûselikli yapıya geri dönerek makamın perdeleri ile seyir etmiş ve nim hicâz perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay bu kısa asma kalışın ardından makam sesleri ile seyir etmiş ve düğâh perdesinde yedenli bir kalış yapmıştır.

Şekil 53. Hicâz Taksim 1 Satır



Şekil 54'te görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırda hüseyinî perdesinden hareketle seyire başlamış seyir esnasında acem perdesini kullanmıştır. Batanay nim hicâz perdesindeki asma kalışın arından makamın perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve düğâh perdesinde yedenli bir kalış yapmıştır.

Şekil 54. Hicâz Taksim 2 Satır



Şekil 55'te görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satırda makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile başlamış ve nevâ perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay kısa bir inici seyirin ardından makamın karar perdesi olan düğâh perdesine gelmiştir. Batanay bu perdeyi kısa bir süre vurgulamasının ardından acem perdesine sıçrama yapmış, makamın güçlü perdesi ekseninde seyir etmiştir. Batanay nevâ perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve rast perdesi üzerinde nikriz yapısı ile kısa bir kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satırda nevâ perdesi üzerinde bûselik yapısı ile başlamış ve uzunca bir süre nevâ perdesini vurgulamasının arından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 55. Hicâz Taksim 3, 4 Satırları



Şekil 56'da görüldüğü üzere, Batanay 5'inci satırda hüseyinî perdesindeki asma kalışın arından acem perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve rast perdesine kadar nikriz yapısı ile seyir seyir etmiştir. Batanay rast perdesinden gerdâniye perdesine bir sıçrama yapmış ve makamın güçlü perdesi ekseninde seyir etmiştir. Batanay bu seyirin ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 56. Hicâz Taksim 5 Satır



Şekil 57’de görüldüğü üzere, Batanay 6’ncı satırın başında hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay hüseyinî perdesinden hareketle çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiş ve seyir esnasında eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay satır sonunda hüseyinî perdesinde bir kalış yapmıştır. Batanay 7’nci satırda makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesinden hareketle önce inici ardından acem perdesine sıçrama yaparak güçlü perdesi civarında makamın perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda makamın perdelerini kullanarak dik kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 57. Hicâz Taksim 6, 7 Satırları

Şekil 58’de görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satıra rast perdesi ile başlamış, bu perdede kısa bir kalışın ardından makamın karar perdesi olan düğâh perdesini vurgulamıştır. Batanay bu vurgulamanın ardından rast perdesinden hüseyinî perdesine sıçrama yapmış makamın perdeleri ile inici bir seyir göstermiştir. Batanay 9’uncu satırda düğâh perdesinden hareketle kademeli bir şekilde çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesine kadar çıkıcı seyir gösteren Batanay inici bir seyir ile makamın perdelerini kullanarak seyir etmiş ve düğâh perdesinde yedenli bir kalış yapmıştır.

Şekil 58. Hicâz Taksim 8, 9 Satırları

Şekil 59’da görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırda makamın güçlü perdesi ile olan düğâh perdesi ile başlamış ve hüseyinî perdesi üzerinde uşşak yapısı ile düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay yaptığı bu geçki ile hicâz makamın yapılarından bir tanesi olan uzzâl makamına geçmiş durumdadır. Batanay 11’inci satırda düğâh perdesi

ile kısa bir başlangıcın ardından uzzâl makamının güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini vurgulamıştır.

Şekil 59. Hicâz Taksim 10, 11 Satırları

Şekil 60'ta görüldüğü üzere, Batanay 12'nci satırda hicâz makamının güçlü perdesi civarı seyire başlamış inici bir seyir özelliği düğâh perdesine kadar iniş yapmıştır. Batanay düğâh perdesinden gerdâniye perdesine sıçramanın ardından makamın diz durak perdesi olan muhayyer perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay bu kısa asma kalışın ardından acem perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiş ve Hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 12'ncü satırda nevâ perdesinden hareketle makamın tiz bölgelerine doğru bir seyir göstermiştir ve gerdaniye perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay 13'üncü satır boyunca makamın tiz durak perdesi civârı seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

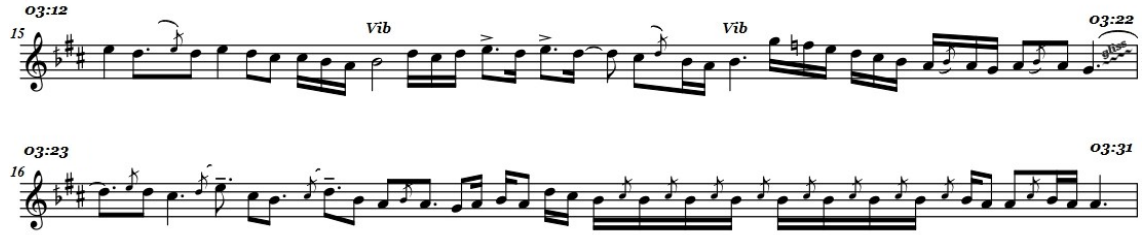
Şekil 60. Hicâz Taksim 12, 13 Satırları

Şekil 61'de görüldüğü üzere, Batanay 14'üncü satırda makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinden hareketle kademeli olarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay makamın perdelerinde çıkıcı-inici bir şekilde seyirin ardından dik kürdî perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 61. Hicâz Taksim 14 Satırı

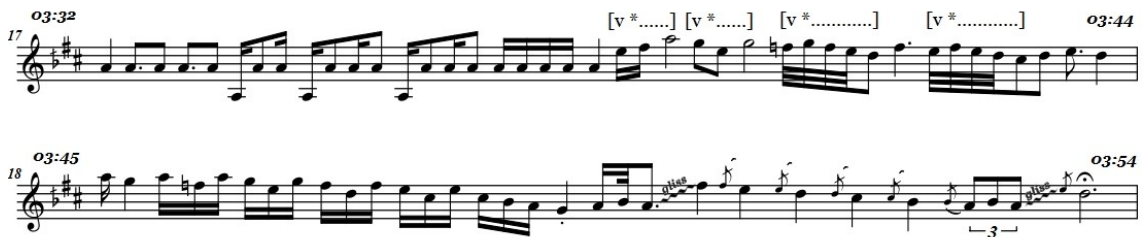
Şekil 62’de görüldüğü üzere, Batanay 15’inci satırda hüseyinî perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve dik kürdi perdesindeki kısa asma kalışın ardından satır boyunca makamın perdelerinde seyir etmiştir. Batanay 16’ncı satırda nevâ perdesi civarı seyir etmiş ve dik kürdi perdesindeki vurgunun ardından düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 62. Hicâz Taksim 15, 16 Satırları



Şekil 63’te görüldüğü üzere, Batanay 17’nci satırda makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile seyir başlamıştır. Batanay satır ortasında makamın tiz durak perdesi civarında seyir etmiş ve kademeli bir şekilde nevâ perdesine kadar gelmiştir. Batanay 18’inci satırda makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinden hareketle kademeli bir inici seyir özelliği göstermiş ve rast perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay rast perdesinde yaptığı bu kısa duraklamanın ardından acem perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 63. Hicâz Taksim 17, 18 Satırları



Şekil 64’te görüldüğü üzere, Batanay 19’uncu satırda makamın güçlü perdesinde seyire başlamış ve inici bir seyir özelliği ile makamın perdelerinde seyir etmiştir. Batanay satır sonunda düğâh perdesinde yeden perdesi olmadan karar etmiştir.

Şekil 64. Hicâz Taksim 19 Satırı



### 3.2. HİCÂZ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Hicâz Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

#### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 1, 2, 3, 4, 6, 7, 13, 15, 16, 19 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 30 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 65'te örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 65. Hicâz Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13, 18, 19 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 43 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 66'da örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 66. Hicâz Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Glissando

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 3, 5, 6, 7, 12, 14, 15 18 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 12 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 67'de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 67. Hicâz Taksim Glissando Örneği



#### Portamento

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 3, 9, 12 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 68’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 68. Hicâz Taksim Portamento Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 1, 2, 3, 13, 14, 15 satırlarında “Vibrato” icra tekniğini 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 69’da örnekle sunulmuştur

### Şekil 69. Hicâz Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin Hicâz 4, 6, 12, 13 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 70’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 70. Hicâz Taksim Sap Sallama Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 10, 12 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 71’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 71. Hicâz Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 9, 17 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 72’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 72. Hicâz Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 36 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 73’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 73. Hicâz Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 5, 6 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 74’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 74. Hicâz Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 8, 12, 18 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 75’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 75. Hicâz Taksim Staccato Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 1, 13 satırında “Virgöl” ifade unsurunu 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 76’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 76. Hicâz Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Hicâz taksiminin 4, 8, 10, 11, 19 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 77’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 77. Hicâz Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği

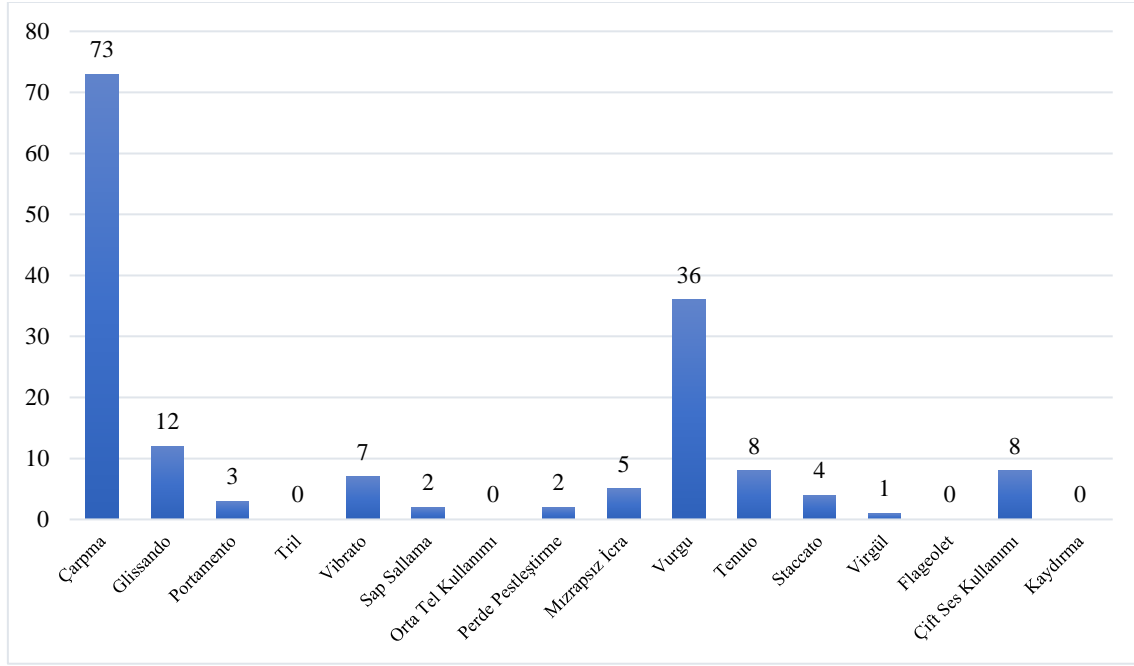


Ercüment Batanay’ın Hicâz taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde farklı yerlerinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini sıçrama hareketleri ile kullanmıştır. Batanay makamın güçlü perdesini ve kalış perdelerini vurgulamak için taksim genelinde Vurgu, Tenuto tekniklerine yer vermektedir. Batanay taksim genelinde asma kalış ve makam için hassas olan dik kürdî, dik hicâz gibi perdelerde vibrato tekniği kullandığı görülmektedir. Batanay icra sırasında Portamento tekniğini genellikle inici yapılarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğine çok az yer verdiği, bu kullanımın ise genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih ettiği görülmektedir. Batanay Perde pestleştirme tekniğini taksim genelinde uşşak çeşnisi içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay Mızrapsız icra tekniğine ise taksim çok kısa bir anında kullandığı ve bu kullanım ise hüseyinî perdesi ekseninde kürdî yapısı ile

gerçekleşmiştir. Batanay taksimin karar hissini güçlendirmek amacı ile çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Hicâz taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 78'de grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 78.** Hicâz Taksim Teknik Analiz Grafîği



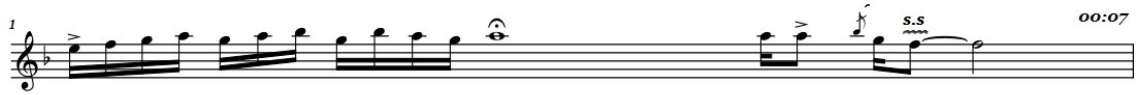
#### 4. ACEMKÜRDÎ TAKSİM

##### 4.1. ACEMKÜRDÎ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Acemkürdî Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 79'da görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Acemkürdî taksimine makamının inici bir yapıya sahip olması sebebiyle, makamın tiz bölgelerinden hüseyinî perdesinden hareketle kürdî yapısı ile başlamıştır. Batanay taksimin başlangıcında makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında makamın perdeleri ile makamın güçlü perdesi olan acem perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 79. Acemkürdî Taksim 1 Satırı



Şekil 80’de görüldüğü üzere, Batanay 2’nci satırda makamın güçlü perdesi civarı seyre başlanmış inici bir seyir özelliği göstererek makamın perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda kürdi perdesinden hareketle düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 80. Acemkürdî Taksim 2 Satırı



Şekil 81’de görüldüğü üzere, Batanay 3’üncü satırında makamın karar perdesi ile başlamış ve makamın tiz bölgedeki simetrik genişlemesindeki yapı ile tiz nevâ perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay bu sıçramanın ardından makamın perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve makamın tiz bölgelerdeki perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay seyir esnasında nim şehnâz perdesini arzî perde olarak kullanmış ve hemen ardından acem perdesinde kalış yapmıştır. Batanay acem perdesindeki kalışın ardından makamın ikinci derece güçlü perdesi olan nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 4’üncü satırda tiz çargâh perdesinden hareketle makamın tiz bölgelerinde seyir etmiş ve muhayyer perdesinde uzunca bir süre vurgunun ardından bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay satır devamında muhayyer perdesi eksenli bir seyir özelliği göstermiş ve makam seyrine nim zürgüle perdesini dahil ederek sabâ yapısını kullanmıştır. Batanay 5’inci satırda düğâh perdesi üzerinde saba makamını çargâh perdesi üzerinde saba yapısı göstermiş ve sabâ makamının tiz bölgelerdeki genişlemesini kullanmıştır. Batanay satır sonunda sabâ makamının güçlü perdesi olan çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 81. Acemkürdî Taksim 3, 4, 5 Satırları



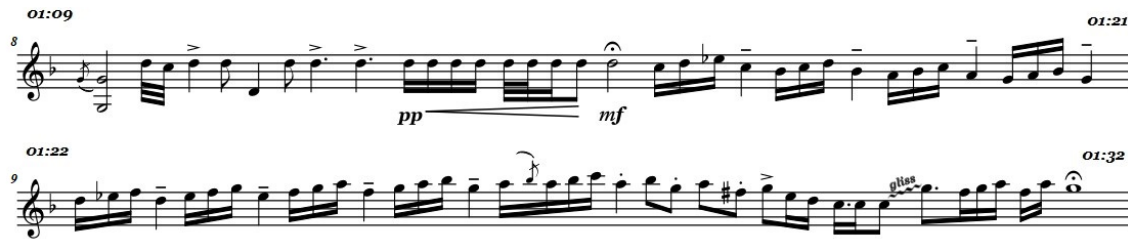
Şekil 82’de görüldüğü üzere, Batanay 6’ncı satırda çargâh perdesinden hareketle gerdâniye perdesini vurgulamış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 7’nci satırın başında gerdaniye perdesi üzerinde sabâ çeşnisi göstermiş ve çıkıcı-inici bir seyir özelliğın ardından düzenin perdelerine nim hisâr perdesini ekleyerek nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 82. Acemkürdi Taksim 6, 7 Satırları



Şekil 83’te görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satıra rast perdesi ile başlamış herhangi bir yapıyı göstermeden nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay’ın bu vurgusunun ardından nevâ üzerinde kürdi yapısı ve yerinde kürdi yapısı ile seyir etmiştir. Batanay’ın yaptığı bu değişiklikler Nihâvend makamına bir geçki özelliği taşımaktadır. Batanay 9’uncu satırda nihâvend yapısını korumuş, çıkıcı bir seyir özelliği ile satır boyunca Nihâvend makamının da yapısında bulunan nevâ üzerinde hicâz yapısını göstermiştir. Batanay bu kısa hicâz geçkisinin ardından gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 83. Acemkürdi Taksim 8, 9 Satırları



Şekil 84’te görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırda çargâh perdesinden hareketle gerdâniye perdesi ile başlamış, seyir içerine eviç perdesini dahil ederek devam etmiştir. Batanay bu seyir esnasında sünbüle perdesinde kısa bir asma kalışın ardından muhayyer perdesini vurgulamıştır. Batanay seyir esnasında sünbüle perdesini tiz segâh perdesine çevirmiş ve muhayyer perdesinden hareketle tiz hüseyinî perdesine kadar bir genişleme özelliği göstermiştir. Batanay bu genişlemenin ardından gerdâniye perdesinde rast yapısı ile iniş yapmış ve bu perdede asma kalış göstermiştir. Batanay 11’inci satırda makamın tiz bölgelerdeki perdeleri ile seyire başlamış satır sonunda hüseyinî perdesini

hisâr peresine çevirerek 12'nci satırda eviç perdesini kullanmış ve bu yapı ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay oluşturduğu bu yapı ile segâh perdesine kadar gelmiş ve segâh, hisâr perdesi ekseninde seyir etmiştir. Batanay'ın oluşturduğu bu çeşni Hüzûm yapısını oluşturmuştur. Batanay satır sonunda çargâh perdesindeki kısa duraklamanın ardından segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 84. Acemkürdî Taksim 10, 11, 12 Satırları

Şekil 85'te görüldüğü üzere, Batanay 13'üncü satırda makamın karar perdesi olan düğâh perdesi ile başlamıştır. Batanay karar perdesi ile başlangıcın ardından makamın güçlü perdesi olan acem perdesine gelmiş ve bu perdede kalış yapmıştır. Batanay satır boyunca makamın perdeleri ile seyir etmiş ve çok kısa bir süre nim hisâr perdesini arzî olarak kullanmıştır. Batanay satır sonunda inici bir seyir ile kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 14'üncü satırda makamın güçlü perdesi olan düğâh perdesi ile başlamış ve bu perdede yaptığı kısa kalışın ardından nim hisâr perdesine bir sıçrama yapmıştır. Batanay yaptığı bu sıçramanın ardından makamın perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve seyir içerisinde arzî olarak zirgüle perdesini kullanmıştır. Batanay'ın arzî olarak kullandığı bu perde satır sonunda rast perdesine geri dönmüş ve Batanay düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 85. Acemkürdî Taksim 13, 14 Satırları

Şekil 86'da görüldüğü üzere, Batanay 15'inci satırda makamın karar perdesi ile bir başlangıç yapmıştır. Batanay satırın devamında makamın tiz durak perdesi olan

muhayyer perdesine sıçrama yapmış ve makamın perdeleri ile inici bir seyir ile düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 15’inci satırın ortasında sünbüle ve nim hisâr perdelerini seyire dahil ederek kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay’ın seyire bu perdeleri dahil etmesi bir nevi kürdi yapısını güçlendirmek amacını taşımaktadır. Batanay 16’ncı satırın başında neva ve kürdi perdeleri arasında kromatik bir geçiş yapmış ve satırın devamında çargâh perdesinde asma kalış göstermiştir. Batanay satır sonunda düğâh perdesinde yeden kullanmadan karar etmiş, karar esnasında kaba düğâh perdesini de kullanması karar duygusunu güçlendirir niteliktedir.

**Şekil 86.** Acemkürdî Taksim 15, 16 Satırları



#### 4.2. ACEMKÜRDİ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay’ın Acemkürdî Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

##### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 9, 11, 12 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 87’de örnekle sunulmuştur.

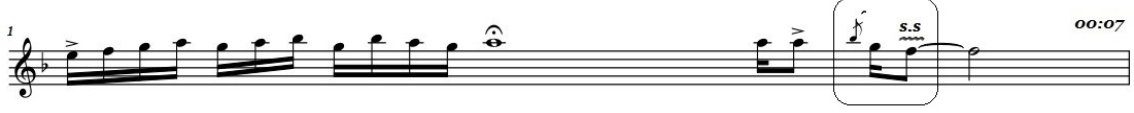
**Şekil 87.** Acemkürdî Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



## Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 1, 4, 8, 11, 13 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 88’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 88.** Acemkürdî Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



## Glissando

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 3, 6, 9 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 89’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 89.** Acemkürdî Taksim Glissando Örneği



## Portamento

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 4, 10, 12 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 90’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 90.** Acemkürdî Taksim Portamento Örneği



## Vibrato

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 13 satırında “Vibrato” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 91’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 91. Acemkürdî Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 1, 3, 5, 10, 13, 16 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 92’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 92. Acemkürdî Taksim Sap Sallama Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 2, 13 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 93’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 93. Acemkürdî Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 32 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 94’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 94. Acemkürdî Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 2, 3, 8, 9, 15, 16 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 95’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 95. Acemkürdî Taksim Tenuto Örneği



Staccato

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 7, 9, 13, 14 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 96’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 96. Acemkürdî Taksim Staccato Örneği



Virgül (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 2, 15 satırlarında “Virgül” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgül” tekniğini kullanım biçimi Şekil 97’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 97. Acemkürdî Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği



Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Acemkürdî taksiminin 8, 15 satırlarında “Çift Ses Kullanımı” ifade unsurunu 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 98’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 98. Acemkürdî Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği

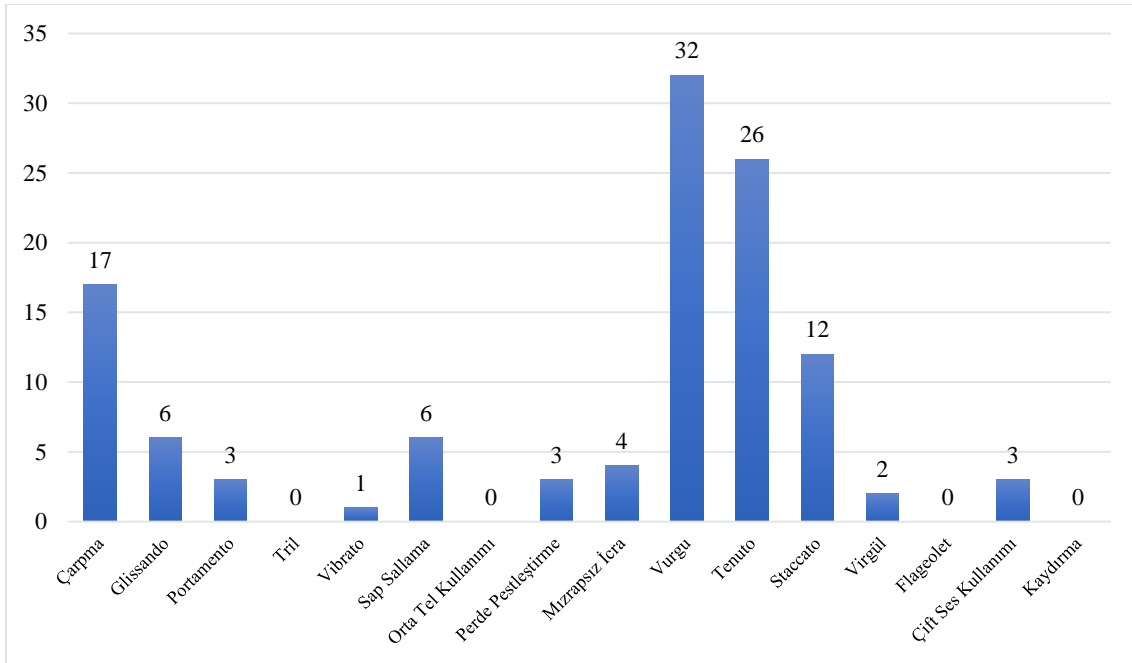


Ercüment Batanay’ın Acemkürdî taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde çarpma tekniğine diğer taksimlerine oranla daha az yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini oktav atlamaları, farklı makama geçki ve çeşni hareketleri ile kullanmıştır. Batanay makamın güçlü ve tiz

durak perdelerini kullanırken taksim genelinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde makam için önemli olan çargâh ve acem perdelerinde sap sallama tekniği kullanarak kalış gerçekleştirmiştir. Batanay'ın vibrato tekniği taksim çok kısa bir anında kullandığı tespit edilmiş ve bu kullanım ise kürdî perdesinde asma kalış şeklinde gerçekleşmiştir. Batanay icra sırasında portamento tekniğini iki farklı şekilde kullanmıştır; ilki uşşak çeşnisi bulunan yapılarda inici bir şekilde, ikinci kullanımı ise içerisinde hüzzam çeşnisi barındıran nim hisâr perdesinde kullandığı görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımın ise genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiştir. Batanay mızrapsız icra tekniğine ise taksim iki yerinde kullandığı ve bu kullanım ise kürdî çeşnisi kullanılarak gerçekleşmiştir. Batanay taksim karar hissini güçlendirmek amacı ile çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Acemkürdî taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 99'da grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 99.** Acemkürdî Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 5. TÂHİR BÛSELİK TAKSİM

### 5.1. TÂHİR BÛSELİK TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Tâhîrbûselik tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 100'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksimine, Tâhîr makamının ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesi ile başlamış ve bu perde üzerinde uşşak yapısı ile muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında Tâhîr makamının perdeleri ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 100. Tâhîrbûselik Taksim 1 Satırı



Şekil 101'de görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırda Tâhîr makamının perdeleri ile başlamış nevâ perdesindeki kısa asma kalışın ardından seyir içerisinde arzî olarak nim hisâr perdesini kullanmıştır. Batanay'ın nim hisâr perdesini kullanım şekli ve oluşturduğu dizi itibariyle herhangi bir geçki özelliği taşımamaktadır. Batanay satırın devamında çok kısa bir süre segâh perdesinde asma kalışın ardından nevâ perdesi üzerinde önce rast ve hemen ardından bûselik yapısı ile seyir etmiştir. Batanay satırın devamında eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay 2'nci satır sonunda nişâbur çeşnisi ile nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 3'ncü satırda makamın ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesinde vurgu ile başlamış ve tâhîr makamının perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 4'üncü satırda makam perdeleri ile seyir etmiş ve nevâ perdesi üzerinde bûselik çeşnisini kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 101. Tâhîrbûselik Taksim 2, 3, 4 Satırları

00:13 [v\*.....] s.s. [v\*.....] s.s. vib s.s. [v\*.....] 00:28 tr

00:29 00:41

00:42 gliss s.s. [v\*.....] 00:48

Şekil 102’de görüldüğü üzere, Batanay 5’inci satırda Tâhîr makamının ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesinden hareketle neva üzerinde rast yapısını kullanarak muhayyer perdesine gelmiştir Batanay 5’inci satır boyunca Tâhîr makamının tiz bölgelerindeki muhayyer perdesi üzerinde uşşak yapısı ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda hüseyinî perdesi üzerinde uşşak yapısı ile asma kalış yapmıştır. Batanay 6’ncı satırda eviç perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş, seyir esnasında sünbûle perdesini arzî olarak kullanmış nevâ perdesi üzerinde bûselik çeşni ile çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında makamın perdelerini kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda nevâ perdesi üzerinde bûselik çeşni ile kalış yapmıştır. Batanay 7’nci satırda hüseyinî perdesinden hareketle bûselik yapısını göstermiş ve çargâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay bûselik makamı perdeleri ile satır boyunca seyir etmiş ve satır sonunda bûselik perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 102. Tâhîrbûselik Taksim 5, 6, 7 Satırları

00:49 01:04 s.s.

pp mf

01:05 01:17

01:18 s.s. [v\*.....] 01:27

Şekil 103'te görüldüğü üzere, Batanay 8'inci satırda düğâh perdesi üzerinde bûselik çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve nim zirgüle perdesini kullanarak düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 103.** Tâhîrbûselik Taksim 8 Satırı



Şekil 104'te görüldüğü üzere, Batanay 9'uncu satıra bûselik çeşnisi ile başlamış ve çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında nevâ perdesi üzerinde rast yapısını kullanmış ve tiz çargâh perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay bu inici seyir esnasında acemli rast yapısını kullanmış ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 10'uncu satırda nevâ perdesinden hareketle bûselik çeşnisini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş çargâh perdesindeki kısa bir asma kalışın ardından düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 104.** Tâhîrbûselik Taksim 9, 10 Satırları



Şekil 105'te görüldüğü üzere, Batanay 11'inci satırda nim zirgüle perdesinden hareketle müsteâr çeşnisi kullanmış ve eviç' de segâh çeşnisi kullanmış ve eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay'ın 12'nci satırda müsteâr çeşnisi ile başlamış eviç perdesinde segâh yapısını kullanarak eviç perdesini vurgulamıştır. Batanay bu vurgulamanın ardından eviç' de segâh çeşnisi ile eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 13'üncü satırda eviç'te müsteâr ve segâh çeşnileri seyir etmiş ve muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay bu kısa asma kalışın ardından eviç' de segâh yapısını kullanarak eviç perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 105. Tâhîrbûselik Taksim 11, 12, 13 Satırları

Şekil 106’da görüldüğü üzere, Batanay 14’ncü satırda eviç’te segâh yapısı ile seyire başlamış eviç perdesinde kısa asma kalışların arından makamın tiz bölgelerinde seyir etmiştir. Batanay 15’inci satırda tiz çargâh perdesinden hareketle inici seyir özelliği göstermiş segâh’ ta müsteâr yapısını kullanmıştır. Batanay 15’inci satırın devamında nim hicâz perdesini vurgulamış ve satır sonunda nim hicâz perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 106. Tâhîrbûselik Taksim 14, 15 Satırları

Şekil 107’de görüldüğü üzere, Batanay 16’ncı satırda müsteâr yapısı ile seyir etmiş ve satır sonunda aynı yapıyı kullanarak eviç perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 107. Tâhîrbûselik Taksim 16 Satırı

Şekil 108’de görüldüğü üzere, Batanay 17’nci satırda eviç’ te segâh yapısını kullanmış ve segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında segâh’ ta müsteâr yapısını kullanmış ve uzunca bir süre nim hicâz perdesini vurgulamanın ardından bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 18’inci satırda segâh’ ta müsteârlı yapıyı devam ettirmiş ve satır sonunda segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 19’uncu satırda segâh’ ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş kısa bir süre nevâ ve muhayyer

perdelerini vurguladıktan sonra eviç perdesinde kalış yapmıştır. Batanay'ın 11 ve 19 satırlar arasında yapmış olduğu bütün geçki ve çeşnilerin sonucunda Evc-Ârâ makamına geçki yaptığı anlaşılmaktadır.

**Şekil 108.** Tâhîrbûselik Taksim 17, 18, 19 Satırları

Şekil 109'da görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda nevâ perdesinden hareketle makamın tiz durak civarında seyir etmiş seyir esnasında eviç ve âcem perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay satır sonunda şehnâz perdesini seyir içerisine dahil etmiş ve hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 21'nci satırda hüseyinî' de hicâz yapısını kullanmış ve hüseyinî perdesini vurgulamıştır. Batanay 22'nci satırda hüseyinî perdesinden hareketle hicâz çeşnisini kullanmış ve dik acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay bu asma kalışın ardından muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstererek hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır. Batanay'ın 20 ve 22 satırlar arasında yaptığı tüm bu geçki ve çeşniler hisâr makamına geçki niteliğindedir.

**Şekil 109.** Tâhîrbûselik Taksim 20, 21, 22 Satırları

Şekil 110'da görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırda hüseyinî perdesinden hareketle hüseyinî' de uşşak yapısını kullanarak çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiş ve seyir esnasında arzî olarak nim hicâz perdesini kullanmıştır. Batanay satır sonunda

hüseyinî'de uşşak yapısı ile seyir etmiş muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 24'üncü satırda nevâ perdesinden hareketle rast yapısını kullanmış, tiz çargâh perdesine kadar genişlemenin ardından Hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 25'inci satırda hüseyinî perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş Tâhir makamının perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 25'inci satır sırasında önce hüseyinî perdesinde ardından muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satır sonunda nim şehnâz perdesini arzî olarak kullanmış ve hemen ardından gerdaniye perdesine çevirerek hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 110. Tâhribûselik Taksim 23, 24, 25 Satırları

Şekil 111'de görüldüğü üzere, Batanay 26'ncı satırın başında nevâ' da bûselik yapısını kullanmış ve satır sonlarında acem perdesini eviç perdesine çevirerek gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 27'nci satırda eviç perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş nişâbur yapısı ile seyire devam etmiş ve nevâ perdesi merkezli seyir özelliği göstermiştir. Batanay 28'inci satırda nevâ üzerinde rast yapısı ile başlamış ve hemen ardından bûselik yapıya çevirmiş ve nevâ perdesinde nim hicâz perdesinden hareketle kalış yapmıştır. Batanay 29'uncu satırda nevâ perdesinden hareketle rast yapısını kullanarak seyir etmiş ve muhayyer' de uşşak yapısı ile devam etmiştir. Batanay seyir sırasında tiz nevâ perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay satır sonunda nevâ'da bûselik yapısını kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 111. Tâhîrbûselik Taksim 27, 28, 28, 29 Satırları

Şekil 112’de görüldüğü üzere, Batanay 30’uncu satıra nevâ perdesi ile başlamış bûselik yapısı içerisinde makamın tiz durak bölgesi civarı seyir özelliği göstermiştir. Batanay seyir esnasında arzî olarak nim şehnâz perdesini kullanmıştır. Batanay’ın kullandığı bu perde farklı bir makam geçki özelliği taşımamaktadır Batanay satır boyunca bûselik makamı perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 31’inci satırda bûselik yapısı ile devam etmiş çargâh perdesi eksenli bir seyir özelliği göstermesinin ardından 32’nci satır boyunca düğâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 32’nci satırın devamını bûselik makamının karar perdesi olan düğâh perdesini vurgulamamış ve ardından bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 112. Tâhîrbûselik Taksim 30, 31, 32 Satırları

Şekil 113’te görüldüğü üzere, Batanay 33’üncü satırda makamın tiz durak bölgesi civarı seyre başlamış ve muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay nim hicâz perdesini kullanarak nevâ perdesini kısa vurgusunun ardından tiz çargâh perdesinden hareketle bûselik yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay gösterdiği bu seyir ardından düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 34’üncü

satırda bûselik makamı için önemli perdelerden biri olan çargâh perdesini vurgulamış ve karardan hemen önce makamın yeden perdesi olan nim zirgüle perdesini kullanarak düğâh perdesinde karar etmiştir.

**Şekil 113.** Tâhîrbûselik Taksim 33, 34 Satırları

05:41 05:55

05:56 06:08

SON

## 5.2. TÂHİR BÛSELİK TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Tâhîrbûselik Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Çift Ses Kullanımı ve Kaydırma Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 1, 6, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29, 30, 31 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 41 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 114'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 114.** Tâhîrbûselik Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği

01:18 01:27

### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 5, 6, 10, 11, 12, 16, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 61 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 115'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 115.** Tâhîrbûselik Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



**Glissando**

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 1, 3, 4, 5, 9, 10, 14, 15, 17, 20, 22, 23, 25, 26, 30, 33, 34 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 19 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullandığı biçimi Şekil 116’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 116.** Tâhîrbûselik Taksim Glissando Örneği



**Portamento**

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 15, 18, 19, 23 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullandığı biçimi Şekil 117’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 117.** Tâhîrbûselik Taksim Portamento Örneği



**Tril**

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 2 satırında “Tril” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullandığı biçimi Şekil 118’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 118.** Tâhîrbûselik Taksim Tril Örneği



**Vibrato**

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 2, 13 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullandığı biçimi Şekil 119’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 119. Tâhîrbûselik Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 1, 2, 4, 5, 7, 10, 11, 14, 17, 25, 33 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 11 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 116’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 120. Tâhîrbûselik Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 14 satırında “Orta Tel Kullanımı” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 121’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 121. Tâhîrbûselik Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 20, 23 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 122’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 122. Tâhîrbûselik Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 2, 4, 7, 13, 15, 17, 25, 34 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 15 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 123’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 123. Tâhîrbûselik Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 1, 3, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15, 18, 20, 21, 27, 31, 32 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 49 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 124’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 124. Tâhîrbûselik Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 6, 10, 13, 15, 33 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 13 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 125’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 125. Tâhîrbûselik Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 2, 3, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 33 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 37 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 126’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 126. Tâhîrbûselik Taksim Staccato Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 8, 10, 16, 25 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 127’de örnekle sunulmuştur.

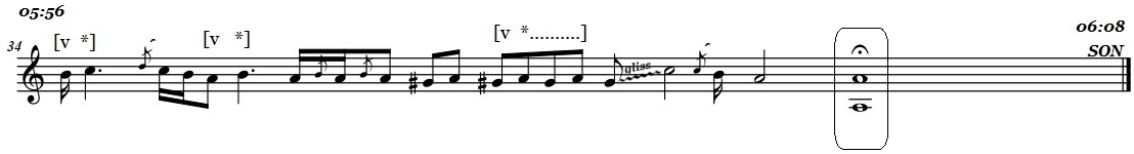
### Şekil 127. Tâhîrbûselik Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 3, 8, 10, 27, 32, 34 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 128’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 128. Tâhîrbûselik Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



#### Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Tâhîrbûselik taksiminin 12, 16, 19, 20, 22, 30 satırlarında “Kaydırma Kullanımı” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Kaydırma Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 129’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 129. Tâhîrbûselik Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği

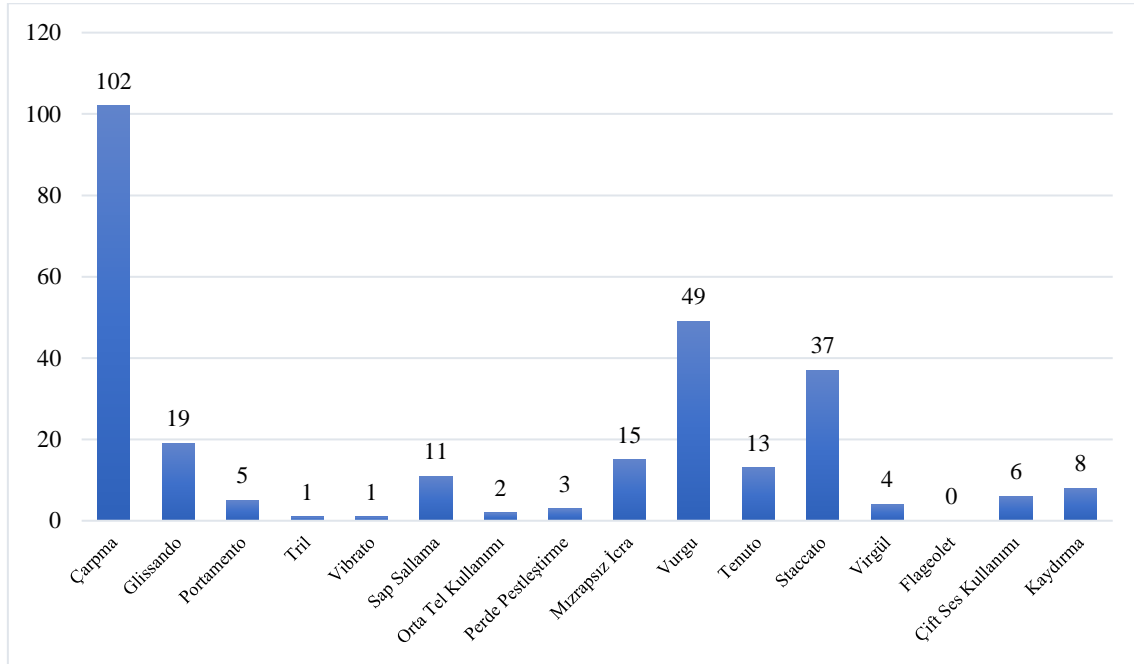


Ercüment Batanay’ın Tâhîrbûselik taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda ve ardışık perdelerde geçiş hareketleri ile kullanmıştır. Batanay makamın güçlü perdelerini öne çıkarttığı bölümlerde ve kurmuş olduğu cümle yapılarının ilk notalarını öne çıkartmak istediğinde taksim genelinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde makam için önemli olan muhayyer ve çargâh perdelerinde, taksim makamında güçlü ve tiz durak perdelerinde yaptığı kalışlarda sap sallama tekniği tercih etmiştir. Batanay orta tel kullanımına, taksimde iki aynı motifte kullanmış ve bu kullanım nevâ perdesinde gerçekleşmiştir. Batanay’ın vibrato tekniği taksimının çok azında yaptığı asma kalışlarda kullandığı tespit edilmiş ve bu kullanım ise segâh perdesinde asma kalış şeklinde gerçekleşmiştir. Batanay icra sırasında portamento

tekniklerini hüseyinî’de uşşak çeşni bulunan yapılarda inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay mızrapsız icra tekniğine farklı makamlarda çeşni ve geçkilerde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay’ın mızrap icra tekniği kullanım şekli genellikle nevâ perdesi üzerindeki yapılardadır. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımın ise genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiştir. Batanay Kaydırma kullanımını ise iki farklı şekildedir; ilki ardışık yarım sesler arasında ikincisi ise nevâ ve eviç perdeleri geçişinde gerçekleşmiştir. Batanay taksimin karar hissini güçlendirmek amacı ile çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay’ın Tâhribûselik taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 130’da grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 130.** Tâhribûselik Taksim Teknik Analiz Grafığı



## 6. NİHÂVEND TAKSİM

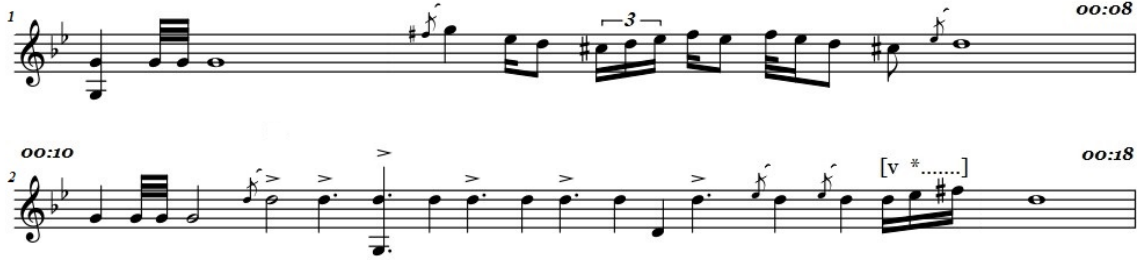
### 6.1. NİHÂVEND TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay’ın Nihâvend Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 131’de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay’ın Nihâvend taksimi incelendiğinde taksime Nihâvend makamının karar perdesi olan rast perdesinden başlamıştır. Batanay satırın devamında eviç perdesinden hareketle ile nevâ’da hicâz

yapısını kullanarak makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 2'nci satırın başında taksime tekrar giriş yaparmış gibi rast perdesiyle giriş yaparak neva perdesini öne çıkartarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 131.** Nihâvend Taksim 1, 2 satırları



Şekil 132'de görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satırın başlangıcında nevâ perdesiyle seyire başlayıp makamın tiz durak perdesi olan gerdaniye perdesine kadar çıkararak gerdaniye perdesinden hareketle nim hicâz ve eviç perdelerini kullanarak kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 132.** Nihâvend Taksim 3 Satırı



Şekil 133'te görüldüğü üzere, Batanay 4'üncü satıra makamın karar perdesi olan rast perdesi ile seyire başlayıp nim hicâz perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Seyrine tekrar rast perdesiyle devam eden Batanay nim hicâz perdesini seyir içinde kullanarak neva perdesini öne çıkartmıştır. Seyir esnasında sünbüle perdesine kadar çıkararak neva perdesinden muhayyer perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay 5'inci satırda inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstererek neva üzerindeki Hicâz yapısını gösterip gerdaniye perdesinde asma kalış yapmıştır. 6'ncı satırda nim hisar perdesini vurgulayan Batanay muhayyer perdesinden inici bir hareketle makamın güçlü perdesi olan neva perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 133. Nihâvend Taksim 4, 5, 6 Satırları

00:31 [v \*] s.s. [v p. \*] gliss 00:41

00:42 çok sessiz [v gliss \*] 00:46

00:47 [v gliss \*] 00:52

Şekil 134'te görüldüğü üzere, Batanay 7'nci satıra makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesinden başlayarak sünbüle perdesine sıçrama yaparak inici-çıkıcı bir seyir özelliği ile seyir içerisinde bûselik ve eviç perdelerini kullanarak neva perdesi merkezli bir seyir gerçekleştirmiştir. 9'uncu satırda acem perdesinden seyire başlayan Batanay nim şehnaz perdesini çok kısa bir süre gösterdikten sonra nevâ perdesini pestleştirerek hicâz perdesine getirip kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 134. Nihâvend Taksim 7, 8, 9 Satırları

01:01 [v \*] gliss 01:02

01:03 01:06

01:07 port 01:14

Şekil 135'te görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satırda makamın karar perdesi olan rast perdesinden başlamış ve satırın sonuna kadar makamın perdelerini kullanarak inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. 11'inci satırda çargâh perdesinde kısa bir kalış gösterdikten sonra nevâ perdesini pestleştirerek hicâz perdesine çevirmiştir. 11'inci satır boyunca makamın daha çok pest bölgesini kullanan Batanay rast perdesinde yedenli kalış yapmıştır. 12'nci satırda makamın karar perdesini vurgulayan Batanay rast, nevâ, sünbüle perdeleri arasında sıçramalar gerçekleştirerek önce inici bir seyir özelliği göstermiş ardından çıkıcı inici bir seyir özelliği ile yeden perdesini de kullanarak kâba rast perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 135. Nihâvend Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları

01:15 01:25

10

01:26 01:36

11

01:37 01:41

12

01:42 01:51

13

p-p

hızlanarak.....

3

C

Şekil 136'da görüldüğü üzere, Batanay 14'üncü satırda makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesi ile seyire başlayarak makamın tiz bölgelerinde seyir etmiş ve makamın tiz durak perdesi olan gerdaniye perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 136. Nihâvend Taksim 14 Satırı

01:55 02:01

14

[v]

gliss

S.S.

Şekil 137'de görüldüğü üzere, Batanay 15'inci satırda çargâh perdesinden hareketle sünbüle perdesine bir sıçrama yaparak makamın tiz bölgelerinde eviç perdesini de kullanarak seyire devam etmiş ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 16'ncı satırda makamın güçlü perdesi olan gerdaniye perdesini sıklıkla vurgulamış seyir içerisinde eviç perdesini de kullanarak kademeli bir şekilde inici seyir özelliği göstermiştir. Batanay 17'nci satırda inici-çıkıcı seyir özelliğini göstermiş Nihâvend makamında görmeye alışık olmadığımız nevâ perdesini pestleştirerek seyire devam etmiştir. Seyir içerisinde rast perdesinden sünbüle perdesine sıçrayış yapan Batanay eviç perdesini de kullanarak gerdaniye perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 137. Nihâvend Taksim 15, 16, 17 Satırları

02:02 [v gliss \*] 02:06  
02:07 02:15  
02:16 [v \*] 02:24

Şekil 138’de görüldüğü üzere, Batanay 18’inci satırda makamın güçlü perdesi olan nevâ ile seyire başlayıp sünbüle perdesine sıçrama yapmıştır. Muhayyer perdesi merkezli inici çıkıcı bir seyir özelliği gösteren Batanay eviç perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 138. Nihâvend Taksim 18 Satırı

02:25 [v gliss \*] S.S. [v gliss \*] [v \*] vib 02:33

Şekil 139’da görüldüğü üzere, Batanay 19’nci satırda makamın güçlü perdesi olan neva ile seyire başlayıp nevâ üzerinde hicâz yapısını göstererek çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Nevâ’dan tiz çargâh perdesine sıçrama yapan Batanay nevâ üzerindeki hicâz yapısını devam ettirerek nevâ perdesine kadar gelmiş ve burada nim hicâz perdesini kullanarak bir nevi zirgüleli hicâz yapısı ile nevâ perdesinde yedenli kısa bir duraklama yapmıştır. Batanay 19’ncü satırın sonunda makamın tiz perdelerini kullanmış ve satır sonunda muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 139. Nihâvend Taksim 19 Satırı

02:34 02:44 [v gliss \*] [v g. \*]

Şekil 140’ta görüldüğü üzere, Batanay 19’uncü satırda muhayyer perdesinde yapmış olduğu asma kalışın ardından 20’ncü satırın başlangıcında aynı yapıyı kullanarak kademeli bir şekilde iniş yapmış ve zirgüleli hicâz yapısı ile nevâ perdesinde kısa bir duraklama yapmıştır. 21’inci satırda Batanay, nevâ perdesinden hareketle inici bir seyir

özelliği göstererek seyir içerisinde bûselik perdesini kullanması ile rast perdesi üzerinde bûselik yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 140. Nihâvend Taksim 20, 21 Satırları

02:45 02:56

20

21

[mid]

Şekil 141'de görüldüğü üzere, Batanay 22'nci satırda nim hisar perdesini hüseyinî perdesine çevirerek başlamış ve devamında sünbüle perdesini seyir içerisinde bir anlığına kullanmıştır. Bu geçici perde tek başına bir geçki görevi göstermemektedir. Kademeli bir şekilde inici seyir özelliği gösteren Batanay düğah perdesi üzerinde nişâbûr yapısını kullanmış ve nevâ perdesinde kısa bir kalışın ardından makamın pest bölgedeki genişlemesi olan yegâh perdesinden hareketle kürdi perdesinde kullanarak Nihâvend makamının güçlü perdesi kalış yapmıştır.

Şekil 141. Nihâvend Taksim 22 Satırı

03:01

22

Şekil 142'de görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırda Nihâvend makamının perdeleri ile seyir etmiştir. 24'üncü satırda makamın karar perdesini vurgulayan Batanay 25'nci satırda makamın tiz bölgelerinden hareketle inici bir seyir özelliği göstererek rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 142. Nihâvend Taksim 23, 24, 25 Satırları

Şekil 143'te görüldüğü üzere, Batanay 26'ncı satırda makamın perdeleri ile seyire başlayarak nevâ perdesinde çok kısa bir asma kalışın ardından 27'nci satırda makamın pest bölgesindeki yegâh perdesine kadar bir genişleme hareketi göstermiştir. Bu seyirin ardından yedenli bir şekilde rast perdesinde karar eden Batanay alışılmışın dışında bir genişleme özelliği göstererek kaba rast perdesinde taksimini sonlandırmıştır.

Şekil 143. Nihâvend Taksim 26, 27 Satırları

## 6.2. NİHÂVEND TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Nihâvend Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Flageolet, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örneklerle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 4, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 19, 20, 21 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 121 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 144’te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 144.** Nihâvend Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 1, 2, 4, 7, 10, 14, 19, 21, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 23 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 145’te örnekle sunulmuştur.

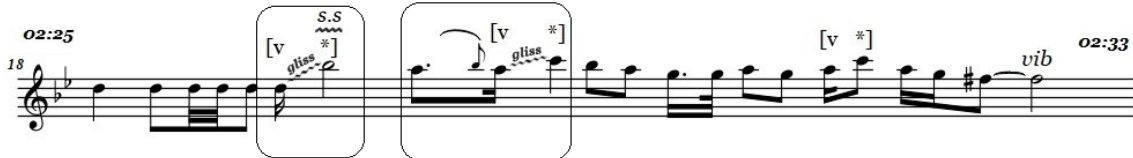
**Şekil 145.** Nihâvend Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Glissando

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 3, 4, 5, 6, 7, 14, 15, 17, 18, 19, 27 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 141’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 146.** Nihâvend Taksim Glissando Örneği



### Portamento

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 4, 5, 11 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 147’de örnekle sunulmuştur (Şekil 142).

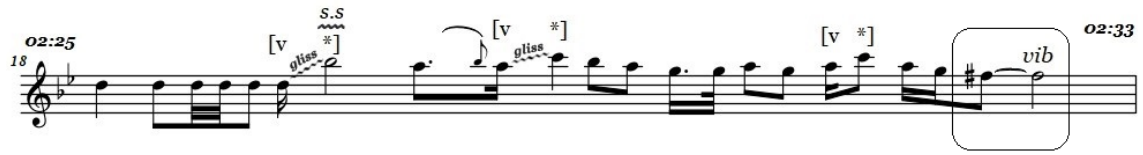
### Şekil 147. Nihâvend Taksim Portamento Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 3, 11, 18 satırlarında “Vibrato” icra tekniğini kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil örnekle sunulmuştur.

### Şekil 148. Nihâvend Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 4, 10, 14, 18 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 149’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 149. Nihâvend Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 21, 27 satırlarında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 150’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 150. Nihâvend Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 9, 11, 17 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 151’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 151. Nihâvend Taksim Perde Pestleştirme Örneği



### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 4, 5, 6, 7, 14, 15, 17, 18, 19 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 152’de örnekle sunulmuştur.

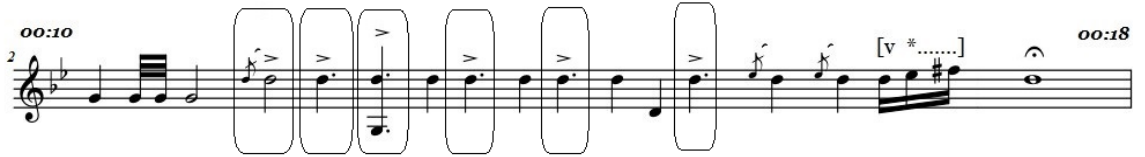
Şekil 152. Nihâvend Taksim Mızrapsız İcra Örneği



### Vurgu

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 2, 9, 10, 12 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 14 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 153’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 153. Nihâvend Taksim Vurgu Örneği



### Tenuto

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 9, 11, 20 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 154’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 154. Nihâvend Taksim Tenuto Örneği



Staccato

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 6, 9, 17, 19, 21 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 17 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 155’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 155. Nihâvend Taksim Staccato Örneği



Virgül (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 10 satırında “Virgül” ifade unsurunu 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgül” tekniğini kullanım biçimi Şekil 156’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 156. Nihâvend Taksim Virgül (Kısa Duraklama) Örneği



Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Nihâvend taksiminin 1, 2, 10, 12 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 157’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 157. Nihâvend Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği

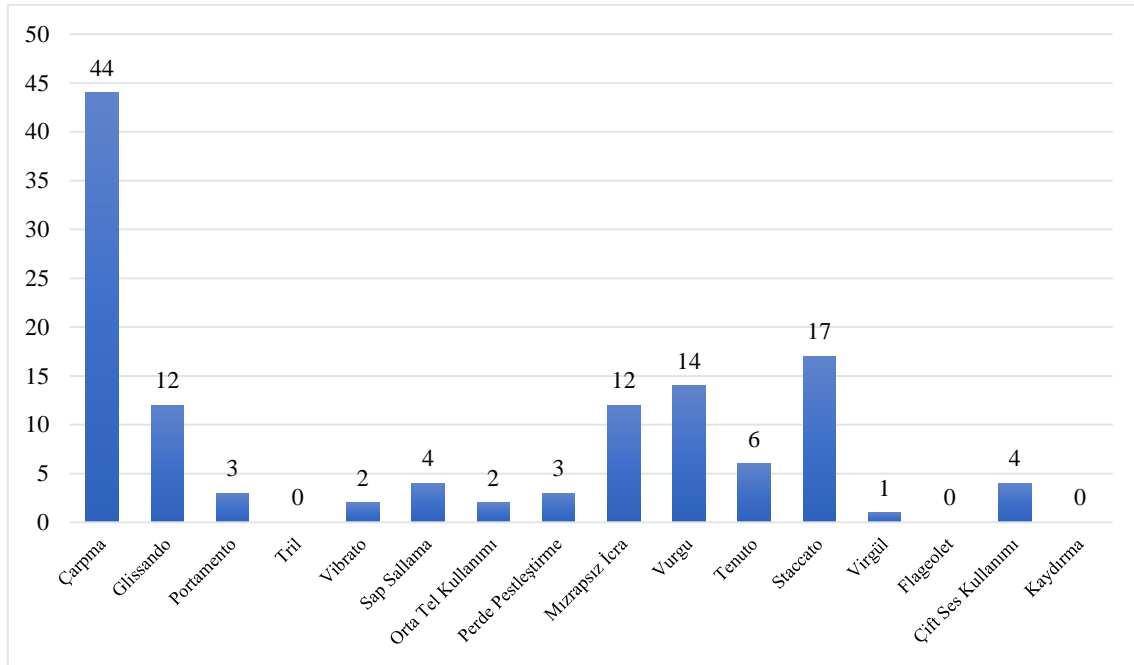


Ercüment Batanay’ın Nihâvend taksimi icra özellikleri açısından genel olarak incelendiğinde taksim geneline çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında glissando ve mızrapsız icra tekniğinin aynı anda kullanarak icrayı farklılaştırdığı

görülmektedir. Batanay makamın önemli perdelerini vurgulamak için taksim genelinde Vurgu, Tenuto, Çift Ses tekniklerine yer vermektedir. Batanay asma kalış ve karar yaparken taksim genelinde Sap sallama, vibrato tekniklerini kullandığı görülmektedir. Batanay icra sırasında Portamento ve perde pestleştirme tekniğini aynı anda kullandığı tespit edilmiştir. Taksim bitiminde Batanay makamın karar perdesinin oktav perdesini kullanması dikkat çekici unsurlardan birisi olarak görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Nihâvend taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 158'de grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 158.** Nihâvend Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 7. HİCÂZKÂR TAKSİM

### 7.1. HİCÂZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Hicâzkâr tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 159'da görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Hicâzkâr taksimine, Hicâzkâr makamının ikinci güçlüsü olan nevâ perdesi merkezli başlamış ve bu giriş cümlesinin ardından düzenin perdeleri ile rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında makamın ikinci güçlüsü nevâ perdesinden hareketle gerdâniye' de hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve makamın güçlü perdesi olan gerdaniye perdesinde

kalış yapmıştır. Batanay 2'nci satırda gerdâniye perdesini vurgulamaya devam etmiş ve satır sonunda bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 159. Hicâzkâr Taksim 1, 2 Satırları



Şekil 160'ta görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satıra nevâ perdesinden hareketle başlamış ve muhayyer perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay 3'üncü satırın başında gerdâniye' de bûselik yapısı ile seyir etmiş, gerdâniye altında ise hicâz yapısı ile devam etmiştir. Batanay makamın perdeleri ile seyirin ardından eviç perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satırda muhayyer perdesinden hareketle nevâ' da hicâz çeşnisini kullanarak kademeli bir şekilde inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay bu inici seyirin ardından nim hicâz perdesini kullanarak nevâ perdesinde yedenli kalış yapmıştır.

Şekil 160. Hicâzkâr Taksim 3, 4 Satırları



Şekil 161'de görüldüğü üzere, Batanay 5'inci satırda nevâ perdesinden hareketle rast' da hicâzkâr dizisini kullanarak çıkıcı-inci bir özelliği göstermiştir. Batanay 5'inci satırda çargâh perdesinde kısa asma kalışların ardından makamın perdeleri ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 6'ncı satırın başında gerdâniye' de bûselik yapısını, gerdâniye altında ise hicâz yapısını korumuştur. Batanay seyir esnasında eviç perdesini pestleştirerek kullanmış devamında ise nevâ perdesinde uzunca bir süre vurgu yapmıştır. Batanay 7'nci satırda nevâ perdesi üzerinde kürdî çeşnisini kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

### Şekil 161. Hicâzkâr Taksim 5, 6, 7 Satırları

00:51 01:01  
5 *f* *s.s*  
01:02 01:16  
6 *[v \*]* *s.s*  
01:17 01:25  
7 *s.s*

Şekil 162’de görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satırda hicâzkâr makamının ikinci güçlüsü olan nevâ perdesi ile seyire başlamış ve ardından makamın güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 8’inci satır boyunca hicâzkâr makamının perdelerini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 9’uncu satırda nim hisâr perdesini pestleştirerek kullanmaya başlamış ve makamın perdelerini kullanarak seyir etmiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde kısa bir asma kalışın ardından, makamın karar perdesi olan rast perdesinde yedenli bir kalış göstermiştir.

### Şekil 162. Hicâzkâr Taksim 8, 9 Satırları

01:26 01:39  
8 *[v \*]*  
01:40 01:48  
9 *port.* *vib*

Şekil 163’te görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırda rast perdesinden hareketle segâh perdesini vurgulayarak başlamış, devamında ise çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında hicâzkâr makamının perdeleri ile çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 11’inci satırda bu çıkıcı seyir esnasında tiz çargâh perdesine kadar genişleme yapmış inici bir seyir ile makamın perdelerinde seyir etmiştir. Batanay 11’inci satırın devamında nim hisâr perdesini vurgulamış ve çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 12’nci satırda makamın perdeleri ile seyir etmiş ırâk perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay satır sonunda rast perdesinde kalış yapmış ve 13’üncü satır boyunca bu kalışı sürdürmüştür.

### Şekil 163. Hicâzkâr Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları

01:49 02:01  
10 vib  
02:02 02:11  
11 vib  
02:12 02:18  
12  
02:19 02:23  
13

Şekil 164'te görüldüğü üzere, Batanay 14'ncü satırda çargâh perdesinden hareketle gerdâniye perdesine sıçrama yapmış ve nevâ perdesi üzerinde kürdî çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satırın devamında şehnâz perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında nim hisâr ve hüseyinî perdesini değişken bir şekilde kullanmış ve satır sonunda rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 15'inci satırda Hicâzkâr makamının perdeleri ile çargâh perdesi merkezli bir seyir özelliği gösterdikten sonra rast perdesinde kalış yapmıştır.

### Şekil 164. Hicâzkâr Taksim 14, 15 Satırları

02:24 02:33  
14  
02:34 02:43  
15 gliss tr

Şekil 165'te görüldüğü üzere, Batanay 16'ncü satırda rast perdesi ile başlamış ve nevâ perdesine sıçrama yaparak bu perde üzerinde uşşak yapısını çok kısa bir süre göstermiştir. Batanay bu kısa geçkinin ardından makamın perdeleri ile seyire devam etmiş ve nevâ perdende kalış yapmıştır. Batanay 17'nci satırın başlangıcında nevâ' da kürdî çeşnisi ile başlamış, çargâh perdesinde kısa asma kalışın ardından seyir içerisinde nevâ' da uşşak ve kürdî yapısını değişken olarak kullanmıştır. Batanay 18'inci satırda makamın ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesini vurgulamış ve satır sonunda nim hicâz perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 19'uncu satırda nevâ perdesi merkezli

bir seyir özeliği göstermiş ve satırın tamamına bakıldığında nevâ' da hümâyun dizisini göstermiştir.

Şekil 165. Hicâzkâr Taksim 16, 17, 18, 19 Satırları

02:44 02:53  
16  
02:54 03:03  
17  
03:04 03:11  
18  
03:12 03:18  
19

Şekil 166'da görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda gerdâniye perdesinde hicâz yapısı ile başlamış ve gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satır devamında makamın perdeleri ile seyir etmiş ve nim hicâz perdesini kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 166. Hicâzkâr Taksim 20 Satırları

03:19 03:29  
20

Şekil 167'de görüldüğü üzere, Batanay 21'inci satırda nevâ perdesi üzerinde hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay satır devamında şehnaz perdesini muhayyer perdesine çevirmiş ve satır devamında yerinde hümâyun dizisini kullanarak seyir etmiştir. Batanay 22'nci satırda hümâyun dizisini devam ettirmiş ve Hüseyinî perdesinden hareketle inici bir seyir ile düğâhta uşşak yapısını kullanmıştır. Batanay kullandığı bu geçkinin ardından düğâh perdesinde uşşaklı bir şekilde kalış yapmıştır. Batanay bu kalış esnasında rast perdesini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir.

Şekil 167. Hicâzkâr Taksim 21, 22 Satırları

03:30 [v\*.....] 03:42 t.p.

03:43 03:52

Şekil 168'te görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırda nim hicâz perdesinden hareketle Şedd-i Arabân çeşnisini göstermiş ve aynı motifi alt oktavda göstererek yanıt vermiştir. Batanay satırın devamında rast perdesinde kürdî yapısını kullanmış ve çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 24'üncü satırda seyir esnasında segâh perdesini arzî olarak kullanmış ve satırın devamında rast' ta kürdî çeşnisi ile devam etmiştir. Batanay satırın ortasında nim hicâz perdesine sıçrama yapmış ve buradan inici bir seyir özelliği ile Şedd-i Arabân çeşnisi kullanarak yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 25'inci satırda Şedd-i Arabân çeşnisi ile devam etmiş ve makamın karar perdesi olan yegâh perdesinde kaba nim hicâz perdesini kullanarak yedenli bir şekilde kalış yapmıştır. Batanay 26'ncı satırın başında yegâh perdesindeki kalışı devam ettirmiştir. Batanay 26'ncı satırın devamında Hicâzkâr makamı dizisine geri dönmüş ve makamın perdeleri ile seyirin ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 168. Hicâzkâr Taksim 23, 24, 25, 26 Satırları

03:53 04:01 (All Mid.....)

04:02 04:12 (All Mid.....)

04:13 04:19 (All Mid.....)

04:20 04:30 (All Mid.....)

Şekil 169'da görüldüğü üzere, Batanay 27'nci satırın başında gerdâniye perdesinde bûselik yapısı ile başlamış seyirin devamında nevâ' da hicâz ve rast'ta kürdî yapıları ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda inici seyir özelliği ile yegâh'ta hicâz yapısını kullanmış yegâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 28'nci satırda yegâh

perdesinde hicâz yapısını devam ettirmiştir. Batanay satırın devamında yegâh perdesine doğru inici seyir özelliği göstermiş ve yegâh perdesinde kaba nim hicâz perdesini kullanarak kalış yapmıştır.

**Şekil 169.** Hicâzkâr Taksim 27, 28 Satırları

Şekil 170'te görüldüğü üzere, Batanay 29'uncu satırda nevâ perdesi ile başlamış ve bu perdeden hareketle sünbüle perdesine sıçrama yapmıştır. Gerdaniye perdesinde bûselik yapısını kullanan Batanay satırın devamında muhayyer perdesini vurgulamıştır.

**Şekil 170.** Hicâzkâr Taksim 29 Satır

Şekil 171'de görüldüğü üzere, Batanay 30'uncu satırda nevâ perdesi ile başlamış ve devamında gerdâniye' de bûselik yapısını kullanarak seyir etmiş. Batanay satırın devamında gerdaniye perdesi altında nevâ'da hicâz yapısını kullanmıştır. Batanay 31'inci satırda düğâh perdesinde uşşak dizisini kullanmış ve nevâ perdesinden hareketle tiz çargâh perdesine kadar genişleme yapmıştır. Batanay satır sonlarında muhayyer perdesinde uşşak yapısını kullanmış ve muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 171.** Hicâzkâr Taksim 30, 31 Satırları

Şekil 172'de görüldüğü üzere, Batanay 32'nci satırda nevâ perdesinden hareketle tiz nevâ perdesine sıçrama yapmış ve gerdâniye perdesinde bûselik yapısı ile seyir etmiştir. Batanay satır boyunca makamın tiz bölgelerinde seyir etmiş ve gerdâniye perdesinde rast çeşnisi ile kalış yapmıştır. Batanay bu kalışın ardından gerdâniye

perdesini bir süre vurguladıktan sonra nevâ'da uşşak yapısını kullanmış ve gerdaniye perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın sonunda nim hisâr perdesinde segâh çeşnisi kullanmıştır. Batanay 34'üncü satırda eviç' te segâh çeşnisi ile başlamış tiz çargâh perdesinden hareketle muhayyer perdesi üzerinde kürdi yapısı ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda hüseyinî perdesinde uşşak yapısını kullanarak gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 172. Hicâzkâr Taksim 32, 33, 34 Satırları

Şekil 173'te görüldüğü üzere, Batanay 35'inci satırda eviç perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş ve sünbüle perdesini kullanarak eviç perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında gerdaniyede bûselik yapısı, gerdâniye altında nevâ'da hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 36'ncı satırda hicâzkâr makamı dizisi ile başlamış ve seyir esnasında muhayyer perdesini kullanarak çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiş ve makamın perdelerinde seyir etmiştir. Batanay satır sonunda nim hisâr perdesini dik hisâr perdesine çevirmiş ve segâh dizisini kullanarak inici bir seyir özelliğini göstermiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde yedenli bir şekilde kalış yapmıştır.

Şekil 173. Hicâzkâr Taksim 35, 36 Satırları

Şekil 174'te görüldüğü üzere, Batanay 37'nci satırda gerdâniye perdesinden hareketle hicâzkâr makamı dizisini kullanarak seyir etmiş ve nim hisâr perdesinde kısa

bir asma kalış yapmıştır. Batanay bu asma kalışın arından makamın perdeleri ile seyir etmeye devam etmiş ve kademeli bir şekilde inici seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda rast perdesinde yedenli bir kalış yapmıştır. Batanay 38'inci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış devamında ise nim hisâr perdesine sıçrama yapmış ve makamın perdeleri ile makamız tiz durak civarı perdelerinde seyir etmiştir. Batanay 39'uncu satırda makamın perdeleri ile gerdâniye perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve segâh perdesindeki vurgunun ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 174. Hicâzkâr Taksim 37, 38, 39 Satırları

Şekil 175'te görüldüğü üzere, Batanay 40'inci satırda hicâzkâr makamı dizisi ile seyir etmiş ve zirgüle perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında makamın perdeleri ile karar perdesi civarı seyir etmiş ve irak perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 41'inci satırda acem aşiran perdesinden hareketle rast perdesini vurgulamış ve satırın devamında Hicâzkâr makamı dizisini kullanarak rast perdesinde yedenli kalış yapmıştır.

Şekil 175. Hicâzkâr Taksim 40, 41 Satırları

Şekil 176'da görüldüğü üzere, Batanay 42'nci satırda rast perdesinden hareketle Hicâzkâr dizisini kullanarak makamın ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesi eksenli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 43'üncü satırda Hicâzkâr dizisi ile seyir etmiş ve makamın karar bölgesi civarı hicâz yapısını göstermiştir. Batanay 44'üncü satırda nevâ

perdesinden hareketle makamın perdelerini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş ve kaba hisâr perdesine kadar genişleme göstermiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 176. Hicâzkâr Taksim 42, 43, 44 Satırları

07:07 07:17

07:18 07:27

07:28 07:36

Şekil 177’de görüldüğü üzere, Batanay 45’inci satırın başlangıcında rast perdesindeki kalışı sürdürmüştür. Batanay satırın devamında çıkıcı bir seyir özelliği ile makamın perdeleri ile seyir etmiş ve gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 46’ncı satırda nevâ üzerinde hicâz yapısını kullanmış ilk olarak makamın güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinde kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay seyirin devamında tiz çargâh perdesinden hareketle inici seyir özelliği göstermiş ve makamın ikinci güçlü perdesi olan nevâ perdesi civarı seyir etmiştir. Batanay satırın sonlarında nevâ perdesinde bûselik çeşnisi ile seyir etmiş ve muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 177. Hicâzkâr Taksim 45, 46 Satırları

07:37 07:46

07:47 07:58

Şekil 178’de görüldüğü üzere, Batanay 47’nci satırda makamın güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve Hicâzkâr makamının perdeleri ile rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında nim hicâz perdesini vurgunun ardından segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 48’inci satırda rast perdesi üzerinde hicâz yapısını kullanarak rast perdesinde yeden perdesi kullanmadan karar etmiştir.

### Şekil 178. Hicâzkâr Taksim 47, 48 Satırları



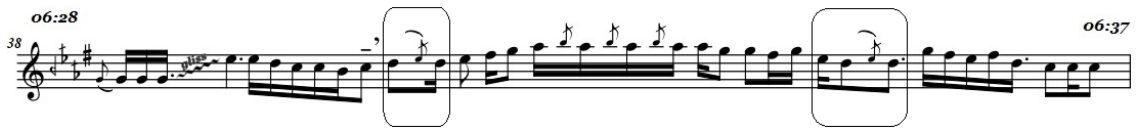
## 7.2. HİCÂZKÂR TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Hicâzkâr Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Flageolet, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hicâzkar taksiminin 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 16, 17, 20, 26, 30, 35, 38, 41, 44, 46 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 53 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 179'da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 179. Hicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 1, 2, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 111 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 180'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 180.** Hicâzkâr Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



**Glissando**

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 1, 3, 4, 10, 14, 15, 23, 29, 31, 35, 37, 38, 42, 47 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 181’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 181.** Hicâzkâr Taksim Glissando Örneği



**Portamento**

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 9, 20, 28, 43 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 182’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 182.** Hicâzkâr Taksim Portamento Örneği



**Tril**

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 15 satırında “Tril” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 183’te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 183.** Hicâzkâr Taksim Tril Örneği



**Vibrato**

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 3, 9, 10, 11, 18, 35 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 184’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 184. Hicâzkâr Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 1, 2, 5, 7, 17, 20, 21, 31 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 185’te örnekle sunulmuştur.

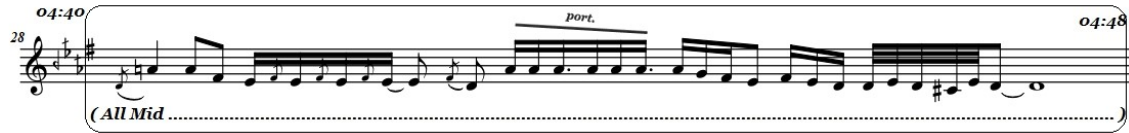
### Şekil 185. Hicâzkâr Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 23, 24, 25, 26, 27, 28 satırlarında “Orta Tel Kullanımı” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 186’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 186. Hicâzkâr Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 6, 8, 9, 20, 39, 40, 47 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniği 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 187’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 187. Hicâzkâr Taksim Perde Pestleştirme Örneği



### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 1, 4, 6, 8, 21, 27 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 188’de örnekle sunulmuştur.

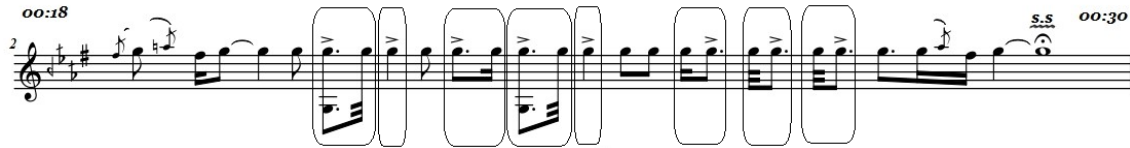
Şekil 188. Hicâzkâr Taksim Mızrapsız İcra Örneği



### Vurgu

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 21, 22, 23, 24, 26, 30, 32, 33, 35, 41, 42, 44, 45, 46 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 91 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 189’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 189. Hicâzkâr Taksim Vurgu Örneği



### Tenuto

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 4, 10, 14, 19, 32, 33 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 21 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 190’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 190. Hicâzkâr Taksim Tenuto Örneği



### Staccato

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 7, 11, 30, 39 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 14 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 191’de örnekle sunulmuştur

### Şekil 191. Hicâzkâr Taksim Staccato Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 5, 6, 9 10, 21 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 192’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 192. Hicâzkâr Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 2, 10, 26, 29 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 193’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 193. Hicâzkâr Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



#### Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Hicâzkâr taksiminin 21, 41 satırlarında “Kaydırma Kullanımı” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Kaydırma Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 194’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 194. Hicâzkâr Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği

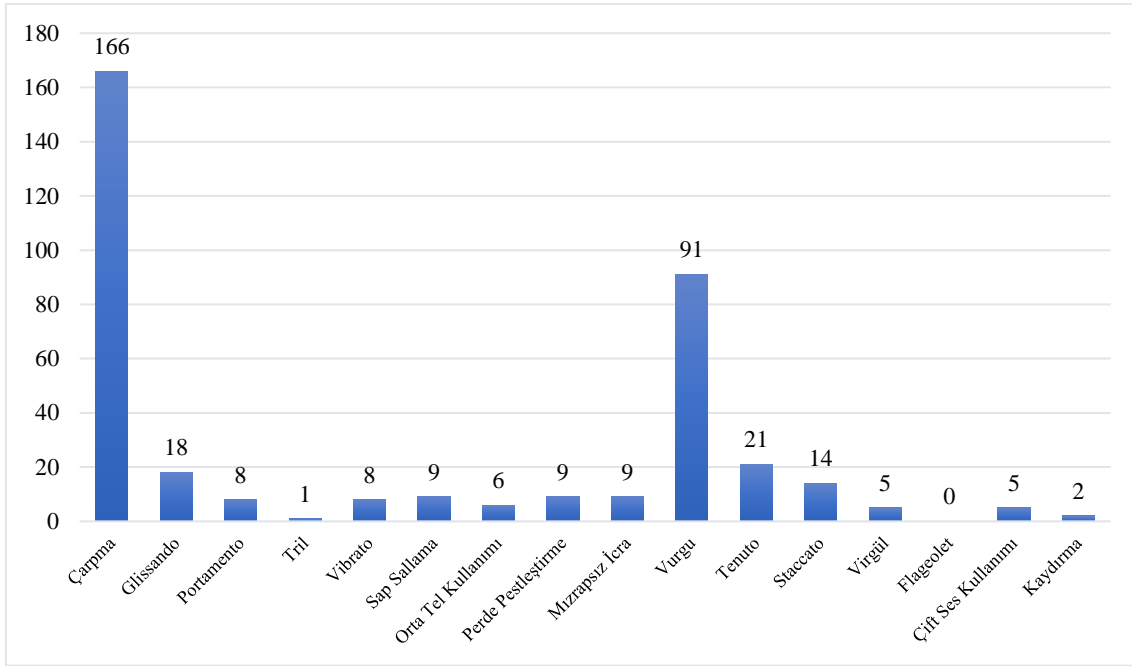


Ercüment Batanay’ın Hicâzkâr taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim geneline çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda ve icra geneline rast perdesinden hareketle gerçekleştirdiği geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra

sırasında portamento tekniğini gerdâniye perdesinde hicâz çeşnisi ve nevâ'da hicaz çeşnisi bulunduran yapılarda inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay icranın çok küçük bir anında tril tekniğini segâh perdesinde kullanmıştır. Batanay'ın vibrato tekniğe taksimi içerisinde segâh ve eviç perdesinde yaptığı asma kalıflarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksim farklı yerlerinde makam için önemli olan nevâ ve gerdâniye perdelerinde yaptığı kalıflarda sap sallama tekniğini tercih etmiştir. Batanay orta tel kullanımına, taksim genelinde makamın karar altındaki perdelerinde yer vermiş ve bu tekniği kullanarak uzun süreli bir icra gerçekleştirmiştir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini, nevâ'da hicaz yapısı barındıran yapılarda dik hisâr ve eviç perdelerinde, rast perdesinde hicâz çeşnisi kullandığı anlarda uyguladığı görülmektedir. Batanay, mızrapsız icra tekniğine makamın perdelerini kullanarak nevâ perdesi üzerindeki yapılarda uzun ve tekrarlayıcı şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının ilk notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiştir. Batanay icranın farklı yerlerinde karar hissini güçlendirmek, yaptığı geçkilerde ve makamın güçlü perdesini güçlendirme amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Hicâzkâr taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 195'te grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 195. Hicâzkâr Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 8. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİM

### 8.1. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Kürdilihicâzkâr Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 197'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay'ın Kürdilihicâzkâr taksimi incelendiğinde, makamın inici yapısına uygun bir şekilde başladığı görülmektedir. Batanay 1'inci satırda nevâ'da uşşak yapısını kullanarak makamın güçlü perdesi olan gerdaniye perdesi ile giriş yapmıştır. Satırın devamında çargâh perdesinde asma kalış yapan Batanay 2'nci satırda uzunca bir süre gerdaniye perdesini vurgulamıştır.

Şekil 196. Kürdilihicâzkâr Taksim 1, 2 Satırları



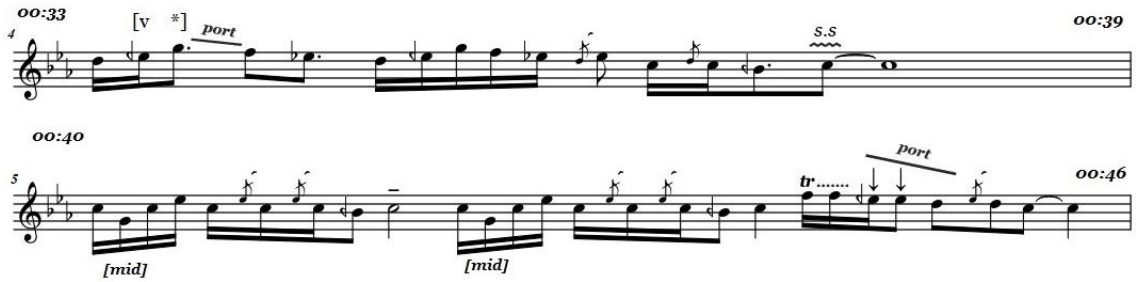
Şekil 197’de görüldüğü üzere, Batanay 3’üncü satırda makamın tiz durak perdesi civarında arazbar yapısı ile seyretmiş ve aynı yapıyı kullanarak nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 197. Kürdîlihıcâzkâr Taksim 3 Satırı



Şekil 198’de görüldüğü üzere, Batanay 4’üncü satırda arazbar çeşnisi ile başlayıp dik hisar perdesini satır boyunca değişken bir şekilde kullanarak satır sonunda çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 5’inci satırda arazbar yapısını devam ettirmiştir.

Şekil 198. Kürdîlihıcâzkâr Taksim 4, 5 Satırları



Şekil 199’da görüldüğü üzere, Batanay 6’ncı satırda arazbar çeşnisi ile başlamış lakin dik hisâr perdesinde uzun süre kalış sergilememiştir. 6’ncı satır boyunca dik hisar ve hisar perdeleri arasındaki değişimler devam etmiştir. Batanay 7’nci satırda makamın güçlü perdesi olan gerdâniye ile seyire başlamış, inici bir seyir özelliği ile nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir.

Şekil 199. Kürdîlihıcâzkâr Taksim 6, 7 Satırları



Şekil 200’de görüldüğü üzere, Batanay 8’inci satırda rast perdesi üzerinde kürdi yapısı ile çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiş ve rast perdesinde kısa bir duraklamanın ardından yegâh perdesinde kürdi yapısı ile yegâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 200. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 8 Satırı



Şekil 201’de görüldüğü üzere, Batanay 9’uncu satırda acem perdesinden hareketle nevâ perdesi üzerinde uşşak yapısını göstermiştir ve çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Seyir içerisinde dik hisâr perdesini sık sık değişken olarak kullanmış ve arazbar yapısı ile seyire devam etmiştir.

Şekil 201. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 9 Satırı



Şekil 202’de görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırda makamın kürdi yapısını kullanarak seyir etmiş 11’nci satırda nim şehnâz perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstererek nim zürğüle perdesini düğâh perdesine çevirerek kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 202. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 10, 11 Satırları



Şekil 203’te görüldüğü üzere, Batanay 12’nci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesi ile seyire başlamış ve kademeli bir şekilde makamın tizdeki perdelerini kullanarak seyir etmiştir. 13’nci satırda güçlü perdesi merkezli seyir özelliği gösteren Batanay 14’üncü satırın başında inici bir yapı ile acemaşiran perdesine kadar iniş yapmış ve bu perdede ısrarcı bir şekilde vurgulamıştır. Batanay 15’inci ölçüde makamın kürdi yapısı ile orta bölgede seyir etmiş bunun ardından kaba rast perdesini kullanarak makamın karar perdesini vurgulamıştır.

Şekil 203. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 12, 13, 14, 15 Satırları

01:38 [v \*] 01:43

01:44 01:50

01:51 02:02

02:03 [v \*] [v \*] s.s. pTr..... 02:17

Şekil 204'te görüldüğü üzere, Batanay 16'ncı satırda acem perdesinden hareketle makamın perdelerini kullanarak inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 16'ncı satırın sonlarında nevâ perdesi üzerinde uşşak yapısını göstermiştir. Batanay 17'nci satırın devamında arazbar yapısı ile devam etmiş çargâh perdesini nim hicâz perdesine çevirerek bir nevi nikriz yapısına geçiş yapıştır seyir esnasında nim hicâz ve kürdi perdelerinde kısa duraklamaların ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 204. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 16, 17 Satırları

02:18 vib vib tr.... 02:24

02:25 gliss pTr pTr 02:36

Şekil 205'te görüldüğü üzere, Batanay 18'inci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve kısa açılış cümlesinin ardından acem perdesine sıçrama ile arazbar yapısını göstermiştir. Batanay satır sonunda nevâ üzerinde hicâz yapısı ile asma kalış yapmıştır. Batanay 19'ncü satırda kaba rast perdesi ile başlamış ve makamın perdeleri ile yegâh perdesini bir süre yineledikten sonra bu perdede asma kalış yapmıştır.

Şekil 205. Kürdîlihicâzkâr Taksim 18, 19 Satırları

02:37 02:46  
18  
gliss  
02:47 03:00  
19  
hızlanarak.....  
(All Mid.....)

Şekil 206'da görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda kaba çargâh perdesinden hareketle seyire başlamış ve yegâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Makamı yapısını olduğu gibi pest bölgeye taşıyan Batanay taksim içerisinde kaba segâh perdesini arzî bir şekilde kullanmıştır. Batanay 20 ve 21'inci satırlarda kaba nim hisar perdesini pestleştirerek tıpkı yerinde arazbar yapısını kullanırcasına uygulamıştır. Batanay seyir esnasında kaba rast perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 22'nci satırın başlangıcında acem aşiran perdesinde kısa bir asma kalışım ardından yegâh perdesini uzun bir süre boyunca vurgulamıştır.

Şekil 206. Kürdîlihicâzkâr Taksim 20, 21, 22 Satırları

03:01 03:10  
20  
pTr  
Port  
(All Mid.....)  
03:10 03:10  
21  
Port  
(All Mid.....)  
03:10 03:32  
22  
Port  
(All Mid.....)

Şekil 207'de görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırda nevâ perdesi ile giriş yapmış ve hem bu perde üzerinde uşşak yapısı hem de rast perdesi üzerinde uşşak yapısı ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda makamın simetrik genişlemesi olan kürdi yapısı ile seyire devam etmiş ve yegâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 207. Kürdîlihicâzkâr Taksim 23 Satırı

03:33 03:47  
23  
9  
(All Mid.....)

Şekil 208’de görüldüğü üzere, Batanay 24’üncü satırda neva perdesi üzerinde arazbar çeşnisi ile giriş yapmış ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında arazbar yapısını sürdürmüş ve dik hisar perdesinde çok kısa asma kalışın ardından 25’inci satırdan itibaren kürdi yapısına geçiş yapmıştır. Seyir esnasında segâh perdesini arzî geçki olarak kullanan Batanay 26’ncı satır boyunca makamın perdeleri ile çargâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir.

Şekil 208. Kürdilihicâzkâr Taksim 24, 25, 26 Satırları

Şekil 209’da görüldüğü üzere, Batanay 27’nci satırda rast perdesi üzerinde uşşak yapısını kullanarak acem aşiran perdesinde kısa bir kalışın ardından acem perdesine atlama yaparak seyire bu perde merkezi devam etmiş ve asma kalış yapmıştır. Batanay satırın sonlarında rast perdesini kullanmadan Hicâzkâr çeşnisi kullanmış ve segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 209. Kürdilihicâzkâr Taksim 27 Satırı

Şekil 210’da görüldüğü üzere, Batanay 28’inci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesi ile seyire başlamış, rast perdesi üzerinde hicâz hümayun çeşnisi ile devam etmiş ve segâh perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Hicâz hümayun yapısını devam ettiren Batanay 29’uncu satırda makamın perdelerine dönüş yaparak acem aşiran perdesinde uzunca bir kalış yapmıştır. Batanay 30’uncu satırda hicâz çeşnisini devam ettirmiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 210. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 28, 29, 30 Satırları

04:31 04:38  
28 S.S  
04:39 04:48  
29 [mid]  
04:48 05:04  
30 yavaşlayarak.....

Şekil 211’de görüldüğü üzere, Batanay 31’inci satıra arazbar yapısı ile seyire başlamış, nim hisar perdesini pestleştirerek hisâr perdesini kullanmıştır. 31’inci satır boyunca makamın arazbar cinsini kullandığı görülmektedir. Batanay 32’nci satırın başlangıcında hicâz yapısı ile giriş yapmıştır. Seyir esnasında arzî olarak nim hicâz perdesi kullanmış ve devamında makamın arazbar cinsi ile seyri ile devam etmiştir. Batanay satır sonunda zürgüle perdesinde kalış sergilemiştir.

Şekil 211. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 31, 32 Satırları

05:05 05:13  
31  
05:14 05:22  
32 3 7

Şekil 212’de görüldüğü üzere, Batanay 33’üncü satırda zirgüle perdesindeki tekrar eden kalışını devam ettirmiştir. Batanay 34’üncü satırda nim hisâr perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve makamın tiz bölgesindeki perdeleri kullanarak inici-çıkıcı bir seyirin ardından segâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 212. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 33, 34 Satırları

05:22 05:29  
33 hızlanarak.....  
05:29 05:40  
34 port [v \*....] [v \*] [v \*....] [v \*] [v \*....] [v \*]

Şekil 213'te görüldüğü üzere, Batanay 35'inci satıra segâh perdesi ile başlamış ve zirgüle perdesinde kalışın ardından acem aşiran perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay bu asma kalışın ardından makamın perdeleri ile seyire devam etmiş 36'ncı satırla birlikte makamın karar perdesini vurgulamıştır. Batanay 37'nci satırda makamın güçlü perdesinden hareketle inici bir seyir göstermiştir. Batanay 38'inci satırda inici seyir özelliği göstermiş kürdi perdesinde asma kalışın ardından rast perdesinde yedensiz karar etmiştir.

Şekil 213. Kürdîlihîcâzkâr Taksim 35, 36, 37, 38 Satırları

## 8.2. KÜRDİLİHİCÂZKÂR TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Kürdîlihîcâzkâr Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 9, 11, 24, 25, 32, 33 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 27 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 214'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 214.** Kürdîlihîcâzkâr Taksim Değeri Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



Değeri Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 14, 16, 23, 28, 29, 30, 31, 36 satırlarında “Değeri Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 32 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değeri Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 215’te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 215.** Kürdîlihîcâzkâr Taksim Değeri Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



Glissando

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 6, 12, 15, 17, 18, 23, 25, 27, 28, 35 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 13 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 216’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 216.** Kürdîlihîcâzkâr Taksim Glissando Örneği



Portamento

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 4, 5, 9, 20, 21, 25, 34 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 217’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 217.** Kürdîlihîcâzkâr Taksim Portamento Örneği



## Tril

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 5, 7, 15, 16, 17, 20, 38 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 218’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 218. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Tril Örneği



## Vibrato

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 16, 24, 27 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 219’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 219. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Vibrato Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 3, 4, 15, 28 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 220’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 220. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sap Sallama Örneği



## Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 5, 8, 19, 20, 21, 22, 23, 29 satırlarında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 221’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 221. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 3, 5, 9, 16, 20, 21, 23, 24, 28, 34 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 222’de örnekle sunulmuştur.

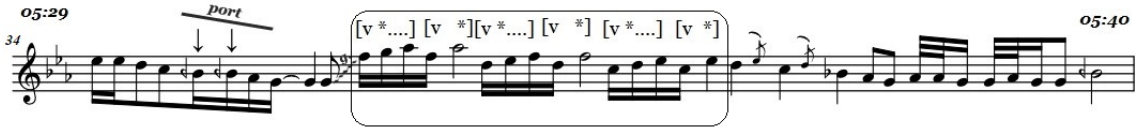
### Şekil 222. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 3, 4, 7, 10, 12, 15, 27, 34 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 223’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 223. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 2, 3, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 18, 24, 26 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 30 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 224’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 224. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Vibrato Örneği



### Tenuto

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 3, 5, 10, 15, 25, 35 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 225’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 225. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Tenuto Örneği



### Staccato

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 6, 14, 23, 25, 29, satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 14 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 226’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 226. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Staccato Örneği



### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 21, 25 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 227’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 227. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Kürdîlihîcâzkâr taksiminin 1, 2, 15, 18, 30 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 228’de örnekle sunulmuştur.

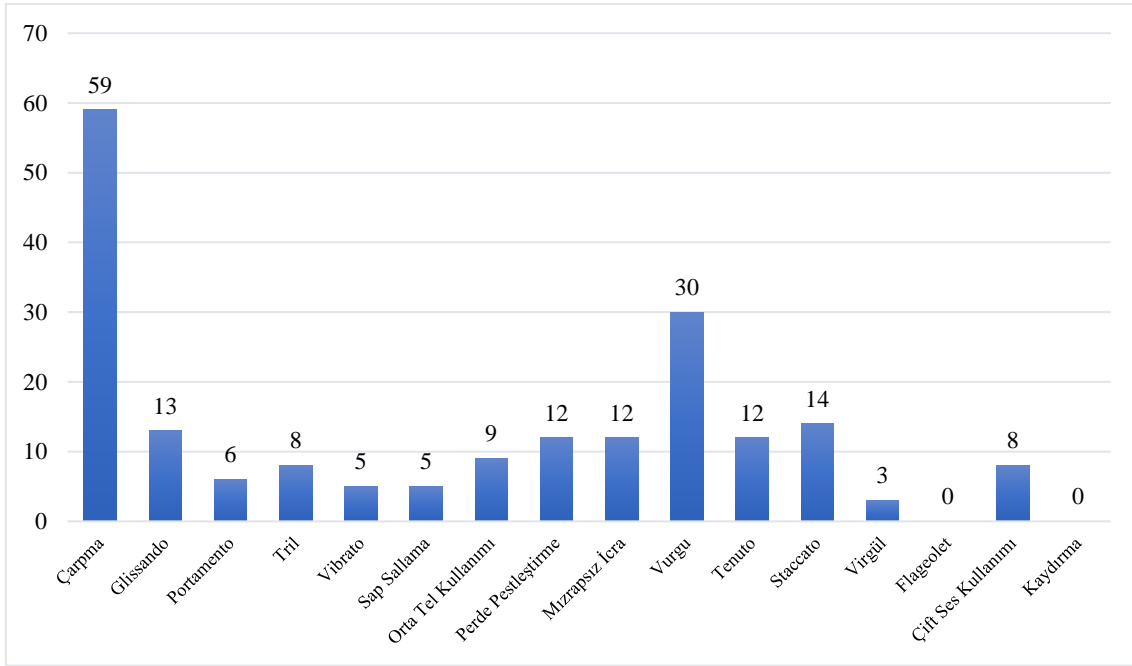
Şekil 228. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay'ın Kürdîlihîcâzkâr taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksimin genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento tekniğini nevâ' da uşşak yani arazbar yapısı bulunan yapılarda inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde trîl tekniği ağırlıklı olarak acem ve dik kürdî perdelerinde uzun süreli şekilde kullanmıştır. Batanay'ın vibrato ve sap sallama tekniği taksimi içerisinde yaptığı asma kalıflarda ve kısa süreli duraklamalarda kullandığı tespit edilmiştir. Taksim icrası sırasında Batanay'ın orta tel kullanımı iki farklı şekildedir ilki; makamın karar altındaki perdelerinde uzun süreli icra, ikincisi ise çargâh ve rast perdesi arasında hızlı yapılarda pozisyon kullanımı şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini, nevâ' da uşşak ve yegâh'ta uşşak yapısı barındıran yapılarda portamento tekniğiyle birlikte kullandığı görülmektedir. Batanay, mızrapsız icra tekniği kullanışı iki farklı şekildedir; ilki taksimin farklı yerlerinde uzun ve tekrarlayıcı şekilde, ikincisi ise çarpma ile birlikte kullandığı yapılardır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının son notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı genellikle çarpma tekniği ile ardışık bir biçimde ve inici yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde kalış hissini güçlendirmek, yaptığı geçkilerde ve makamın güçlü perdesini öne çıkartmak ve uyumlu sesler arasında çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Kürdîlihîcâzkâr taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 229'da grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 229. Kürdilihicâzkâr Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 9. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİM

### 9.1. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-i Dilârâ Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 230'da görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksimine, makamın karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve hemen devamında acem perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay yaptığı bu sıçramanın devamında acem perdesinden hareketle müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında bir alt oktavda müsteâr çeşnisi ile seyir ederek bir önceki motife cevap niteliğinde kullanmış ve yegâh perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

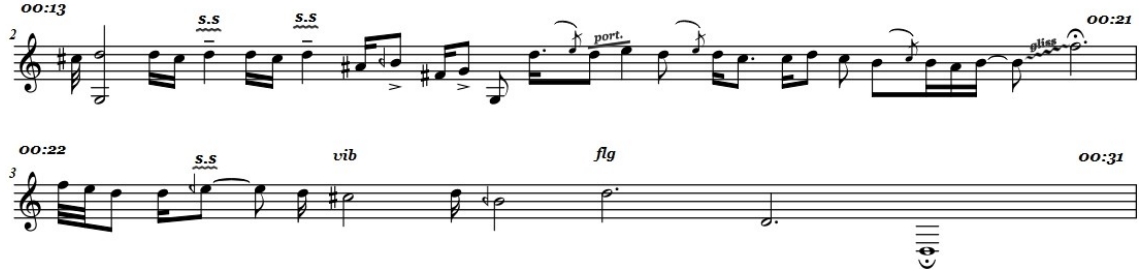
Şekil 230. Sûz-i Dilârâ Taksim 1 Satırı



Şekil 231'de görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırın başlangıcında nim hicâz perdesinden hareketle nevâ perdesin vurgulamış ve segâh' ta müsteâr çeşnisi kullanarak rast perdesine genişleme özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında müsteâr çeşnisi ile seyire devam etmiş ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 3'üncü satırda

müstear çeşnisi devam ettirmiş, önce segâh perdesinde kalış ve hemen ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay nevâ perdesinde yaptığı bu kalışı yegâh ve kaba yegâh perdesini kullanarak kalış hissiyatını güçlendirmiştir.

Şekil 231. Sûz-i Dilârâ Taksim 2, 3 Satırları



Şekil 232’de görüldüğü üzere, Batanay 4’üncü satırda ırak perdesinden hareketle ırâk’ ta hicâz ve segâh’ ta müstear çeşnisi göstererek eviç perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay oluşturduğu bu yapının arından yegâh perdesinde kalış yapmış ve nevâ, tiz nevâ perdelerini kullanarak kalış hissini güçlendirmiştir. Batanay’ın 4’üncü satır boyunca oluşturduğu bu yapı Revnâknümâ makamına geçki özelliği taşımaktadır.

Şekil 232. Sûz-i Dilârâ Taksim 4 Satırı



Şekil 233’te görüldüğü üzere, Batanay 5’inci satırın başlangıcında eviç perdesinden hareketle gerdâniye perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında rast’ ta Nigâr makamı dizisini kullanarak çârgâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda Nigâr makamının güçlü perdesi olan çârgâh perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay 6’ncı satırın başlangıcında bûselik perdesinden hareketle çıkıcı-inici bir seyir özelliği kullanarak rast’ ta nigar ve yegâh’ ta nigâr çeşnileri kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiştir. Batanay 6’ncı satırın sonunda geveşt perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 7’nci satırda makamın karar perdesi olan rast perdesini vurgulamış ve bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 233. Sûz-i Dilârâ Taksim 5, 6, 7 Satırları

00:38 00:49  
5 *hızlanarak.....*

00:50 00:59  
6

01:00 01:06  
7

Şekil 234'te görüldüğü üzere, Batanay 8'inci satırın başlangıcında nim hisâr perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği kullanarak rast' ta nikriz dizisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesinde kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında nikriz yapısını koruyarak seyir etmiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 9'uncu satırın başlangıcında rast perdesi ile seyre başlamış ve segâh' ta segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde kalış yapmış ve çeşitli teknikler kullanarak rast perdesini göstermiştir.

Şekil 234. Sûz-i Dilârâ Taksim 8, 9 Satırları

01:07 01:25  
8 *[v \*]* *tr.....*

01:26 01:37  
9 *flg flg*

Şekil 235'te görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satırın başlangıcında kaba kürdî perdesini kullanarak kaba segâh' ta segâh çeşnisi göstermiş ve kaba segâh perdesinde ama kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında eviç perdesinden hareketle segâh' ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve satır sonunda segâh çeşnisiyle segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 235. Sûz-i Dilârâ Taksim 10 Satırı

01:38 01:50  
10 *[v \*.....]* *s.s* *[v \*.....]* *vib*

Şekil 236'da görüldüğü üzere, Batanay 11'inci satırın başlangıcında kaba rast perdesinde nigâr çeşnisi ile seyir etmiş ve kaba çargâh perdesinde kalış yapmıştır.

Batanay satırın devamında düğâh'ta bûselik çeşnisi göstermiş, düğâh perdesindeki kısa asma kalışın arından kaba düğâh perdesinde bûselik yapısı ile seyir ederek kaba rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 12'nci satırın başlangıcında rast'ta nigâr dizisi ile seyire başlamış ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay yaptığı bu kalışın devamında kaba yegâh' ta rast çeşnisi ile inici bir seyir özelliği göstererek kaba yegâh perdesine kadar bir genişleme özelliği göstermiştir Batanay bu genişlemenin devamında kaba rast perdesini vurgulamış ve rast perdesinde nigâr çeşnisi ile rast perdesine sıçrama yapmıştır.

Şekil 236. Sûz-i Dilârâ Taksim 11, 12 Satırı

Şekil 237'de görüldüğü üzere, Batanay 13'üncü satırın başlangıcında mahur perdesinden hareketle gerdâniye persini vurgulayarak başlamış ve tiz bûselik perdesinden inici bir seyir özelliği ile nigâr yapısını kullanmış ve düğâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 237. Sûz-i Dilârâ Taksim 13 Satırı

Şekil 238'de görüldüğü üzere, Batanay 14'üncü satırın başlangıcında rast perdesini vurgulayarak başlamış ve hüseyinî perdesini vurgulayarak devam etmiştir. Batanay yaptığı bu vurgunun ardından hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 15'inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği izleyerek nigâr çeşnisi kullanmıştır. Batanay 16'ncı satırın başlangıcında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay satırın 16'ncı satırın sonunda nim zürgüle perdesini kullanmıştır. Batanay'ın bu perdeyi kullanması ve önceki satırlarda hüseyinî perdesini vurgulaması Bûselik makamına geçki özelliği taşımaktır. Batanay 17'nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle Sûz-i Dilârâ makamın perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda rast' ta nikriz yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 238. Sûz-i Dilârâ Taksim 14, 15, 16, 17 Satırı

The image displays four staves of musical notation for Sûz-i Dilârâ Taksim, measures 14 through 17. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values and ornaments. The first staff (measure 14) starts at 02:34 and ends at 02:43. The second staff (measure 15) starts at 02:44 and ends at 02:56. The third staff (measure 16) starts at 02:57 and ends at 03:05. The fourth staff (measure 17) starts at 03:06 and ends at 03:13, featuring a 'port.' (portamento) marking over the final notes.

Şekil 239'da görüldüğü üzere, Batanay 18'inci satırın başlangıcında hüseyinî perdesi ile başlamış ve bu perdeyi kısa bir süre vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nevâ'da çargâh çeşnisi kullanarak gerdâniye perdesini vurgulamıştır. Batanay 18'inci satırın sonunda acem perdesinden tiz bûselik perdesine sıçrama yapmış ve hüseyinî' de kürdi çeşnisi kullanarak muhayyer perdesine sıçrama yaparak bu perdede asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 19'uncu satırda Sûz-i Dilârâ makamı perdelerini kullanarak seyir etmiş ve hüseyinî perdesinde ama kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 239. Sûz-i Dilârâ Taksim 18, 18 Satırı

The image displays two staves of musical notation for Sûz-i Dilârâ Taksim, measures 18 and 19. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values and ornaments. The first staff (measure 18) starts at 03:14 and ends at 03:25. The second staff (measure 19) starts at 03:26 and ends at 03:34, featuring a 'port.' (portamento) marking over the final notes.

Şekil 240'ta görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırın başlangıcında hüseyinî perdesinden hareketle seyire başlamış ve nigâr çeşni ile seyir ederek çargâh perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş ve çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 21'inci satırın başlangıcında nevâ perdesinden hareketle rast'ta nikriz çeşnisi kullanmış ve rast perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.

Şekil 240. Sûz-i Dilârâ Taksim 20, 21 Satırı

Şekil 241’de görüldüğü üzere, Batanay 22’nci satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile makamın orta bölgesinde, çargâh perdesi merkezli çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstererek seyir etmiştir. Batanay 23’üncü satırda Sûz-i Dilârâ makamının perdeleri ile seyir etmiş yegâh’ta nigâr çeşnisi kullanarak yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 23’üncü satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamı perdelerini kullanarak rast perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 241. Sûz-i Dilârâ Taksim 22, 23 Satırı

Şekil 242’de görüldüğü üzere, Batanay 24’üncü satırda rast perdesindeki kalışı devam ettirerek perdeyi vurgulamıştır. Batanay satırın devamında Sûz-i Dilârâ makamının perdelerini kullanarak kaba rast perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25’inci satırda rast perdesinden hareketle segâh’ ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş ve muhayyer perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 25’inci satırın sonunda rast’ ta rast çeşnisi kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 26’ncı satırda nevâ perdesinden hareketle rast’ta nikriz çeşnisi göstermiş ve dik kürdi perdesini vurgulamıştır. Batanay satırın devamında nigâr çeşnisi ile rast perdesine gelmiş ve burada segâh perdesini pestleştirerek kullanmış ve rast perdesinde yedenli bir şekilde karar etmiştir.

### Şekil 242. Sûz-i Dilârâ Taksim 24, 25, 26 Satırı

04:16 04:25

04:26 04:36

04:37 04:52 SON

## 9.2. SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-i Dilârâ Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Flageolet, Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 4, 5, 8, 9, 15, 16, 17, 19, 20, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 21 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 243'te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 243. Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği

02:57 03:05

### Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 5, 8, 10, 13, 21, 23, 25 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 28 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 244'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 244.** Sûz-i Dilârâ Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



**Glissando**

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 6, 13, 18 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 245’te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 245.** Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



**Portamento**

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 17 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 246’da örnekle sunulmuştur.

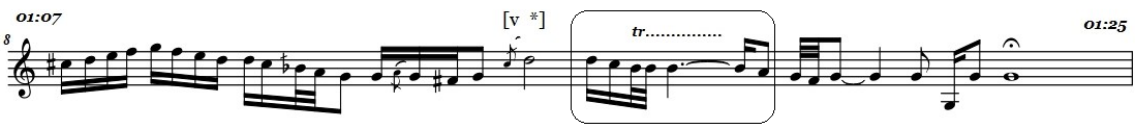
**Şekil 246.** Sûz-i Dilârâ Taksim Portamento Örneği



**Tril**

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 11, 13, 26 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 247’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 247.** Sûz-i Dilârâ Taksim Tril Örneği



**Vibrato**

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 3, 10 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 248’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 248. Sûz-i Dilârâ Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 10, 11 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 249’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 249. Sûz-i Dilârâ Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 11, 12 satırlarında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 250’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 250. Sûz-i Dilârâ Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 12, 26 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 251’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 251. Sûz-i Dilârâ Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 8, 10 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 252’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 252. Sûz-i Dilârâ Taksim Glissando Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 1, 2, 5, 7, 9, 11, 12, 14 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 27 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 253’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 253. Sûz-i Dilârâ Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 4, 5, 13 satırlarında “Tenuto ifade unsurunu 18 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 254’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 254. Sûz-i Dilârâ Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 10, 13 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 255’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 255. Sûz-i Dilârâ Taksim Staccato Örneği



#### Flageolet

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 3, 9 satırlarında “Flageolet” ifade unsurunu 5 kullanmıştır. Batanay’ın “Flageolet” tekniğini kullanım biçimi Şekil 256’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 256. Sûz-i Dilârâ Taksim Flageolet Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 5, 11 satırında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 257’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 257. Sûz-i Dilârâ Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminin 2, 9, 12 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 11 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 258’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 258. Sûz-i Dilârâ Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği

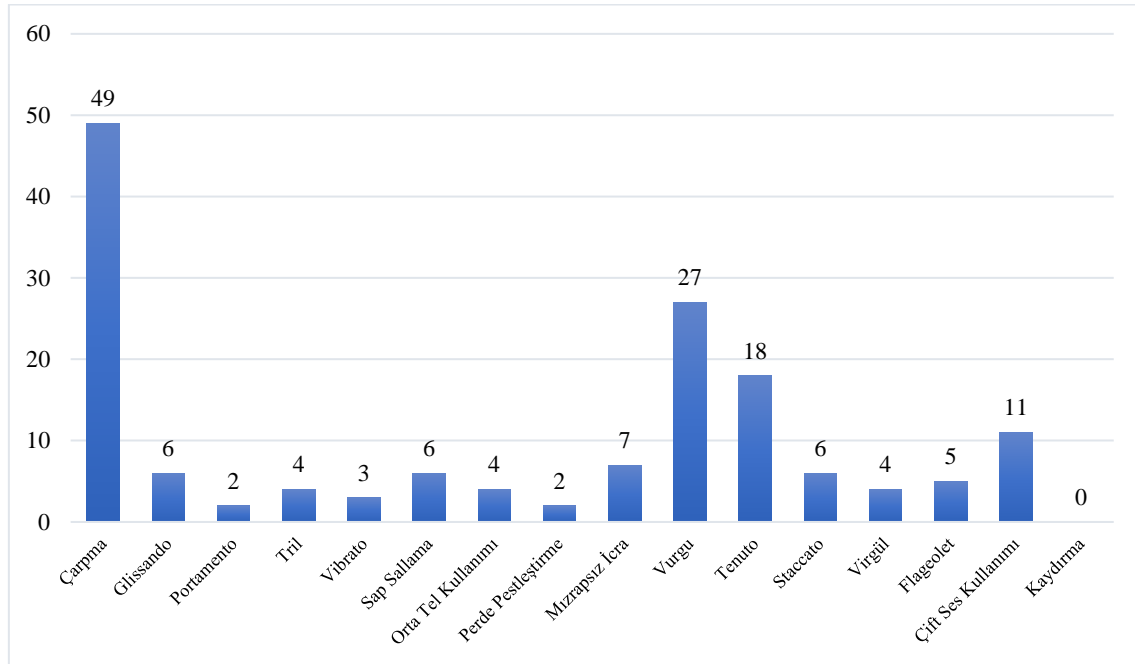


Ercüment Batanay’ın Sûz-i Dilârâ taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim geneline çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda ve icra geneline rast perdesinden hareketle gerçekleştirdiği geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento ve perde pestleştirme tekniğini farklı perdelere kullandığı rast çeşnilerinde inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay’ın vibrato tekniği taksimi içerisinde segâh ve bûselik perdesinde yaptığı kalıplarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksim geneline makamın güçlü perdesinde yaptığı kalıplarda sap sallama tekniğini tercih etmiştir. Batanay icra esnasında orta tel kullanımını, makamın ana yapısını bir alt oktava taşıyarak gerçekleştirmiş ve tanbur sazının en üst telini kullanarak uzun süreli bir icra gerçekleştirmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniğini icranın iki farklı anında ve iki farklı şekilde gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki; çarpma tekniği ile birlikte

ikincisi, makamın perdelerini kullanarak hüseyni perdesinden gerdâniye perdesine hızlı hareketle çıkıcı şekilde ve nevâ perdesinden kürdi perdesine hızlı inici bir hareketle gerçekleşmiştir. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının son notalarını öne çıkarttığı yerlerde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı genellikle ardışık ve inici yapılarda tercih etmiştir. Batanay icra sırasında flagolet tekniğini kalış yaptığı perdenin alt ve üst oktavlarını kullanarak gerçekleşmiştir. Batanay icranın farklı yerlerinde makamın güçlü ve kalış perdesini öne çıkartmak amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Sûz-i Dilârâ taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 259'da grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 259.** Sûz-i Dilârâ Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 10. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİM

### 10.1. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Dilkeşhâverân Tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 260'ta görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksimine makamın yapısını oluşturan hüseyinî makamının karar perdesi olan düğâh perdesi ile

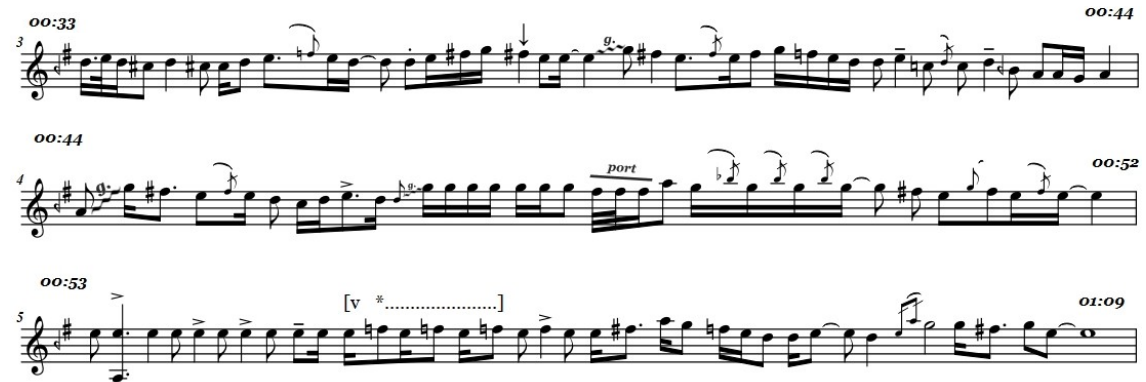
başlamış ve gerdaniye perdesinden hareketle hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satır boyunca hüseyinî perdesini vurgulamış ve 2'nci satırın başında bu vurguyu devam ettirmiştir. Batanay 2'nci satırın devamında nevâ perdesi üzerinde bûselik yapısını göstermiş ve acem perdesinde kısa bir kalışın ardından nim hicâz perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 260. Dilkeşhâverân Taksim 1, 2 Satırları



Şekil 261'de görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satırda makamın perdelerine nim hicâz perdesini dahil ederek seyir etmiş ve satır sonunda hüseyinî çeşnisi ile kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satırda düğâh perdesinden gerdâniye perdesine sıçrama yapmış ve hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve bu perdede kalış yapmıştır. Batanay 5'inci satıra makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesini vurgulayarak başlamış hüseyinî üzerindeki uşşak ve bûselik yapısını değişken bir şekilde seyir etmiştir. Batanay satır sonunda hüseyinî yapısı ile hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 261. Dilkeşhâverân Taksim 3, 4 Satırları



Şekil 262'de görüldüğü üzere, Batanay 6'ncı satıra nevâ perdesi ile giriş yapmış ve gerdâniye perdesindeki kısa bir asma kalışın ardından makamın perdeleri ile seyir ederek hüseyinî perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay 7'nci satıra hüseyinî çeşnisi ile giriş yapmıştır. Batanay satır boyunca hüseyinî perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve hüseyinî üzerindeki yapıyı değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay 8'inci satırda gerdaniye perdesinden hareketle inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş ve satır

boyunca makamın perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 9’uncu satıda güçlü perde olan hüseyinî perdesi ile girişin ardından satır sonlarında hüseyinî perdesini pestleştirerek çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 262. Dilkeşhâverân Taksim 6, 7, 8, 9 Satırları

The musical score for Şekil 262 is written in a single system with four staves. The first staff (line 6) starts at 01:10 and ends at 01:21. The second staff (line 7) starts at 01:22 and ends at 01:39. The third staff (line 8) starts at 01:40 and ends at 01:53. The fourth staff (line 9) starts at 01:53 and ends at 02:04. The notation includes various ornaments and dynamics such as s.s., Vib, pTr, port, and t.p.

Şekil 263’te görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satıra düğâh perdesi ile giriş yapmış ve hüseyinî perdesine sıçrama yapmıştır. Makamın perdeleri ile seyir eden Batanay, hüseyinî ve acem perdesinde kısa asma kalışlar gerçekleştirmiştir. Batanay satır sonunda muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 11’inci satırda nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve seyir esnasında eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay satır sonunda çargâh perdesinde kısa bir kalışın ardından 12’nci satırda gerdâniye perdesini öne çıkarmıştır. Batanay satır ortasında hüseyinî perdesini pestleştirerek kullanmış ve bu perdede kısa bir asma kalışın ardından segâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 263. Dilkeşhâverân Taksim 10, 11, 12 Satırları

The musical score for Şekil 263 is written in a single system with three staves. The first staff (line 10) starts at 02:05 and ends at 02:19. The second staff (line 11) starts at 02:20 and ends at 02:30. The third staff (line 12) starts at 02:31 and ends at 02:45. The notation includes various ornaments and dynamics such as [v \*], s.s., and vib.

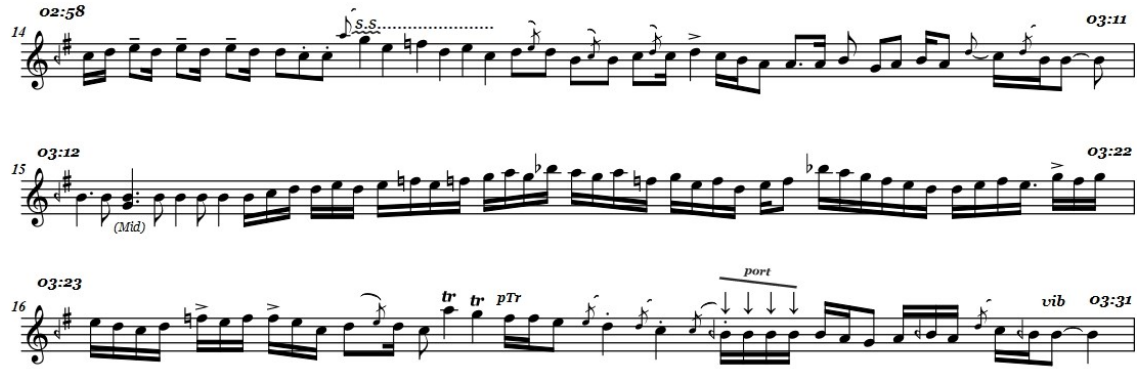
Şekil 264'te görüldüğü üzere, Batanay 13'üncü satıra hüseyinî perdesi merkezli bir şekilde başlamış ve acem perdesini kullanarak bu perde ekseninde seyir etmiştir. Batanay satırın sonunda hüseyinî aşiran perdesi üzerinde kürdi yapısını kullanmıştır. Oluşturulan bu yapı tam olarak geçki özelliği taşımakla birlikte kendinden önceki cümle yapısına cevap niteliğindedir.

Şekil 264. Dilkeşhâverân Taksim 13 SatırI



Şekil 265'te görüldüğü üzere, Batanay 14'üncü satırda makamın orta bölgelerinde çargâh perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda segâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 15'inci satırda segâh perdesindeki kalışı devam ettirmiş ve bu perdeden hareketle çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 15'inci satırda seyre hüseyinî perdesi üzerinde kürdi yapısını eklemiş ve seyir esnasında sünbüle perdesini kullanarak seyir etmiştir. Batanay 16'ncı satırda makamın perdeleri ile seyir etmiş ve bu seyir esnasında segâh perdesini kısa bir süre pestleştirmiştir. Batanay satır sonunda segâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 265. Dilkeşhâverân Taksim 14, 15, 16 Satırları



Şekil 266'da görüldüğü üzere, Batanay 17'nci satıra çargâh perdesinden başlamış ve seyir esnasında segâh perdesini pestleştirerek kullanmıştır. Batanay düğâh perdesinden acem perdesine sıçrama yapmış ve ırâk perdesi üzerinde segâh çeşnisi göstermiştir. Batanay ırâk perdesindeki bu geçkiden nevâ perdesine sıçrama yapmış ve makamın güçlü perdesi civarı seyir etmiştir. Batanay 18'nci satırda segâh perdesinden inici bir seyir ile başlamıştır. Batanay seyir esnasında ırâk perdesinde segâh yapısını

kullanmıştır. Batanay satır sonunda ve 19'uncu satırda ırak perdesinde uzunca bir kalış yapmıştır.

**Şekil 266.** Dilkeşhâverân Taksim 17, 18, 19 Satırları

03:32 03:45  
17  
04:46 03:55  
18  
03:56 04:03  
19

Şekil 267'de görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda makamın güçlü perdesi hüseyinîyi vurgulamış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay seyir esnasında acem perdesini kullanmış ve çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 11'inci satırda makamın perdelerini kullanarak gerdaniye perdesinden hareketle inici bir seyir özeliği göstermiştir. Batanay 22'nci satırda makamın perdelerini kullanarak çıkıcı-inici seyir özelliğiyle seyir etmiş ve satır sonunda düğâh perdesinde bir kalış yapmıştır. Batanay 23'üncü satırda ırak perdesi üzerinde segâh yapısını kullanmış ve yedenli şekilde karar etmiştir.

**Şekil 267.** Dilkeşhâverân Taksim 20, 21, 22, 23 Satırları

04:04 04:15  
20 [v \*.....][v \*.....]  
04:16 04:28  
21 s.s..... s.s.....  
04:27 04:38  
22 vib  
04:39 04:55  
23 SON  
yavaşlayarak.....

## 10.2. DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay’ın Dilkeşhâverân Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl ve Kaydırma Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 18, 20, 21 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 28 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 268’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 268. Dilkeşhâverân Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 40 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 269’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 269. Dilkeşhâverân Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Glissando

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 1, 3, 4, 7, 8, 10, 17 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 270’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 270. Dilkeşhâverân Taksim Glissando Örneği



#### Portamento

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 4, 7, 9, 16 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 271’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 271. Dilkeşhâverân Taksim Portamento Örneği



#### Tril

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 2, 6, 7, 16 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 272’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 272. Dilkeşhâverân Taksim Tril Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 2, 6, 9, 12, 22 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 273’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 273. Dilkeşhâverân Taksim Vibrato Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 2, 6, 12, 14, 21 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 17 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 274’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 274. Dilkeşhâverân Taksim Sap Sallama Örneği



## Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 13 satırında “Orta Tel Kullanım” süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 275’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 275. Dilkeşhâverân Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



## Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 3, 8, 9, 12, 16, 17 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 9 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 276’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 276. Dilkeşhâverân Taksim Perde Pestleştirme Örneği



## Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 5, 10, 20 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 277’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 277. Dilkeşhâverân Taksim Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 19 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 25 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 278’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 278. Dilkeşhâverân Taksim Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 2, 3, 6, 7, 8, 11, 14, 17 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 14 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 279’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 279. Dilkeşhâverân Taksim Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 3, 7, 10, 14, 16 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 280’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 280. Dilkeşhâverân Taksim Staccato Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 7, 9, 13 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 281’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 281. Dilkeşhâverân Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Dilkeşhâverân taksiminin 7 satırında “Kaydırma kullanımı” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 282’de örnekle sunulmuştur.

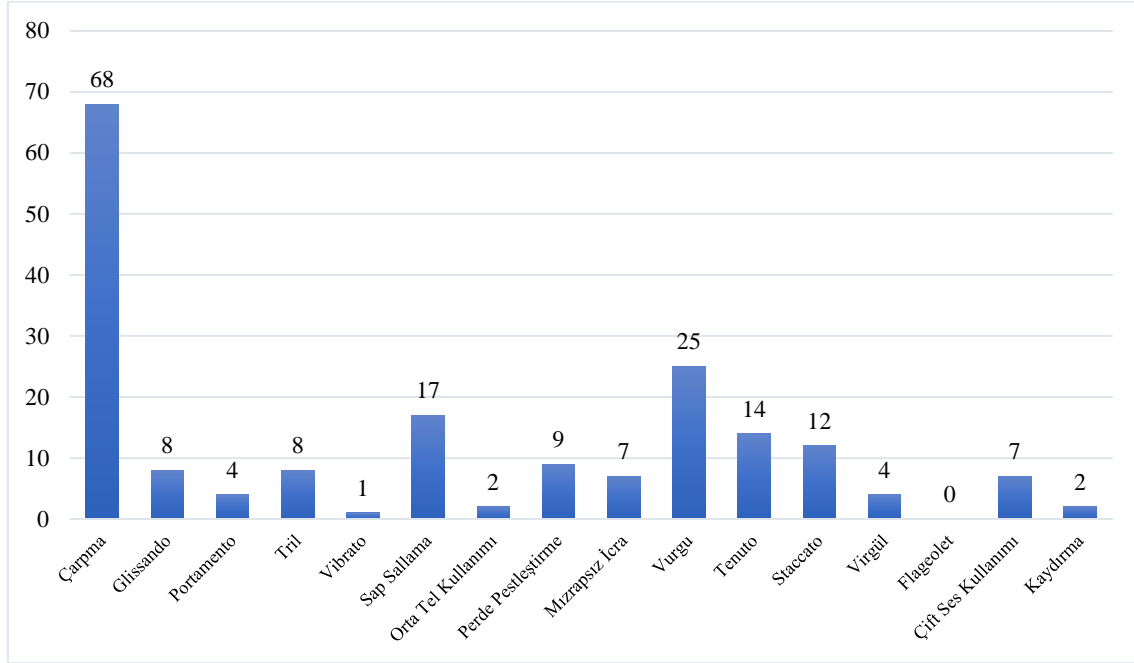
### Şekil 282. Dilkeşhâverân Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Dilkeşhâverân taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda düğâh perdesinden başka bir perdeye sıçrama hareketi şeklinde ve hüseyinî perdesinden gerdâniye perdesine geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento tekniğini nevâ’ da uşşak çeşnisi ve hüseyinî’ de uşşak yapısı bulunan yapılarda inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde tril tekniği ağırlıklı olarak makamın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesinde uzun süreli şekilde kullanmıştır. Batanay’ın vibrato tekniğini yaptığı asma kalıflarda ve farklı makamlardaki çeşni ve geçkilerde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay taksim icrasının farklı yerlerindeki kalıflarda ve güçlü perde kullanımlarında sap sallama tekniği kullandığı görülmektedir. Batanay’ın orta tel kullanımı taksim tek bir yerinde gerçekleşmiş ve bu kullanım şekli ise kendinden önceki melodiye soru cevap niteliğinde olup bir oktav pestinde gerçekleşmiştir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini, düğâh’ ta uşşak, hüseyinî’ de uşşak yapısı ve nevâ’ da uşşak çeşnisi barındıran yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay, mızrapsız icra tekniği kullanım şekli taksim farklı yerlerinde hüseyinî ve acem perdesi ile ardışık yapılarda ve peş peşe kullanmaktadır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve geçkilerdeki önemli perdeleri öne çıkarttığı bölümlerde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay icra sırasında staccato tekniğini kullanımı genellikle çarpma tekniğiyle birlikte ardışık yapılarda inici şekilde kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Dilkeşhâverân taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 283'te grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 283.** Dilkeşhâverân Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 11. YEGÂH TAKSİM

### 11.1. YEGÂH TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Yegâh tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 284'te görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Yegâh tanbur taksimine, yegâh makamını oluşturan yapılardan biri olan Nevâ makamı çeşnisi ile başlamıştır. Batanay nevâ perdesi başlangıcın ardından makamın perdeleri ile kısa bir seyirle makamın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Batanay bu kalışın ardından muhayyer perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş 2'nci satır boyunca bu seyir özelliğini muhafaza etmiştir. Batanay 3'üncü satırda muhayyer perdesi üzerinde hicâz yapısını kullanmış ve bu çeşni ile seyrin ardından muhayyer perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 284. Yegâh Taksim 1, 2, 3 Satırları

Şekil 285'te görüldüğü üzere, Batanay 4'üncü satırda nevâ makamının tiz durak bölgesi civarında muhayyer perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 4'üncü satır boyunca makamın tiz perdelerinde inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda makamın perdeleri ile gerdaniye perdesine gelmiş ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 5'inci satırın başlarında gerdâniye perdesindeki kalışı sürdürmüş ve bu perdeyi vurgulamıştır. Batanay'ın yaptığı bu ısrarcı vurgu, kullanılan perdeler gereği gerdaniye makamına geçki niteliği taşımaktadır. Batanay satırın devamında seyir esnasında eviç perdesini acem perdesine çevirmiştir. Batanay 6'ncı satırda makamın perdeleri ile nevâ perdesi merkezi çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ perdesinde nim hicâz perdesini kullanarak kalış yapmıştır.

Şekil. 285. Yegâh Taksim 4, 5, 6 Satırları

Şekil 286'da görüldüğü üzere, Batanay 7'nci satırda nevâ perdesindeki kalışı devam ettirmiş ve satır sonunda hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 8'inci satırda makamın perdeleri ile nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş bu tutumunu 9'uncu satırda devam ettirmiştir. Batanay 9'uncu satırda eviç perdesini

satır içerisinde acem perdesine çevirerek neva perdesi üzerinde bûselik yapısını kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 286. Yegâh Taksim 7, 8, 9 Satırları

01:04 01:09  
01:10 01:17  
01:18 01:27

Şekil 287’de görüldüğü üzere, Batanay 10’uncu satırda nevâ makamının tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinden hareketle makamın tiz bölgelerinde seyir etmiş ve seyir esnasında rast perdesi üzerindeki bûselik yapısını korumuştur. Batanay acem perdesindeki kısa asma kalışın ardından acem perdesini vurgulayarak bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 11’inci satırda acemli yapıyı korumuş, makamın perdeleri ile nevâ perdesi merkezli çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 12’nci satırda çargâh perdesinde vurgu ile başlamış ardından yerinde Hüzââm yapısını göstermiştir. Batanay’ın yaptığı bu geçki çok kısa sürmüş, hisâr perdesini hüseyinî perdesine çevirmiş inici bir seyirin ardından bûselik perdesini kullanarak bûselik çeşnisi oluşturmuştur. Batanay 13’üncü satırda nevâ perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay bu çıkıcı seyirin ardından acem perdesini kullanarak makamın perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda hüseyinî perdesini pestleştirerek kullanmıştır. Batanay’ın yaptığı hüseyinî perdesini pestleştirme hareketi herhangi bir geçki özelliği taşımamaktadır. Batanay satır sonunda çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 287. Yegâh Taksim 10, 11, 12, 13 Satırları

01:28 01:34

01:35 01:47

01:48 01:55

01:56 02:04

Şekil 288’de görüldüğü üzere, Batanay 14’üncü satırda nevâ perdesi üzerinde bûselik yapısı ile seyir etmiş ve satır sonunda uşşak çeşnisi ile düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 15’nci satırda nevâ perdesindeki bûselikli yapıyı devam ettirmiş ve nevâ perdesinden hareketle çıkıcı-inici seyir özelliği göstermiştir. Batanay seyir esnasında sünbüle perdesini arzî olarak kullanmış ve nevâ makamının tiz durak perdesi civarı seyir etmiştir. Batanay’ın kullandığı bu arzî perde bir makam geçkisi niteliği taşımamaktadır. Batanay seyir esnasında kademeli bir şekilde segâh perdesine kadar inici seyir özelliği göstermiştir. Batanay inici seyirin ardından satır sonunda eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 288. Yegâh Taksim 14, 15 Satırları

02:05 02:10

02:11 02:22

Şekil 289’da görüldüğü üzere, Batanay 16’nci satırda nevâ makamının tiz durak perdesi olan muhayyer perdesinden hareketle nevâ üzerinde bûselik yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 17’nci satırda rast perdesinden hareketle önce çıkıcı arından inici bir seyir özelliği ile yegâh perdesi üzerinde rast yapısını kullanmıştır. Batanay 17’nci satır esnasında yegâh makamının karar ve yeden perdesinin altına inerek kaba düğâh perdesine kadar bir genişleme göstermiştir. Batanay’ın yaptığı bu genişleme tıpkı rast makamının farklı bir perdede icra ediliyormuş gibi aynı

özellikleri taşımaktadır. Batanay satır sonunda yegâh makamının karar perdesi merkezli seyir etmiş ve satır sonunda kaba nim hicâz perdesini kullanarak yegâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 18'nci satırın başında yegâh perdesindeki kalışı sürdürmüştür. Batanay satır ortasında tıpkı taksime yeniden başlar nitelikte olup düğâh perdesi üzerinde nevâ makamının perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 289. Yegâh Taksim 16, 17, 18 Satırları

Şekil 290'da görüldüğü üzere, Batanay 19'uncu satırda nevâ perdesindeki kalışı sürdürmüş ve bu perde üzerinde bûselik yapısını kullanmıştır. Batanay satır boyunca ne makamın güçlü perdesi civarı seyir etmiş seyir esnasında eviç ve acem perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır.

Şekil 290. Yegâh Taksim 19 Satırı

Şekil 291'de görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda güçlü perdesi merkezli seyir özelliğini korumuş satır içerisinde eviç ve acem perdesini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay satır sonunda muhayyer perdesinden hareketle acemli rast dizisiyle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay bu inici seyirin ardından rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 291. Yegâh Taksim 20 Satırı

Şekil 292’de görüldüğü üzere, Batanay 21’inci satırda rast perdesindeki yapısını korumuş ve yegâh perdesine kadar rast çeşnisi ile iniş yapmıştır. Batanay 21’inci satır boyunca yegâh perdesinden hareketle seyir setmiş rast perdesini bir süre vurguladıktan sonra yegâh perdesinde yedenli bir kalış yapmıştır. Batanay 22’nci satırda yegâh perdesindeki kalışını devam ettirmiştir. Batanay 22’nci satır sonlarında yegâh perdesi üzerinde rast dizisini göstermiş ve yegâh perdesinde yedensiz bir şekilde karar etmiştir.

Şekil 292. Yegâh Taksim 21, 22 Satırları



## 11.2. YEGÂH TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay’ın Yegâh Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Flageolet ve Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 33 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 293’te örnekle sunulmuştur

Şekil 293. Yegâh Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 2, 3, 4, 5, 11, 14, 16, 22 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” icra tekniğini kullanmıştır.

Batanay'ın "Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma" tekniğini kullanış biçimi Şekil 294'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 294.** Yegâh Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



Glissando

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 3, 6, 8, 9, 15, 19 satırlarında "Glissando" süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Glissando" tekniğini kullanış biçimi Şekil 295'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 295.** Yegâh Taksim Glissando Örneği



Portamento

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 3, 4, 7, 13 satırlarında "Portamento" süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Portamento" tekniğini kullanış biçimi Şekil 296'da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 296.** Yegâh Taksim Portamento Örneği



Vibrato

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 3 satırında "Vibrato" süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Vibrato" tekniğini kullanış biçimi Şekil 297'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 297.** Yegâh Taksim Vibrato Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 3, 7, 13 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanış biçimi Şekil 298’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 298. Yegâh Taksim Sap Sallama Örneği



## Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 3, 13, 22 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanış biçimi Şekil 299’da örnekle sunulmuştur.

Şekil 299. Yegâh Taksim Perde Pestleştirme Örneği



## Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 11, 15 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 2 kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanış biçimi Şekil 300’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 300. Yegâh Taksim Mızrapsız İcra Örneği



## Vurgu

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 22 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 32 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanış biçimi Şekil 301’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 301. Yegâh Taksim Vurgu Örneği



### Tenuto

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 4, 5, 6, 8, 10, 13, 14, 19, 15 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 8 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 302’de örnekle sunulmuştur.

Şekil 302. Yegâh Taksim Tenuto Örneği



### Staccato

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 1, 4, 9, 10, 11, 15, 19 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 13 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 293’te örnekle sunulmuştur (Şekil 293).

Şekil 303. Yegâh Taksim Staccato Örneği



### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 1, 4, 17 satırında “Virgöl” ifade unsurunu 3 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 304’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 304. Yegâh Taksim Virgöl Örneği



### Flageolet

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 22 satırında “Flageolet” ifade unsurunu 1 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Flageolet” tekniğini kullanım biçimi Şekil 305’te örnekle sunulmuştur.

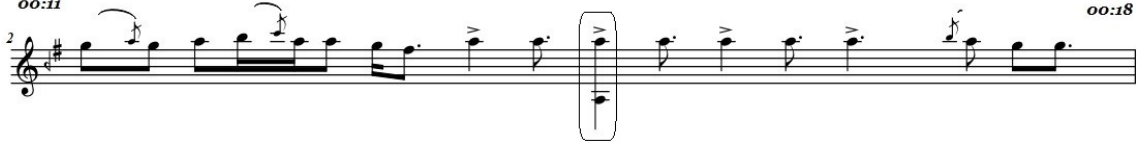
Şekil 305. Yegâh Taksim Flageolet Örneği



## Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Yegâh taksiminin 1, 2, 18, 22 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanış biçimi Şekil 306’da örnekle sunulmuştur.

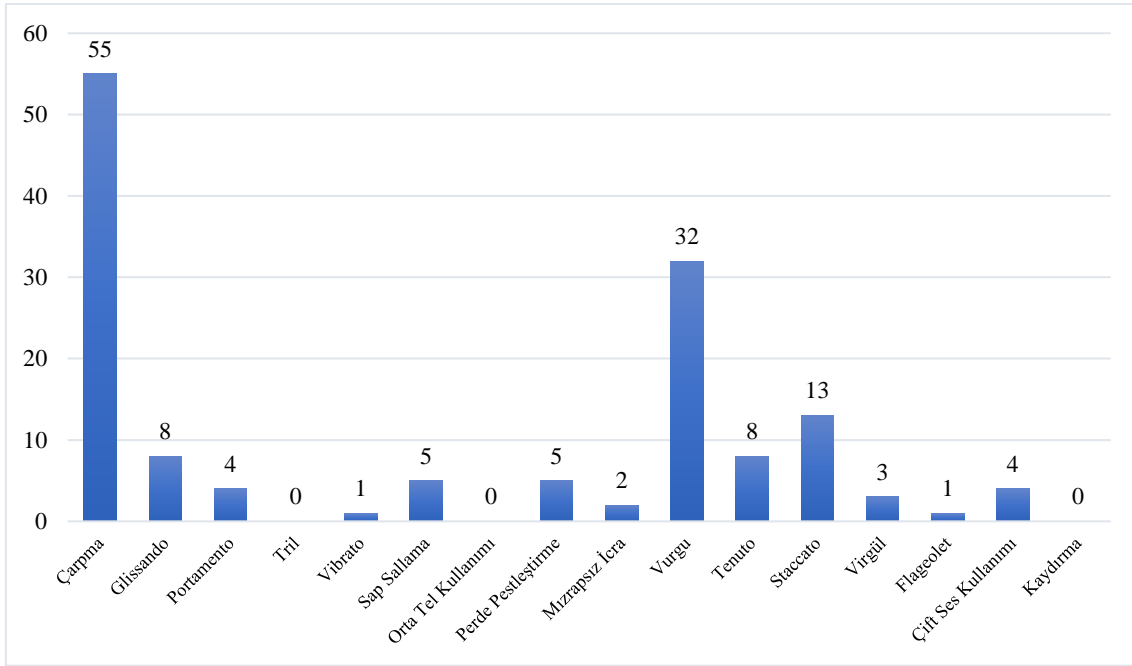
Şekil 306. Yegâh Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay’ın Yegâh taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksimin genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini geniş aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento ve perde pestleştirme tekniğini aynı anda kullanarak muhayyer’de uşşak ve nevâ’da uşşak çeşnisi bulunan yapılarda inici bir şekilde kullandığı görülmektedir. Batanay sap sallama tekniği taksimi içerisinde makamın güçlü ve tiz durak perdelerinde yaptığı kalışlarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini, nevâ’ da uşşak ve yegâh’ta uşşak yapısı barındıran yapılarda portamento tekniğiyle birlikte kullandığı görülmektedir. Batanay, mızrapsız icra tekniği taksimin farklı yerlerinde hüseyinî’de kürdî yapısı bulunan yapılarda, hüseyinî ve gerdâniye perdeleri arasında kısa süreli kullanmıştır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının ilk notalarını öne çıkarttığı bölümlerde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı dağınık ve düzensizdir. Batanay icranın farklı yerlerinde yaptığı geçkilerde ve makamın güçlü perdesini öne çıkartmak amacıyla ve taksim sonunda flageolet tekniği ile birlikte çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay’ın Yegâh taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 283’te grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 307. Yegâh Taksim Teknik Analiz Grafiği



## 12. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİM

### 12.1. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Şedd-i Arabân tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 308'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksimine, rast perdesi ile başlamış ve hemen ardından makamın ana dizi dışındaki genişlemesinde bulunan gerdâniye perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay satırın devamında nevâ' da hicâz çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay nevâ perdesini vurgulamasının ardından satır sonunda bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 308. Şedd-i Arabân Taksim 1 Satırı



Şekil 309'da görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırın başında gerdaniye perdesinden hareketle nevâ' da hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve dik kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında nevâ perdesinden hareketle nevâ perdesinde hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve satırın sonunda gerdâniye

perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 3'üncü satırda hisâr perdesini vurgulayarak başlamış ve satır sonunda nim hicâz perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 309. Şedd-i Arabân Taksim 2, 3 Satırları

Şekil 310'da görüldüğü üzere, Batanay 4'üncü satıra nevâ perdesinden hareketle hicâz çeşnisi kullanarak başlamış ve rast' ta nikriz yapısını kullanarak ırak perdesine kadar iniş yapmıştır. Batanay rast perdesinden gerdâniye perdesine sıçrama yapmış ve buradan inici seyir özelliği ile nevâ perdesine gelmiştir. Batanay 5'inci satırda nevâ perdesini vurgulayarak başlamış ve vurguyu yegâh perdesini kullanarak güçlendirmiştir. Batanay satırın devamında nevâ'da hicâz yapısını kullanmış ve muhayyer perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay muhayyer perdesinden inici bir seyir özelliği ile nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 5'inci satırın sonunda nevâ perdesindeki kalışa cevap niteliğinde aynı motifleri kullanarak yegâh perdesinde zirgüleli hicâz çeşnisi kullanmıştır.

Şekil 310. Şedd-i Arabân Taksim 4, 5 Satırları

Şekil 311'de görüldüğü üzere, Batanay 6'ncı satıra makamın tiz bölgelerini kullanarak başlamış ve dik sünbüle perdesinden hareketle nevâ' da zirgüleli hicâz dizisini kullanarak inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 6'ncı satırın sonunda nevâ perdesinde kısa bir duraklama yapmıştır. Batanay 7'nci satırda nevâ perdesinden hareketle seyire başlamış ve seyir esnasında eviç perdesini sıklıkla vurgulamıştır. Batanay seyirin devamında nim hisâr perdesini uzun bir süre göstermiş ve 8'inci satırın ortasına kadar makamın perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 8'inci satırın ortalarında nim hicâz perdesini çargâh perdesine, segâh perdesini bûselik perdesine

çevirerek bûselik çeşnisi oluşturmuş ve satır sonunda rast'ta rast çeşnisi ile rast perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay satırın sonunda acem perdesini sıçrama yapmış ve 9'uncu satırda nevâ'da bûselik çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay 9'uncu satırın ortasında düğâhta uşşak yapısı kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş ve segâh perdesindeki vurgusu ile uşşak çeşnisini güçlendirmiştir. n. Batanay 9'uncu satırın sonunda düğâh perdesinde uşşaklı şekilde kalış yapmıştır.

**Şekil 311.** Şedd-i Arabân Taksim 6, 7, 8, 9 Satırları

Şekil 312'de görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satırda düğâh perdesini vurgulamış ve bu perdede kalış yapmıştır. Batanay 11'inci satırda gerdâniye perdesinden hareketle eviç perdesini kullanarak çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş ve tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay düğâh'ta uşşak makamı dizisi ile inici bir seyir özelliği göstermiştir ve düğâh perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay satırın ortasında hüseyinî perdesini vurgulamış ve bu perdeden hareketle uşşaklı bir şekilde düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 312.** Şedd-i Arabân Taksim 10, 11 Satırları

Şekil 313'te görüldüğü üzere, Batanay 12'nci satırın başlangıcında nim hicâz perdesinden hareketle hicâz çeşnisi göstermiş ve aynı motife alt oktavda cevap vererek

önce yegâh perdesini arından kaba yegâh perdesini kullanmıştır. Batanay satırın devamında hicâz çeşnisi ile devam etmiş ve düğâh perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay satırın sonunda bûselik ve çargâh perdelerini kullanarak bûselik yapısı oluşturmuş lakin bu yapıda ısrarcı kalışlar yapmamıştır. Batanay 13'üncü satırda yegâh'ta hicâz yapısını kullanmış ve irak perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında irak perdesinden nim hisâr perdesine sıçrama yapmış ve seyir esnasında çargâh perdesini kullanarak rast perdesinde bûselik dizisi oluşturmuş ve bu yapı ile yegâh perdesinde hicâz-hümâyün dizisi oluşturmuştur. Batanay 13'üncü satırın sonunda irak perdesinde kısa bir asma kalış yapmış ve 14'üncü satırda yegâh' ta irak dizisini kullanarak kaba hisâr perdesinde uzunca bir vurgulama göstermiş ve satır sonunda yedenli bir şekilde yegâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 15'inci satırda yegâh perdesindeki kalışı devam ettirerek bu perdeyi vurgulamıştır.

Şekil 313. Şedd-i Arabân Taksim 12, 13, 14, 15 Satırları


Şekil 314'te görüldüğü üzere, Batanay 16'ncı satırda nevâ perdesinden hareketle segâh perdesini kullanarak nevâ perdesi merkezli bir seyir özeliği izlemiştir. Batanay satır esnasında nim hisâr perdesini pestleştirerek kullanmış ve muhayyer perdesinden hareketle makamın perdelerinde inici-çıkıcı seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda nim hisâr perdesini vurgusunun ardından bu perdede kısa bir asma kalış yapmıştır. Batanay 17'nci satırda makamın perdeleri ile seyir etmiş, seyir esnasında kürdi ve bûselik perdelerini değişken bir şekilde kullanmış ve yegâh perdesinde hicâz yapısını kullanarak yegâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 314. Şedd-i Arabân Taksim 16, 17 Satırları



Şekil 315'te görüldüğü üzere, Batanay 18'inci satırda dik kürdi perdesinden hareketle makamın perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve ırak perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 19'uncu satırda Şedd-i Arabân makamının karar perdesi olan yegâh perdesini uzun bir süre vurgulamış ve bu perdede kaba nim hicâz perdesini yeden olarak kullanarak yegâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satır sonunda önce nevâ ardından muhayyer ve tiz nevâ perdelerini kullanarak seyiri süslemiştir. Batanay taksim bu bölümünde tamamen karar niteliği taşımakta olup satır sonunda yaptığı süsleme tekniği bu kanıyı kanıtlar niteliktedir.

Şekil 315. Şedd-i Arabân Taksim 18, 19 Satırları



Şekil 316'da görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satıra nevâ perdesi ile başlangıç yapmış ve tiz çargâh perdesine sıçrama gerçekleştirmiştir. Batanay 20'nci satır seyri devamında muhayyer'de uşşak çeşnisi ile seyir etmiş ve muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında rast'ta acemli rast dizisini kullanarak seyir etmiş ve rast perdesinde kalış yapmıştır.

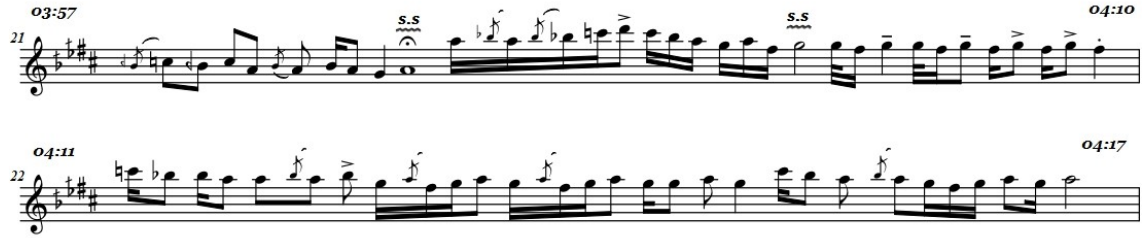
Şekil 316. Şedd-i Arabân Taksim 20 Satırı



Şekil 317'de görüldüğü üzere, Batanay 21'inci satırın başlangıcında çargâh perdesinden hareketle düğâh'ta uşşak çeşnisi ile başlamış ve düğâh perdesinde rast perdesini yeden olarak kullanarak kalış yapmıştır. Batanay seyirin devamında gerdâniye'de bûselik çeşnisi ile devam etmiş seyir esnasında gerdâniye perdesinde kısa asma kalışlar göstermiş ve perdeyi vurgulamıştır. Batanay 22'nci satırın başlangıcında

tiz çargâh perdesinden hareketle muhayyer' de kürdî yapısını kullanarak muhayyer perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 22'nci satırın sonlarında aynı yapıyı devam ettirerek muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 317.** Şedd-i Arabân Taksim 21, 22 Satırları



Şekil 318'de görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırın başlangıcında nevâ perdesinden hareketle muhayyer perdesine sıçrama yapmış ve muhayyer perdesini vurgulamıştır. Batanay satırın devamında muhayyer'de kürdî yapısını kullanarak seyir etmiş ve muhayyer perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 24'üncü satırın başlangıcında nevâ'da hicâz çeşnisi ile başlamış, nevâ perdesinde kısa duraklamanın ardından tiz çargâh perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay satırın devamında muhayyer' de kürdî ve uşşak çeşnilerini değişken bir şekilde kullanmış ve satır sonunda muhayyer perdesinde kürdî çeşnisi ile kalış yapmıştır.

**Şekil 318.** Şedd-i Arabân Taksim 23, 24 Satırları



Şekil 319'da görüldüğü üzere, Batanay 25'inci satıra muhayyer perdesi ile başlamış, muhayyer'de kürdî çeşnisi kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 25'inci satırın devamında acem perdesinde kısa duraklamalar yapmış, nevâ'da uşşak çeşnisi kullanarak nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 319.** Şedd-i Arabân Taksim 25 Satırı



Şekil 320'de görüldüğü üzere, Batanay 26'ncı satırın başlangıcında gerdâniye perdesinden hareketle hüseyinî'de uşşak çeşnisi ile seyir etmiş, tiz çargâh perdesinden

hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında hüseyinî' de uşşak yapısını kullanarak gerdâniye perdesini vurgulamıştır. Batanay 27'nci satırın başlangıcında gerdâniye perdesinden hareketle nevâ'da uşşak yapısını kullanmıştır. Batanay 28'inci satırın başlangıcında gerdâniye'de bûselik çeşnisi ile başlamış, satırın devamında hüseyinî perdesini vurgulayarak eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 28'inci satırın sonlarında muhayyer'de kürdî çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve muhayyer perdesindeki kısa asma kalışın ardından hüseyinî'de uşşak çeşnisi kullanarak gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 320. Şedd-i Arabân Taksim 26, 27, 28 Satırları

Şekil 321'de görüldüğü üzere, Batanay 29'uncu satırın başlangıcında acem perdesinden hareketle nevâ'da uşşak çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve acem perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında nevâ'da uşşak yapısını korumuş ve dik hisâr perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 30'uncu satırın başlangıcında hüseyinîde kürdî ve uşşak çeşnilerini değişken bir şekilde kullanmış ve gerdâniye'de rast çeşnisi ile tiz nevâ perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay tiz nevâ perdesinden hareketle acemli rast dizisini inici bir seyir özelliği ile kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 321. Şedd-i Arabân Taksim 29, 30 Satırları

Şekil 322'de görüldüğü üzere, Batanay 31'inci satırın başlangıcında tiz çargâh perdesinden inici bir seyir özelliği kullanarak gerdâniye'de bûselik çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satırın devamında nevâ'da uşşak çeşnisi ile seyir etmiş ve satır

sonunda dik hisâr perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 32'nci satırda nevâ'da uşşak yapısını devam ettirmiş ve nevâ perdesini vurgulamıştır.

**Şekil 322.** Şedd-i Arabân Taksim 31, 32 Satırları

Şekil 323'te görüldüğü üzere, Batanay 33'üncü satırda sünbüle perdesinden hareketle gerdâniye'de bûselik çeşni ve nevâ'da bûselik yapısı ile seyir etmiş ve segâh' ta segâh yapısını kullanarak segâh perdesinde kısa süreli bir duraklama yapmıştır. Batanay satırın devamında nevâ'da uşşak yapısını kullanmış, dik hisâr perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 34'üncü satırda dik hisâr perdesindeki kalışı güçlendirmiş ve nevâ' da uşşak yapısı ile nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 35'nci satırın başlangıcında segâh'ta segâh çeşni ile seyire başlamış ve segâh perdesini vurgulayarak segâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 323.** Şedd-i Arabân Taksim 33, 34, 35 Satırları

Şekil 324'te görüldüğü üzere, Batanay 36'nci satırın başlangıcında rast perdesinden hareketle dügâh perdesinde kısa bir kalış göstermiş hemen devamında rast'ta rast çeşni ve rast'ta bûselik yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında acem aşiran perdesinden hareketle rast' ta kürdî çeşnisini çok kısa bir süre kullanmış ve hemen devamında rast' ta bûselik dizisini kullanarak hüseyinî aşiran perdesine varmış ve satır sonunda yegâh'ta uşşak yapısını kullanarak yegâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 37'nci satırda yegâh perdesinden nevâ perdesine

sıçrama yapmış ve bu perdeden hareketle önce rast'ta bûselik yapısını, kaba segâh perdesinde ise segâh çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay makamın pest bölgelerinde acemaşirân perdesi merkezli bir seyir özelliği göstererek segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay 38'inci satırda kaba segâh perdesini vurgulamış ve segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay 39'ncü satırda kaba segâh perdesini vurgulayarak başlamış ve rast perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay yegâh' ta kürdî çeşnisi ile seyir etmiş ve satırın devamında bu yapıyı muhafaza ettirerek segâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 324.** Şedd-i Arabân Taksim 36, 37, 38, 39 Satırları

Şekil 325'te görüldüğü üzere, Batanay 40'inci satırda acemaşiran perdesini vurgulayarak başlamış ve kaba segâh'ta segâh çeşnisini kullanarak kaba segâh perdesini vurgulayarak kaba rast perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 41'inci satırın başlangıcında kaba segâhtaki segâh çeşnileri ile devam etmiştir. Batanay 41'inci satırın bu bölgesinde seyir ederken kaba segâh'ta segâh çeşnisi kullanırken yegâh'ta bûselik yapısını kullanmıştır. Batanay 41'inci satırın sonunda kaba segâh perdesini vurgulayarak kaba segâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 325.** Şedd-i Arabân Taksim 40, 41 Satırları



acem perdesinde kısa bir duraklama yapmıştır. Batanay 47'nci satırın sonunda nevâ'da kürdî çeşnisi ile seyir ederek nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 48'inci satırın başlangıcında nevâ' da kürdi yapısını kullanmış ve nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 48'inci satırın devamında nevâ perdesinden tiz segâh perdesine sıçrama yapmış ve gerdâniye perdesinde hicâz yapısını sabâ cinsi perde özelliği ile kullanarak inici seyir özelliği göstermiştir. Batanay 49'ncü satırın başlangıcında şehnâz perdesinden inici bir seyir hareketiyle seyir etmiştir. Batanay satırın devamında nevâ'da bûselik çeşnisi ile seyir etmiş ve nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiştir. Batanay satırın sonunda çargâh perdesini kullanarak kürdî perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 328. Şedd-i Arabân Taksim 47, 48 Satırları

Şekil 329'da görüldüğü üzere, Batanay 50'nci satırın başlangıcında nevâ' da Hicâz çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve satırın devamında gerdâniye'de hicâz çeşnisi ile çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 50'nci satırın devamında nevâ da hicâz çeşnisi kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 51'inci satırın başlangıcında rast perdesini vurgulayarak başlamış ve nevâ perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay yaptığı bu sıçrama hareketinin ardından yegâh ve kâba yegâh perdelerini kullanarak nevâ perdesini vurgulamaya devam etmiştir. Batanay satırın devamında rast'ta bûselik ve nevâ'da kürdi çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay'ın oluşturduğu bu yapı Nihâvend makamına geçki özelliği taşımaktadır. Batanay 51'inci satırın sonunda Nihâvend makamı perdeleri ile seyir ederek makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 52'nci satırın başlangıcında nevâ'da kürdi çeşnisi ile başlamış nim hisâr perdesindeki kısa duraklamanın ardından nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği izleyerek kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 329. Şedd-i Arabân Taksim 50, 51, 52 Satırları

Şekil 330'da görüldüğü üzere, Batanay 53'üncü satırın başlangıcında sünbüle perdesinden hareketle Nihâvend makamının perdeleri ile seyir etmiş ve satır sonunda dik kürdi perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 54'üncü satıra dik kürdi perdesindeki kalışı devam ettirerek perdeyi vurgulamıştır. Batanay 54'üncü satırın seyri sırasında Nihâvend ve Şedd-i Arabân makamı perdeleri arasında kromatik hareketlerle ses geçişleri kullanmıştır. Batanay 55'inci satırın başlangıcında çargâh perdesinden hareketle seyre başlamış ve düğâh perdesini vurgulamış ve düğâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 330. Şedd-i Arabân Taksim 53, 54, 55 Satırları

Şekil 331'de görüldüğü üzere, Batanay 56'ncı satırın başlangıcında yegâh' ta hicâz çeşnisi ile başlamış ve yegâh perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay 56'ncı satırın devamında ise düğâh' ta bûselik çeşnisi ve Şedd-i Arâban makamının perdeleri ile seyir etmiş ve irak perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 57'nci satırın başlangıcında yegâh' ta hicâz çeşnisi ile başlamış ve düğâh perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay seyir esnasında yegâh' ta hicâz yapısını ve rast'ta bûselik yapısını kullanarak çıkıcı-inici bir şekilde seyir etmiştir. Batanay 57'nci satırın sonunda kaba nim hisâr perdesinde kalış yaparak perdeyi

vurgulamıştır. Batanay 58'inci satırın başlangıcında kaba nim hisâr perdesindeki vurguyu devam ettirerek başlamış ve hemen devamında tekrarlayıcı bir şekilde yegâh'ta zirgüleli hicâz çeşnisini kullanmıştır. Batanay satırın sonunda düğâh perdesine sıçrama yaparak bu perdede kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 59'uncu satırın başlangıcında yegâh'ta zirgüleli hicâz çeşnisi ile seyir etmiş ve yegâh perdesini sıklıkla tekrarlayarak bu perdeyi vurgulayarak kalış yapmıştır.

Şekil 331. Şedd-i Arabân Taksim 56, 57, 58, 59 Satırları

Şekil 332'de görüldüğü üzere, Batanay 60'inci satırın başlangıcında tiz nim hicâz perdesi ile başlayarak, tiz nim hisâr perdesinden inici bir hareketle yegâh perdesine kadar gelmiş ve makamın karar bölgesindeki perdeleri kullanarak seyir etmiştir. Batanay 61'inci satırın başlangıcında kaba hisâr perdesini vurgulamış ve seyir esnasında ırak perdesini vurgulamıştır. Batanay 61'inci satırın sonunda yegâh perdesinde zirgüleli hicâz yapısını kullanarak olarak yedenli bir şekilde yegâh perdesinde karar etmiştir. Batanay 61'inci satırın sonunda çeşitli süsleme teknikleri ile nevâ ve tiz nevâ perdelerini göstererek icrayı sonlandırmıştır.

Şekil 332. Şedd-i Arabân Taksim 60, 61 Satırları

## 12.2. ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Şedd-i Arabân Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Çift Ses Kullanımı ve Kaydırma Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 1, 2, 3, 5, 9, 50, 61 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 43 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 333'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 333. Şedd-i Arabân Taksim Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 47, 49, 51, 52, 56, 56, 61 satırlarında “Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma” süsleme tekniğini 221 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 334'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 334. Şedd-i Arabân Taksim Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Glissando

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 2, 4, 8, 9, 16, 17, 23, 24, 27, 34, 37, 39, 41, 42, 43, 47, 49, 50, 51, 53, 58, 60 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 20 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 335'te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 335. Şedd-i Arabân Taksim Glissando Örneği



#### Portamento

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 8, 9, 11, 12, 13, 26, 27, 31, 49 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 10 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 366’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 336. Şedd-i Arabân Taksim Portamento Örneği



#### Tril

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 25, 39, 46 satırlarında “Tril” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tril” tekniğini kullanım biçimi Şekil 337’de örnekle sunulmuştur

### Şekil 337. Şedd-i Arabân Taksim Tril Örneği



#### Vibrato

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 2, 6, 11, 13, 18, 29, 31, 36, 49, 50, 56, 61 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 13 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 338’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 338. Şedd-i Arabân Taksim Vibrato Örneği



#### Sap Sallama

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 2, 3, 7, 8, 20, 21, 25, 29, 61 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 10 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 339’da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 339. Şedd-i Arabân Taksim Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 5, 14, 18, 37, 46, 54, 61 satırlarında “Orta Tel Kullanımı” süsleme tekniğini 10 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Orta Tel Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 340’ta örnekle sunulmuştur.

### Şekil 340. Şedd-i Arabân Taksim Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 4, 16, 61 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 341’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 341. Şedd-i Arabân Taksim Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 23, 24, 28, 32, 39, 43, 47, 50, 52, 59, 60, 61 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 42 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 342’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 342. Şedd-i Arabân Taksim Mızrapsız İcra Örneği



## Vurgu

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 1, 5, 8, 10, 13, 15, 17, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 40, 44, 45, 47, 48, 49, 59 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 93 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 343’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 343. Şedd-i Arabân Taksim Vurgu Örneği



## Tenuto

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 2, 4, 7, 9, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 24, 26, 28, 48, 61 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 28 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 344’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 344. Şedd-i Arabân Taksim Tenuto Örneği



## Staccato

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 8, 16, 17, 18, 23, 31, 37, 39, 41, 47, 48, 52, 53, 60 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 43 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 345’te örnekle sunulmuştur.

Şekil 345. Şedd-i Arabân Taksim Staccato Örneği



## Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 4, 7 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 2 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 346’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 346.** Şedd-i Arabân Taksim Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



Flageolet

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 19, 61 satırlarında “Flageolet” ifade unsurunu 7 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Flageolet” tekniğini kullanım biçimi Şekil 347’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 347.** Şedd-i Arabân Taksim Flageolet Örneği



Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 1, 20, 42, 43, 45, 51, 61 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 15 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 348’de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 348.** Şedd-i Arabân Taksim Çift Ses Kullanımı Örneği



Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Şedd-i Arabân taksiminin 4, 7, 16, 33 satırlarında “Kaydırma Kullanımı” ifade unsurunu 6 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Kaydırma Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 349’da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 349.** Şedd-i Arabân Taksim Kaydırma Kullanımı Örneği

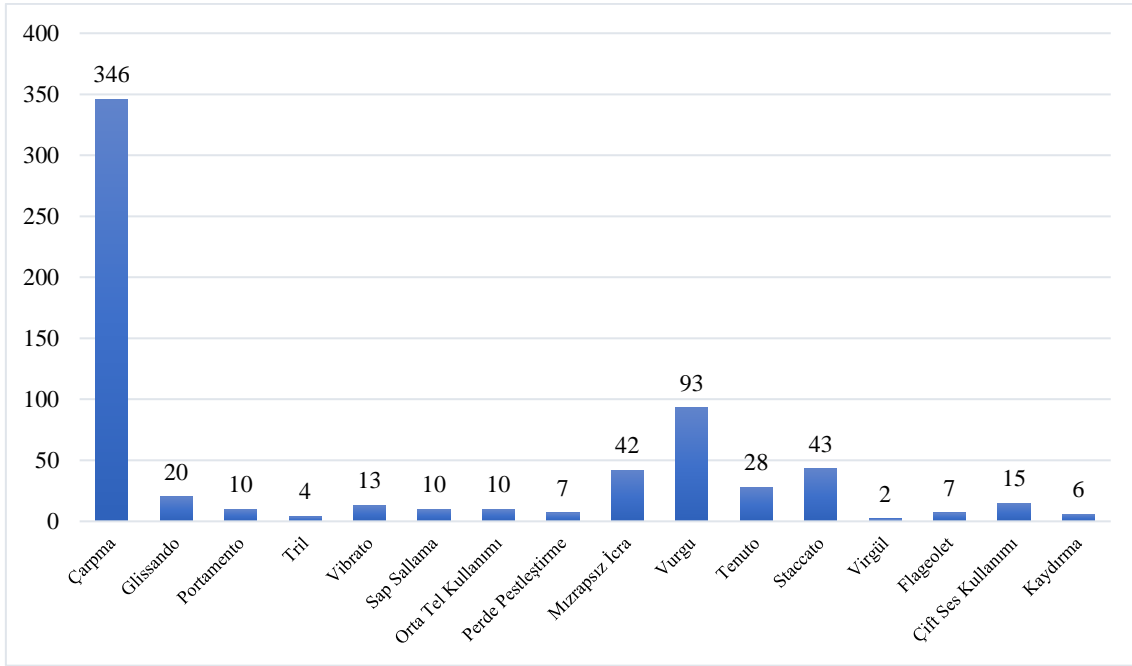


Ercüment Batanay’ın Şedd-i Arabân taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde farklı yerlerinde en çok çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini icra genelinde daha çok üçlü, dörtlü ve beşli aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento tekniğini uşşak ve rast çeşnisi barındıran yapılar da

inici seyir hareketi şeklinde kullandığı görülmektedir. Batanay icranın genelinde iki farklı şekilde tril tekniği kullanmıştır. Bu kullanım şeklinin ilki tek bir perde kısa süreli geçici, ikinci kullanımı ise uzun süreli ve devam eden şekilde olmuştur. Batanay'ın vibrato ve sap sallama tekniği taksim genelinde yaptığı kalış ve asma kalışlarda, makamın güçlü perdesi veya çeşitli çeşni ve geçkilerde kullandığı yapıyı vurguladığı perdelerde kullandığı tespit edilmiştir. Taksim icrası sırasında Batanay'ın orta tel kullanımı iki farklı şekildedir ilki; makamın karar altındaki perdelerinde uzun süreli icra, ikincisi ise pozisyon kullanımı şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay icra sırasında perde pestleştirme tekniğini, nevâ'da ve yegâh'ta hicâz çeşnisi bulunan yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay, taksiminde mızrapsız icra tekniği çok fazla şekilde yer vermektedir. Bu doğrultuda mızrapsız icra tekniğini kullanışı çeşitli ve değişken şekildedir. Bunlardan birkaçı şu şekildedir; ilki taksimin farklı yerlerinde uzun ve tekrarlayıcı şekilde, ikincisi ise çarpma ile birlikte kullandığı yapılardır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının son veya ilk notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı çarpma tekniği ile ardışık bir biçimde ve inici yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay icranın iki anında flageolet tekniğini kalış yapılan perdenin üst oktavında duyurarak gerçekleştirmiştir. Batanay icranın farklı yerlerinde kalış hissini güçlendirmek, yaptığı geçkilerde veya makam için önemli gördüğü perdeyi öne çıkartmak amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Şedd-i Arabân taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 350'de grafik halinde sunulmuştur.

Şekil 350. Şedd-i Arabân Taksimi Teknik Analiz Grafiği



### 13. RAST'TAN NİHÂVEND'E GEÇİŞ TAKSİMİ

#### 13.1. RAST'TAN NİHÂVEND'E GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Rast'tan Nihâvend'e geçiş tanbur taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 351'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksimine, Rast makamının karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve bu perdeyi vurguladıktan sonra kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında rast'ta rast çeşnisini kullanarak seyir etmiş ve segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satır sonlarına doğru rast çeşnisi ile seyir etmiş ve rast perdesinde ırak perdesini yeden olarak kullanarak kalış yapmıştır.

Şekil 351. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 1 Satırı



Şekil 352'de görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırda rast makamının karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve hemen devamında çargâh perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında acemli rast dizisini kullanarak çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiş ve satırın sonunda segâh perdesinde duraklama yapmıştır.

Batanay 3'üncü satırda rast makamı dizisi ile seyir etmiş ve satır ortasında segâhlı yapıya geçerek segâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 352. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 2, 3 Satırları



Şekil 353'te görüldüğü üzere, Batanay 4'üncü satırda segâh perdesinden hareketle acemli rast dizisi ile seyir etmiş ve makamın perdelerini kullanarak tiz durak ve güçlü perdesi arasında seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda makamın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde asma kalış yapmış ve 5'inci satırın başında bunu devam ettirmiştir. Batanay 5'inci satırda acemli rast dizisi ile seyire başlamış ve nim hicâz perdesinde kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 5'inci satırın devamında makamın perdelerine nim hicâz perdesini ekleyerek devam etmiş ve oluşturduğu bu yapıya merkez aldığı perde itibariyle nişâbur geçkisi özelliği taşıdığı düşünülmektedir. Batanay 6'ncı satırda nevâ perdesini vurgulayarak başlamış ve seyire ırak perdesinden hareketle ırâk'ta hicâz dizisini kullanarak çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın sonunda rast makamını tiz durak perdesi olan gerdaniye perdesine varmıştır. Batanay 7'nci satırda gerdâniye perdesinden hareketle acemli rast dizisini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş ve seyire nim hicâz perdesini dahil ederek nevâ perdesinde duraklama yapmıştır. Batanay satır sonunda kaba rast perdesini kullanarak rast makamını karar perdesini öne çıkartmıştır.

Şekil 353. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 4, 5, 6, 7 Satırları

00:45 00:58  
4  
00:59 01:11  
5  
01:12 01:21  
6  
01:22 01:32  
7

Şekil 354'te görüldüğü üzere, Batanay 8'inci satırın başlangıcında rast makamının güçlü perdesi ile başlamış ve gerdâniye perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay tiz durak perdesi civarında ilk olarak makamın perdeleri ile seyir etmiş ve sünbüle perdesini kullanarak hüseyinî perdesinde kürdî yapısı ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 9'uncu satırda acemli rast dizisini kullanarak makamın güçlü perdesi civarında seyir etmiş ve satır sonunda düğâh perdesinden hareketle acem perdesine sıçrama yapmış ve bu perdede asma kalış göstermiştir.

Şekil 354. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 8, 9 Satırları

01:33 01:40  
8  
01:41 01:50  
9

Şekil 355'te görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satırda acem perdesinden hareketle rast' ta nikriz dizisi ile inici bir seyir özelliği göstermiş ve rast perdesinde kısa bir duraklama yapmıştır. Batanay satır devamında rast çeşnisi ile devam etmiş ve makamın yegâh'ta rast genişlemesini kullanarak karar perdesi civarı seyir etmiştir. Batanay 11'inci satırda makamın karar perdesi civarı seyir etmiş ve rast perdesini vurgulamıştır. Batanay 11'inci satırın sonunda makamın karar perdesi olan rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 355. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 10, 11 Satırları

Şekil 356'da görüldüğü üzere, Batanay 12'nci satırda rast perdesinden hareketle acemli rast dizisini kullanarak seyir etmiş ve seyir esnasında acem ve eviç perdelerini değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay 13'nci satırda muhayyer perdesinden hareketle acemli rast dizisini kullanarak inici seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 14'nci satırın başlangıcında yegâh perdesinde rast çeşnisi ile seyir etmiş ve rast perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Batanay seyirin devamında kaba rast perdesinde acemli rast dizisini kullanarak bir genişleme göstermiş ve bu perdelerde seyir ettikten sonra rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 356. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 12, 13, 14 Satırları

Şekil 357'de görüldüğü üzere, Batanay 16'nci satıra nevâ perdesinden hareketle gerdâniye perdesi ile başlamış ve burada nevâ'da hicâz yapısını kullanarak seyir etmiştir. Batanay'ın burada kullandığı perde özelliği hüzzâm çeşnisi özelliği taşımaktadır. Batanay satırın devamında segâh'ta hüzzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda rast'ta hicâz yapısını kullanarak Sûz-nâk makamına geçki yapmaktadır. Batanay 17'nci satırın başında rast dizisi ile seyre başlamış ve burada segâhta hüzzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay seyir esnasında tiz çargâh perdesinden hareketle gerdaniye'de bûselik çeşnisi kullanmış ve 18'inci satırın devamında nevâ'da hicâz çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay 18'inci satırda nim hisâr perdesini vurgulamış

ve muhayyer perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay muhayyer perdesindeki sıçramanın ardından hüzzâm çeşnisi kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 357. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 16, 17, 18, 19 Satırları

The musical score for Şekil 357 consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff (measure 16) starts at 03:07 and ends at 03:18, featuring a series of eighth notes with various ornaments. The second staff (measure 17) starts at 03:19 and ends at 03:29, with a 'port.' marking. The third staff (measure 18) starts at 03:30 and ends at 03:40, with markings for '[v \*]', 'vib', and 's.s.'. The fourth staff (measure 19) starts at 03:41 and ends at 03:49, with a 'gliss' marking.

Şekil 358'de görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırda nevâ perdesinden sümbüle perdesine sıçrama yapmış ve nevâ'da hicâz yapısını kullanarak seyire devam etmiştir. Batanay'ın nevâ üzerindeki hicâz yapısını kullanım özelliği Hüzzâm çeşnisi niteliğindedir. Batanay 21'inci satırda eviç ve hisâr perdelerinde hüzzâm karakterini göstererek seyir etmiş ve satır sonunda çârgâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 358. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 20, 21 Satırları

The musical score for Şekil 358 consists of two staves of music in G major, 4/4 time. The first staff (measure 20) starts at 03:50 and ends at 04:02, with markings for 'vib' and '[v \*]'. The second staff (measure 21) starts at 04:03 and ends at 04:10, with markings for 'port.' and 's.s.'.

Şekil 359'da görüldüğü üzere, Batanay 22'nci satırın başlangıcında acem perdesini vurgulayarak başlamış ve devamında segâh'ta hüzzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda rast perdesinde hicâz yapısı ile rast perdesinde kısa bir duraklama yapmıştır. Batanay 23'üncü satırda segâh'ta hüzzâm çeşnisi ile çıkıcı-inici seyir özelliği göstermiş ve rast perdesinde ise hicâz çeşnisi ile devam etmiştir. Batanay 24'üncü satırın başında rast perdesini vurgulayarak başlamış ve burada segâh'ta hüzzâm ve rast'ta hicâz çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay'ın yaptığı bu seyir karakteri ve kullandığı çeşniler zirgüleli sûz-nak makamına geçki niteliğindedir. Batanay 25'inci

satırda gerdâniye perdesinden hareketle zirgüleli sûz-î nâk dizisi ile seyir etmiş ve satır sonunda rast perdesinde ırak perdesini yeden perdesi olarak kullanarak kalış yapmıştır.

Şekil 359. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 22, 23, 24, 25 Satırları

The musical score consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff (measures 22-23) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a 's.s.' marking above the first measure. The second staff (measures 24-32) continues the melody with similar rhythmic patterns and includes 'gliss.' markings. The third staff (measures 33-42) shows a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. The fourth staff (measures 43-57) concludes the piece with a final cadence and a double bar line.

Şekil 360'ta görüldüğü üzere, Batanay 26'ncı satıra gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak başlamış ve gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın ortasında çargâh perdesini vurgulamış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında tiz segâh perdesinden hareketle tiz çargâh perdesini vurgulamış ve gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak satır sonunda asma kalış yapmıştır. Batanay 27'nci satırda tiz çargâh perdesindeki vurgusunu devam ettirmiş ve gerdâniye'de bûselik yapısını korumuştur. Batanay satır sonunda nevâ'da hicâz çeşnisine kısa bir süre göstermiş ve devamında 28'ni satırla birlikte gerdâniye'de bûselik yapısına gerdi dönmüştür. Batanay 28'inci satırın gerdâniye perdesi merkezli bir seyir özelliği izlemiş ve bu perdede kalış yapmıştır. Batanay satırın sonunda gerdâniye perdesindeki kalışı güçlendirmek için kaba rast perdesini kullanmıştır. Batanay 29'uncu satırda gerdâniye perdesindeki vurguyu devam ettirmiş ve nevâ'da rast dizisini kullanarak seyir etmiştir.

**Şekil 360.** Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 26, 27, 28, 29 Satırları

04:58 [v \*] 05:09  
26  
05:10 [v \*.....] 05:16  
27  
05:17 05:24  
28  
05:25 05:34  
29

Şekil 361'de görüldüğü üzere, Batanay 30'uncu satırda tiz çargâh perdesinden hareketle gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak seyire başlamış ve seyir esnasında bu yapı rast dizisine dönüşmüş ve Batanay eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında eviç perdesinden tiz segâh perdesine sıçrama yapmış ve makamın perdeleri ile kısa bir seyirin ardından gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 361.** Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 30 Satır

05:35 05:43  
30

Şekil 362'de görüldüğü üzere, Batanay 31'inci satırda acem perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir ile ilk olarak gerdâniye'de bûselik yapısını kullanmış ve satırın devamında nevâ'da uşşak dizisini kullanarak arazbar geçki kullanmıştır. Batanay 32'nci satırda nevâ perdesinde uşşak yapısını kullanırken, gerdâniye'de bûselik çeşnisi ile seyire devam etmiştir. Batanay seyirin sonunda kürdi perdesini kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 33'nci satırda nevâ perdesini vurgulayarak başlamış ve rast perdesinde bûselik, nevâ'da kürdi yapısını kullanarak seyir etmiştir. Batanay'ın yaptığı bu geçki Nihâvend makamına geçişin ilk çeşnisi sayılmaktadır. Batanay satırın devamında acem perdesinden hareketle Nihâvend makamının perdeleri ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın sonunda yegâh'ta kürdi çeşnisi ile genişleme göstermiş ve yegâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 362. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 31, 32, 33 Satırları

Şekil 363'te görüldüğü üzere, Batanay 35'ncü satırın başlangıcında acem perdesini vurgulamış ve sünbüle perdesinden hareketle Nihâvend makamı dizisini kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 35'inci satırın başlangıcında sabâ zemzeme makamına geçki yapmıştır. Batanay satırın devamında rast'ta bûselik yapısı ile seyir etmiş ve kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 363. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 34, 35 Satırları

Şekil 364'te görüldüğü üzere, Batanay 36'ncü satıra Nihâvend makamının karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış, makamın perdeleri ile seyir etmiştir. Batanay 37'nci satırda sünbüle perdesi ile başlamış, makamın tiz durak perdesi civarında simetrik genişlemesindeki perdeleri kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 38'inci satırda Nihâvend makamın perdeleri ile seyir etmiş, makamın yeden perdesi olan irak perdesini seyir esnasında kullanmış ve satırın sonunda rast perdesini vurgulayarak bu perdede kalış yapmıştır. Batanay yaptığı kalışın devamında rast'ta Nihâvend dizisi ve nevâ'da hicâz dizisini kullanarak sünbüle perdesine kadar genişleme göstermiş ve devamında Nihâvend makamı perdelerine geri dönüş gerçekleştirmiştir.

Şekil 364. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 36, 37, 38, 39 Satırları

06:45 06:54  
36 [mid]  
06:55 [v\*] 07:05  
37 [v\*.....]  
07:06 07:20  
38  
07:21 07:31  
39 [v\*] ghis

Şekil 365'te görüldüğü üzere, Batanay 40'inci satırda Nihâvend makamının perdeleri ile seyir etmiş seyir esnasında çargâh perdesinde kısa asma kalışlar gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında Nihâvend çeşnisi ile rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 41'inci satırda Nihâvend makamının tiz durak perdesi olan gardâniye perdesinden hareketle makamın perdelerini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 41 satır seyiri esnasında yegâh perdesine kadar genişleme göstermiş, düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay düğâh perdesindeki bu kalışın ardından 42'nci satırın başlangıcında ırak perdesini vurgulamış ve satır sonunda kürdi perdesinden hareketle iniş yapmış, rast ve kaba rast perdelerini aynı anda kullanarak karar etmiştir.

Şekil 365. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi 40, 41, 42 Satırları

07:32 07:42  
40 port.  
07:43 07:52  
41 s.s.  
07:53 08:03  
42 ghis SON



## Glissando

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 2, 4, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 22, 23, 33, 35, 39, 42 satırlarında "Glissando" süsleme tekniğini 18 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Glissando" tekniğini kullanım biçimi Şekil 368'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 368. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Glissando Örneği



## Portamento

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 4, 11, 13, 17, 21, 30, 31, 32, 35, 40 satırlarında "Portamento" süsleme tekniğini 10 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Portamento" tekniğini kullanım biçimi Şekil 369'da örnekle sunulmuştur.

Şekil 369. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Portamento Örneği



## Vibrato

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 3, 5, 18, 20, 31 satırlarında "Vibrato" süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Vibrato" tekniğini kullanım biçimi Şekil 370'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 370. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Vibrato Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 1, 2, 3, 4, 8, 11, 13, 18, 21, 22, 26, 29, 30, 35, 41 satırlarında "Sap Sallama" süsleme tekniğini 16 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Sap Sallama" tekniğini kullanım biçimi Şekil 359'de örnekle sunulmuştur (Şekil 359).

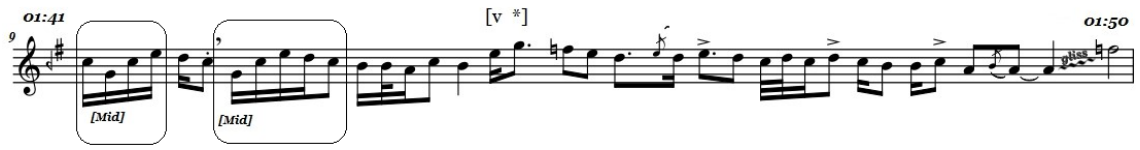
### Şekil 371. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 9, 14, 15, 36 satırlarında “Orta Tel Kullanımı” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Orta Tel Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 372’de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 372. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 10, 16, 40 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 373’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 373. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 2, 3, 6, 7, 8, 9, 12, 18, 20, 27, 32, 34, 37, 39 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 16 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 374’te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 374. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği



## Vurgu

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 2, 4, 6, 9, 11, 16, 21, 22, 24, 25, 26, 32, 38, 40 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 49 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 375'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 375. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Vurgu Örneği



## Tenuto

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 1, 3, 5, 15, 17, 22, 41 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 25 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 376'da örnekle sunulmuştur.

Şekil 376. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Tenuto Örneği



## Staccato

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 2, 3, 9, 10, 13, 17, 19, 21, 25, 30, 37, 39, 40 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 28 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 377'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 377. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Staccato Örneği



## Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 9, 10, 22, 33 satırlarında “Virgöl” ifade unsurunu 4 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Virgöl” tekniğini kullanım biçimi Şekil 378'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 378. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



## Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksiminin 1, 4, 6, 8, 11, 14, 15, 20, 23, 36, 38, 42 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 14 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 379'da örnekle sunulmuştur

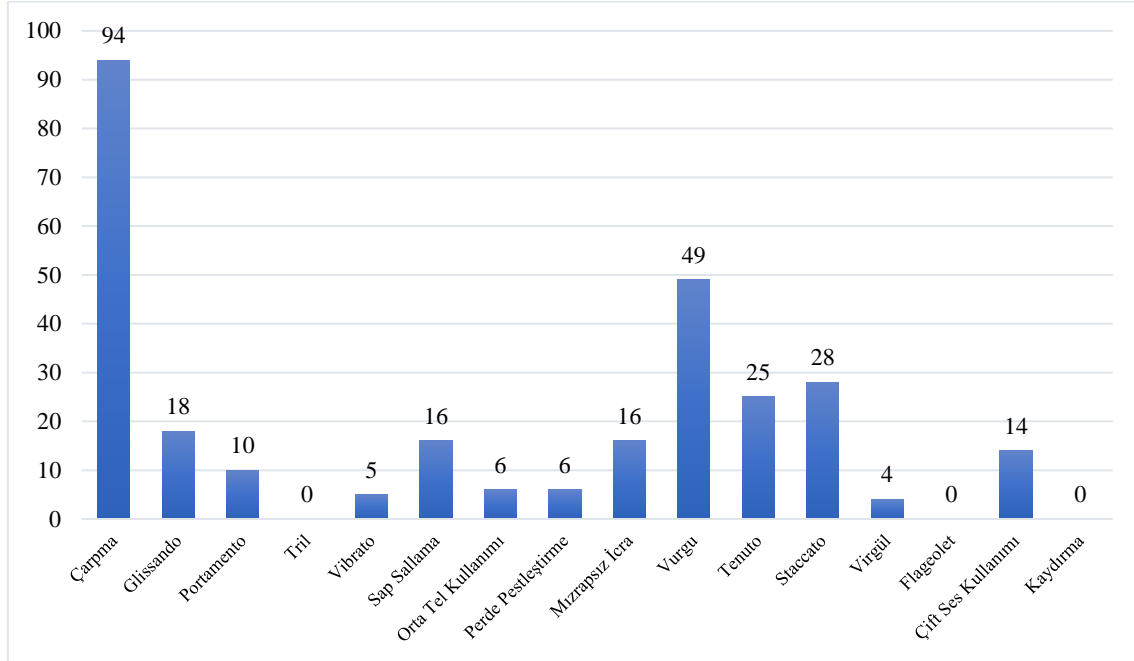
Şekil 379. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay'ın Rast'tan Nihâvend'e Geçiş taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksimin genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini icranın farklı yerlerinde geniş aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullandığı görülmektedir. Batanay icra sırasında portamento tekniğini nevâ, rast perdelerinde rast çeşnisi barındıran yapılarda inici seyir özelliği ile kullanmıştır. Batanay'ın vibrato ve sap sallama tekniğini icra genelinde yaptığı kalış ve asma kalışlarda, çeşitli çeşni ve geçkilerde kullandığı yapılarda, örneğin; segâh makamına geçkide segâh perdesi gibi hassas perdeleri öne çıkartmak için kullandığı tespit edilmiştir. Taksim icrası sırasında Batanay'ın orta tel kullanımı iki farklı şekildedir ilki; makamın karar altındaki perdelerinde uzun süreli icra, ikincisi ise pozisyon kullanımı şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay icranın farklı anlarında perde pestleştirme tekniğini, rast'ta ve nevâ'da rast çeşnisi barındıran yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay, taksiminde mızrapsız icra tekniğe sıklıkla yer vermektedir. Bu doğrultuda mızrapsız icra tekniğini kullanışı çeşitli ve değişken olmuştur. Bunlar şu şekildedir; taksimin farklı yerlerinde uzun ve tekrarlayıcı şekilde, ikincisi ise çarpmayla ve ardışık iki nota arasında gerçekleşen yapılardır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının son veya ilk notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı ardışık bir biçimde ve inici yapılarda kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerindeki güçlü ve karar perdeleri öne çıkartmak istediği anlarda ve taksimin sonunda karar hissini güçlendirmek amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Rast'tan Nihâvend'e geçiş taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 380'de grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 380.** Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği



## 14. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİ

### 14.1. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 381'de görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksimine, rast makamının karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış, devamında ise tiz segâh'ta segâh çeşnilerini göstermiş ve tiz segâh perdesinde kalış yapmıştır.

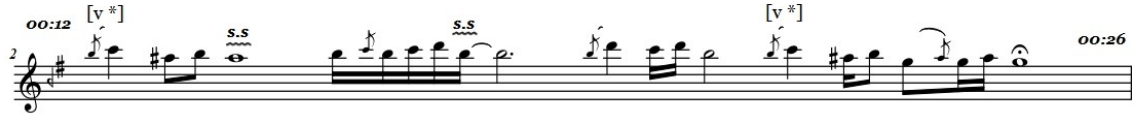
**Şekil 381.** Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 1 Satırı



Şekil 382'de görüldüğü üzere, Batanay 2'nci satırın başlangıcında tiz segâh'ta segâh çeşnisi kullanmış ve sünbüle perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında tiz segâh'ta segâh çeşnisini göstermeye devam etmiş ve seyir içerisinde tiz

segâh perdesinde kalışlar göstermiştir. Batanay satır sonunda tiz segâh'ta segâhlı yapıyı göstermeye devam etmiş ve gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 382.** Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi 2 Satırı



Şekil 383'te görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satırın başlangıcında sünbüle perdesinden hareketle tiz segâh' ta segâh çeşnisi ile başlamış ve gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında segâh yapısını devam ettirmiş, tiz hüseyinî perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay tiz segâh'ta segâhlı yapıyı kullanarak çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş ve tiz nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satırın başlangıcında tiz nevâ perdesindeki kalışı devam ettirmiş, tiz segâh' ta segâh çeşnisi ile seyirin ardından gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 4'üncü satır seyiri sırasında sünbüle perdesinde kısa süreli asma kalış gerçekleştirmiş ve segâhlı yapıyı devam ettirerek tiz segâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 383.** Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi 3, 4 Satırları



Şekil 384'te görüldüğü üzere, Batanay 5'inci satırın başlangıcında tiz segâh perdesindeki kalışı devam ettirerek perdeyi vurgulamıştır. Batanay satırın devamında tiz nevâ'da bûselik yapısını göstererek tiz gerdâniye perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay bu yapıyı kullanarak inici bir şekilde seyir etmiş ve tiz nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında ve 6'ncı satırın başlangıcında tiz segâh'ta segâh çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve tiz nevâ perdesine kadar genişleme göstermiş. Batanay 6'ncı satırın sonuna gelindiğinde ise tiz segâh'ta segâh yapısını korumuş, sünbüle perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 384. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 5, 6 Satırları

00:49 [v\*] 00:59 [mid]

01:00 vib 01:09

Şekil 385'te görüldüğü üzere, Batanay 7'nci satırda tiz segâh perdesinden hareketle seyire başlamış, tiz nevâ perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay satırın devamında tiz segâh'ta segâh çeşnisi ile seyir etmiş ve tiz segâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 8'inci satırın başlangıcında tiz acem perdesinden hareketle tiz segâh'ta müsteâr yapısını kullanarak seyir etmiş ve tiz nim hicâz perdesinde kısa asma kalış göstermiştir. Batanay seyirin devamında müsteârlı yapıyı koruyarak seyir etmiş ve satır sonunda tiz nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 9'uncu satırın başlangıcında segâh perdesinden hareketle seyire başlamış, tiz nim hicâz perdesini arzî olarak kullanmış ve tiz segâh'ta segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay 9'uncu satırın devamında tiz segâh' ta müsteâr çeşnisi ile seyir etmiş, tiz acem perdesine kadar genişleme özelliği göstermiş ve satır sonunda tiz nim hicâz perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 385. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 7, 8, 9 Satırları

01:10 [v\*] [v\*] 01:21

01:22 [v\*] s.s. 01:32

01:33 [v\*] [v\*] 01:40

Şekil 386'da görüldüğü üzere, Batanay 10'uncu satırda tiz nevâ perdesinden hareketle müsteâr çeşnilerini seyir içerisinde değişken bir şekilde kullanmış, tiz acem perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 10'uncu satırın sonunda tiz segâh'ta müsteâr çeşnisi ile seyire devam etmiş ve tiz nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 11'inci satırın başlangıcında tiz nevâ perdesindeki kalış devam ettirerek perdeyi vurgulamaya devam etmiştir. Batanay seyirin devamında eviç perdesinden hareketle

çıkıcı bir şekilde tiz segâh'ta müsteâr çeşnisi ile devam etmiş, seyir içerisinde tiz eviç perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 11'inci satırda tiz eviç perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği ile 12'nci satırın başlangıcında tiz segâh'ta müsteâr çeşnisini kullanarak tiz nim hisâr perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 12'nci satırın devamında segâh'ta müsteâr çeşnisi ile seyire devam etmiş, tiz acem perdesine kadar genişleme özelliği göstermiştir. Batanay satırın sonlarında müsteâr yapısını devam ettirerek tiz nevâ perdesini vurgulayarak aynı perdede kalış yapmıştır.

**Şekil 386.** Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 10, 11, 12 Satırları

Şekil 387'de görüldüğü üzere, Batanay 13'üncü satıra tiz segâh perdesi ile başlamış ve bu perdeden tiz muhayyer perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay satır içerisinde tiz segâh'ta müsteâr yapısı ile seyire devam etmiş ve tiz nim hisâr perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay seyirin devamında tiz segâh'ta müsteâr çeşnisini segâh çeşnisine çevirmiş ve segâh çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satır 13'üncü satırın sonunda aynı yapıyı kullanarak sünbüle perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 14'üncü satırın başlangıcında sünbüle perdesinden hareketle çıkıcı bir seyir özelliği göstererek tiz segâh'ta segâh çeşnisini kullanarak seyir etmiş ve gerdâniye perdesinde kısa duraklamalar yapmıştır. Batanay seyirin devamında aynı yapıyı kullanarak seyir etmiş, tiz acem perdesine kadar genişleme özelliği göstermiş ve tiz segâh perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 387.** Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 13, 14 Satırları

Şekil 388’de görüldüğü üzere, Batanay 15’inci satırın başlangıcında tiz gerdâniye perdesinden hareketle segâh çeşnisi ile seyir etmiş, satırın devamında tiz çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay tiz çargâh vurgusunun ardından 16’ncı satırın başlangıcında inici bir şekilde eviç perdesine kadar inmiş, bu perdeden tiz nevâ perdesine kadar tiz segâh’ta segâh yapısı ile seyir etmiştir. Batanay 16’ncı satırın sonlarında sünbüle perdesini vurgulamış ve bu perdede asma kalış yapmıştır. Batanay 17’nci satırın başlangıcında tiz segâh’ta segâh çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve tiz segâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 17’nci satırın sonlarında tiz segâh’ta segâh çeşnisi kullanarak tiz nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 18’inci tiz segâh’ta segâh çeşnisi ile seyir etmiş ve satır sonunda tiz segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 388. Rast’tan Hüzûm’a Geçiş Taksimi 15, 16, 17, 18 Satırları

Şekil 389’da görüldüğü üzere, Batanay 19’uncü satırın başlangıcında tiz segâh’ta segâh çeşnisi ile başlamış ve tiz çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında tiz nevâ perdesinden hareketle muhayyer perdesinde bûselik yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir.

Şekil 389. Rast’tan Hüzûm’a Geçiş Taksimi 19 Satır

Şekil 390’da görüldüğü üzere, Batanay 20’nci satırın başlangıcında eviç perdesinden hareketle gerdâniye perdesinde bûselik yapısını kullanmış ve tiz dik hisar perdesinden inici bir şekilde nevâ’da hicâz yapısını kullanarak nevâ perdesinde kısa bir duraklama gerçekleştirmiştir. Batanay 20’nci satırın devamında gerdâniye’de bûselik

yapısını kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 22'nci satırda nevâ'da hicâz yapısını kullanarak başlamış ve gerdâniye perdesini vurgulayarak nim hisâr öne çıkartarak nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında nevâ'da hicâz yapısını, hüzzâm çeşnisi özelliğinde kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 390. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 20, 21, 22 Satırları

Şekil 391'de görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırın başlangıcına nevâ' da hicâz yapısını hüzzâm çeşnisi özelliği ile kullanmıştır. Batanay 23'üncü satırın devamında gerdâniye' de bûselik yapısını kullanmış ve hemen akabinde tiz segâh' ta hüzzâm çeşnisini kullanmıştır. Batanay 23'üncü satırın sonlarında tiz nim hisâr perdesinden hareketle gerdâniye' de bûselik yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 24'üncü satırın başlangıcında nevâ'da hicâz yapısını hüzzâm çeşnisi özelliği ile kullanmış ve satır içerisinde nevâ ve nim hisâr perdesini vurgulayarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında gerdâniye' e bûselik yapısını kullanarak seyir etmiş, gerdâniye altında ise hüzzâm çeşnisi ile devam etmiştir. Batanay 25'inci satırın başlangıcında segâhta hüzzâm çeşnisi ile seyir etmiş ve satır boyunca bu yapıyı kullanarak çıkıcı-inici bir seyir özelliğinde kullanarak segâh perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 391. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 23, 24, 25 Satırları

Şekil 392'de görüldüğü üzere, Batanay 26'ncı satırın başlangıcında segâh perdesindeki kalışı, perdeyi vurgulayarak satır boyunca devam ettirmiştir. Batanay 27'nci satırın başlangıcında segâh' ta hüzûzâm dizisini kullanarak tiz nevâ perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve segâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 27'nci satırın sonunda segâh perdesinden eviç perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay 28'inci satırda segâh'ta hüzûzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiş, düğâh perdesindeki asma kalışın ardından karar anında segâh perdesinde yeden perdesi kullanmadan karar etmiştir.

Şekil 392. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 26, 27, 28 Satırları

## 14.2. RAST'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

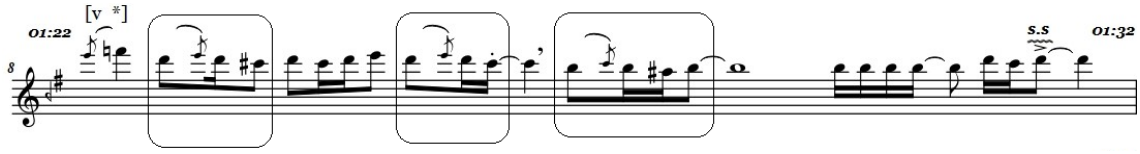
Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Rast'tan Hüzûzâm'a geçiş Tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgöl, Çift Ses Kullanımı ve Kaydırma

Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay’ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

#### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Rast’tan Hüzzâm’a geçiş taksiminin 1, 2, 4, 8, 9, 11, 13, 19, 20, 21, 22 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 32 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 393’te örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 393. Rast’tan Hüzzâm’a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Rast’tan Hüzzâm’a geçiş taksiminin 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 18, 20, 22, 28 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 54 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 394’de örnekle sunulmuştur .

#### Şekil 394. Rast’tan Hüzzâm’a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



#### Glissando

Ercüment Batanay Rast’tan Hüzzâm’a geçiş taksiminin 6, 9, 16, 19, 27 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay’ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 395’te örnekle sunulmuştur.

#### Şekil 395. Rast’tan Hüzzâm’a Geçiş Taksimi Glissando Örneği



## Portamento

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 22 satırında "Portamento" süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Portamento" tekniğini kullanım biçimi Şekil 396'da örnekle sunulmuştur.

Şekil 396. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği



## Tril

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 11 satırında "Tril" süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Tril" tekniğini kullanım biçimi Şekil 397'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 397. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Tril Örneği



## Vibrato

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 6, 12, 13, 25, 28 satırlarında "Vibrato" süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Vibrato" tekniğini kullanım biçimi Şekil 398'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 398. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vibrato Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 1, 2, 3, 4, 8, 24, 28 satırlarında "Sap Sallama" süsleme tekniğini 9 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Sap Sallama" tekniğini kullanım biçimi Şekil 399'da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 399. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği



#### Orta Tel Kullanımı

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 1, 4, 5 satırlarında "Orta Tel Kullanımı" süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Orta Tel Kullanımı" tekniğini kullanım biçimi Şekil 400'de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 400. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Orta Tel Kullanımı Örneği



#### Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 23 satırında "Perde Pestleştirme" süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Perde Pestleştirme" tekniğini kullanım biçimi Şekil 401'de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 401. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği



#### Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 20, 21 satırlarında "Mızrapsız İcra" ifade unsunu 16 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Mızrapsız İcra" tekniğini kullanım biçimi Şekil 402'de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 402. Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği



#### Vurgu

Ercüment Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 15, 23, 24, 26 satırlarında "Vurgu" ifade unsunu 47 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Vurgu" tekniğini kullanım biçimi Şekil 403'te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 403. Rast'tan Hüzûâm'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği



#### Tenuto

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzûâm'a geçiş taksiminin 14, 19, 23, 24 satırlarında "Tenuto" ifade unsunu 8 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Tenuto" tekniğini kullanım biçimi Şekil 404'te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 404. Rast'tan Hüzûâm'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği



#### Staccato

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzûâm'a geçiş taksiminin 5, 8, 15, 21, 24, 27 satırlarında "Staccato" ifade unsunu 17 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Staccato" tekniğini kullanım biçimi Şekil 405'te örnekle sunulmuştur.

### Şekil 405. Rast'tan Hüzûâm'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği



#### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzûâm'a geçiş taksiminin 3, 8, 14, 24 satırlarında "Virgöl" ifade unsunu 6 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Virgöl" tekniğini kullanım biçimi Şekil 406'da örnekle sunulmuştur.

### Şekil 406. Rast'tan Hüzûâm'a Geçiş Taksimi Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



#### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzûâm'a geçiş taksiminin 1, 6, 11, 13, 26, 28 satırlarında "Çift Ses Kullanım" ifade unsunu 9 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Çift Ses Kullanım" tekniğini kullanım biçimi Şekil 407'de örnekle sunulmuştur.

### Şekil 407. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği



#### Kaydırma Kullanımı

Ercüment Batanay Rast'tan Hüzûzâm'a geçiş taksiminin 12, 20 satırlarında "Kaydırma Kullanım" ifade unsunu 3 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Kaydırma Kullanım" tekniğini kullanım biçimi Şekil 408'de örnekle sunulmuştur.

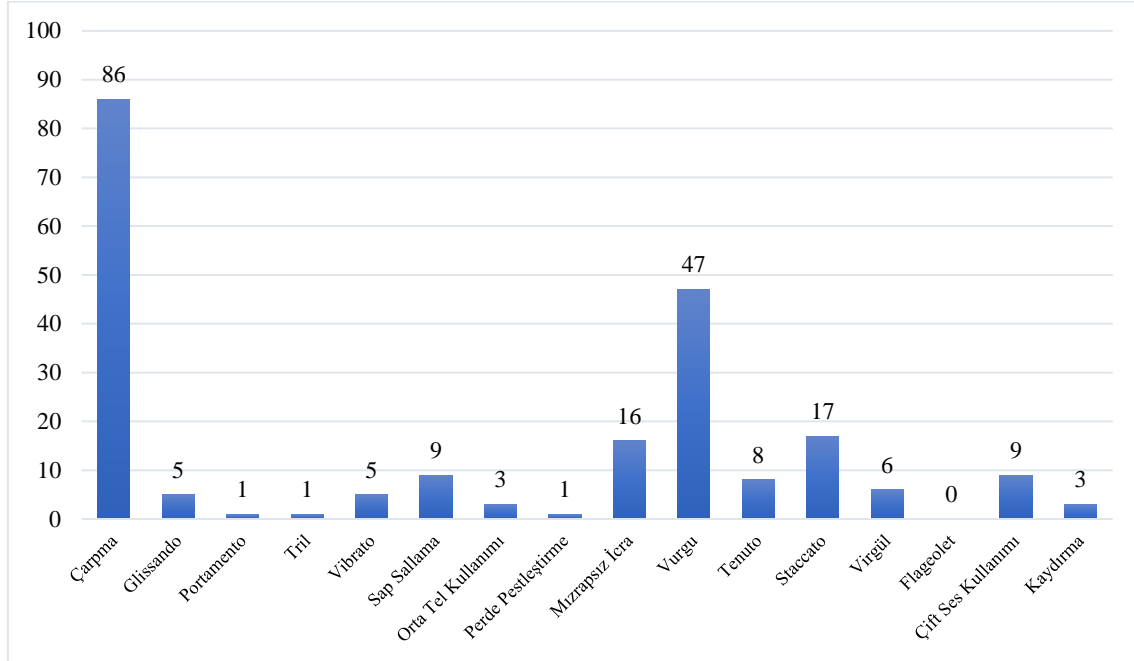
### Şekil 408. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi Kaydırma Kullanımı Örneği



Ercüment Batanay'ın Rast'tan Hüzûzâm'a geçiş taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde; taksimin genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini üçlü ve beşli aralıklarda sıçrama hareketi yaptığı anlarda geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icranın bir anında portamento tekniğini nevâ' da hicâz çeşni bulunan yapıda kullandığı görülmektedir. Batanay icranın bir anında trill tekniği tiz gerdâniye perdesinden tiz nevâ perdesine inici bir şekilde uzun süreli kullanımı şekilde gerçekleşmiştir. Batanay'ın vibrato içerisinde yaptığı asma kalıflarda kullandığı tespit edilmiştir. Batanay'ın sap sallama tekniği kullanımı, taksim içerisinde farklı çeşni ve geçkilerin önemli perdelerini vurgulamak istediği kalıflarda kullandığı tespit edilmiştir. Taksim icrası sırasında Batanay'ın orta tel kullanımı hızlı pozisyon hareketleri şeklinde gerçekleştirmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniği icranın farklı yerlerinde iki farklı şekildedir; ilki taksimin farklı yerlerinde uzun ve tekrarlayıcı, ikincisi ise çarpma ile birlikte kullandığı yapılarıdır. Batanay, taksim genelinde makamın güçlü ve karar perdesini öne çıkarttığı bölümlerde, kurmuş olduğu cümle yapılarının ilk veya son notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı ardışık bir biçimde ve inici yapılarda uzun süreli kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde makamın güçlü ve kalış perdelerini öne çıkarttığı uyumlu sesler arasında ve taksimin sonunda karar anında çift ses tekniği kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 409'da grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 409.** Rast'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafığı



## 15. SÛZ-NÂK'TAN KÜRDİLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİ

### 15.1. SÛZ-NÂK'TAN KÜRDİLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkar'a Geçiş taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 410'da görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkar'a geçiş taksimine, Sûz-nâk makamının karar perdesi olan rast perdesi ile başlamış ve devamında nevâ'da hicâz yapısını kullanarak nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay 1'inci satırın sonunda nevâ'da kürdi yapısını kullanmış ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 2'nci satırda Sûz-nâk makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesinden hareketle, makamın perdelerini kullanarak muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay kullandığı bu seyir özelliğinin ardından segâh perdesinde asma kalışlar göstermiştir. Batanay 2'nci satırın sonlarında hisâr perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstererek rast'ta hicâz yapısını kullanmış

ve rast perdesinde kalış yapmıştır. Batanay'ın oluşturduğu bu yapı Zirgüleli Sûz-nâk makamı özelliği taşımaktadır.

**Şekil 410.** Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 1, 2 Satırları

Şekil 411'de görüldüğü üzere, Batanay 3'üncü satıra rast perdesi ile giriş yapmış ve hemen devamında kürdi perdesini kullanarak yerinde segâh dizisini oluşturmuştur. Segâh perdesinde asma kalış yapan Batanay, devamında çargâh perdesindeki kısa asma kalışın ardından segâh'ta hüzzâm dizisini kullanarak çıkıcı bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 4'üncü satırda gerdâniye perdesinden hareketle makamın perdelerini kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 5'inci satırın başlangıcında Sûz-nâk makamının güçlü perdesi olan nevâ perdesini vurgulamış ve rast'ta hicâz yapısını kullanarak seyir etmiştir. Batanay satırın sonlarında rast perdesinden hisar perdesine sıçrama yapmış ve nevâ'da hicâz çeşnisi ile asma kalış yapmıştır.

**Şekil 411.** Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 3, 4, 5 Satırları

Şekil 412'de görüldüğü üzere, Batanay 6'ncı satırın başlangıcında Sûz-nâk makamının güçlü perdesi olan nevâ ile başlamış ve tiz durak perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 6'ncı satır seyiri esnasında arzî olarak hüseyinî'de kürdi yapısını kullanmış lakin kullandığı bu yapıyı nevâ'da hicâz çeşnisine geri döndürmüştür. Batanay 7'nci satırda nevâ'da hicâz yapısını kullanarak başlamış ve bu yapıyı kullanarak seyir etmiştir. Batanay 7'nci satırın devamında makamın perdelerini

kullanarak çargâh perdesini vurgulamış ve hisâr perdesindeki kısa kalışın ardından çargâh perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

**Şekil 412.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 6, 7 Satırları

Şekil 413'te görüldüğü üzere, Batanay 8'inci satırının başlangıcında nevâ'da hicâz çeşnisi kullanarak başlamış, rast'ta hicâz çeşnisini kullanarak Zirgüleli Sûz-nâk yapısını oluşturmuş ve çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 8'inci satırın sonunda çargâh perdesinde kısa süreli asma kalışın ardından Zirgüleli Sûz-nâk makamını perdelerini kullanarak seyir etmiş ve makamın karar perdesi olan rast perdesini vurgulamıştır. Batanay satırın devamında rast perdesinden nevâ perdesine atlama yaparak muhayyer perdesine kadar makamın perdelerini kullanarak genişleme göstermiştir. Batanay 10'uncu satırda makamın tiz durak perdesi civarından Zirgüleli Sûz-nâk yapısını kullanarak kademeli bir şekilde inici seyir özelliği göstermiştir. Batanay satır sonunda rast perdesinde hicâz yapısını kullanarak kalış yapmıştır.

**Şekil 413.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 8, 9, 10 Satırları

Şekil 414'te görüldüğü üzere, Batanay 11'inci satıra gerdâniye perdesi ile giriş yapmış ve gerdâniye'de bûselik çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay bu seyir esnasında gerdâniye perdesinde kısa kalışlar göstermiştir. Batanay 12'nci satırda gerdâniye'de bûselik yapısını korumuş ve bu yapıyı kullanarak seyir etmiştir. Batanay 12'nci satırın sonunda gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 414.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 11, 12 Satırları

02:12 02:21

02:22 02:31

Şekil 415'te görüldüğü üzere, Batanay 13'üncü satıra nevâ perdesi ile başlamış ve hemen devamında sünbüle perdesine sıçrama yapmıştır. Batanay sünbüle perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ perdesi civarında Sûz-nâk makamı perdelerini kullanarak seyir etmiştir. Batanay 13'üncü satırın devamında çargâh perdesinden tiz çargâh perdesine sıçrama gerçekleştirmiş ve gerdâniye'de bûselik yapısı kullanarak seyir etmiştir. Batanay satırın sonunda eviç perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 14'üncü satırda gerdâniye perdesinde bûselik çeşnisi kullanarak başlamış ve satırın devamında gerdâniye perdesini vurgulamıştır. Batana 15'inci satırın başlangıcında gerdâniye'de bûselik yapısı gösterirken, gerdâniye perdesi altında değişken bir şekilde hüseyinî'de kürdi ve nevâ'da hicâz yapısını kullanmıştır. Batanay 15'inci satırının sonunda gerdâniye'de bûselik yapısını kullanmış ve gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

**Şekil 415.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 13, 14, 15 Satırları

02:32 02:42

02:43 02:51

02:52 03:07

Şekil 416'da görüldüğü üzere, Batanay 16'ncı satırın başlangıcında çargâh perdesinden acem perdesine sıçrama yapmış ve gerdâniye'de bûselik çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay tiz çargâh perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve satırın devamında nevâ'da uşşak yapısı ile seyir etmiştir. Batanay 17'nci satırın başlangıcında nevâ perdesinde vurgulayarak başlamış ve arazbar çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay seyirin devamında sünbüle perdesine sıçrama yapmış ve nevâ'da kürdî dizisi ile inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 18'nci satırın başlangıcında

sûnbüle perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ'da kürdi yapısını kullanarak seyir etmiştir. Batanay satırın devamında gerdâniye perdesinde asma kalış göstermiş ve nevâ'da kürdi yapısını kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 19'uncu satırın başlangıcında nevâ perdesini vurgulayarak başlamış ve muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği ile nevâ'da kürdi çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay'ın 16 ve 19 satırlar arasında oluşturduğu yapılar Kürdilihicâzkâr makamına geçiş özelliği taşımaktadır.

**Şekil 416.** Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 16, 17, 18, 19 Satırları

Şekil 417'de görüldüğü üzere, Batanay 20'nci satırın başlangıcında Kürdilihicâzkâr makamının hem tiz durak hem de güçlü perdesi olan gerdâniye perdesini vurgulayarak başlamış ve gerdâniye'de kürdî çeşnisini kullanarak kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında neva'da kürdi çeşnisi göstererek seyir etmiştir. Batanay 21'inci satırın başlangıcında nevâ'da kürdî çeşnisi ile başlamış ve acem perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 21'inci satırın sonunda düğâh perdesinde kürdi çeşnisi kullanmış ve kürdi perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

**Şekil 417.** Sûz-nâk'tan Kürdilihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 20, 21 Satırları

Şekil 418'de görüldüğü üzere, Batanay 22'nci satırın başlangıcında çargâh perdesinden hareketle saba-zemzeme yapısını kullanmış ve seyir esnasında hem arazbar yapısına hem de sabâ yapısına yer vermiştir. Batanay 22'nci satır sonunda saba-zemzeme çeşnisi kullanarak kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 418. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 22 Satırı



Şekil 419'da görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satıra nevâ perdesini vurgulayarak başlamış ve rast'ta kürdi çeşnisi ile seyir etmiştir. Batanay satırın devamında Kürdîlihicâzkâr makamının perdeleri ile seyir etmiş, nim şehnaz perdesine kadar bir genişleme göstermiş ve bu perdeden inici bir şekilde seyir etmiştir. Batanay 24'üncü satırın başlangıcında rast'ta kürdi yapısını kullanmış ve hemen devamında acemaşiran'da bûselik yapısını oluşturarak acemaşiran perdesinde kısa bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 24'üncü satırın devamında nim hisâr perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve çargâh perdesinde asma kalış göstermiştir. Batanay 25'inci satırda çargâh perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nim züğüle perdesini vurgulamıştır. Batanay 25'inci satırın devamında acemaşiran perdesini yeden perdesi olarak kullanmış ve rast perdesini vurgulayarak bu perdede kalış yapmıştır.

Şekil 419. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi 23, 24, 25 Satırları



Şekil 420'de görüldüğü üzere, Batanay 26'nci satırın başlangıcında nevâ perdesinde kısa duraklamalar göstermiş ve Kürdîlihicâzkâr makamının perdelerini kullanarak sünbüle perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 26'nci satırın sonlarında sünbüle perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 27'nci satırın başlangıcında nevâ'da kürdi çeşnisini kullanmış ve Kürdîlihicâzkâr

makamının perdelerini kullanarak acemaşiran perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 27'nci satırın sonlarından makamın karar perdesi olan rast perdesinden nim hisâr perdesine bir sıçrama gerçekleştirmiş ve bu perdeden hareketle inici bir seyirin ardından kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay 28'ci satırın başlangıcında acemaşiran perdesi ile başlamış ve rast'ta kürdi yapısını kullanarak rast perdesinde yeden perdesi kullanmadan karar etmiştir.

Şekil 420. Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a Geçiş Taksimi 26, 27, 28 Satırları

## 15.2. SÛZ-NÂK'TAN KÛRDÎLİHİCÂZKÂR'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a geçiş tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Tril, Vibrato, Sap Sallama, Orta Tel Kullanımı, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül ve Çift Ses Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 27 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 32 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 421'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 421.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 3, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 46 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 422'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 422.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



Glissando

Ercüment Batanay Rast'tan Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 23, 24, 27 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 23 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 423'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 423.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Glissando Örneği



Portamento

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 3, 16, 22, satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 424'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 424.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği



## Tril

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 10 satırında "Tril" süsleme tekniğini 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Tril" tekniğini kullanım biçimi Şekil 425'te örnekle sunulmuştur.

Şekil 425. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Tril Örneği



## Sap Sallama

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 2, 3, 11, 12, 13, 16, 22, 24, 27 satırlarında "Sap Sallama" süsleme tekniğini 16 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Sap Sallama" tekniğini kullanım biçimi Şekil 426'da örnekle sunulmuştur.

Şekil 426. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği



## Perde Pestleştirme

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 5, 13, satırlarında "Perde Pestleştirme" süsleme tekniğini 3 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Perde Pestleştirme" tekniğini kullanım biçimi Şekil 427'de örnekle sunulmuştur.

Şekil 427. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği



## Mızrapsız İcra

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 28 satırlarında "Mızrapsız İcra" ifade unsurunu 33 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Mızrapsız İcra" tekniğini kullanım biçimi Şekil 428'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 428.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcrâ Örneği



**Vurgu**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 4, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24, 25, 26 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 47 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 429'da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 429.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği



**Tenuto**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 4, 5, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 21 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 430'da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 430.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği



**Staccato**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 5, 10, 17, 18, 22, 26, 27 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 21 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 431'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 431.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği



### Virgöl (Kısa Duraklama)

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a geçiş taksiminin 2, 9, 16, 26 satırlarında "Virgöl" ifade unsurunu 5 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Virgöl" tekniğini kullanım biçimi Şekil 432'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 432.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a Geçiş Taksimi Virgöl (Kısa Duraklama) Örneği



### Çift Ses Kullanımı

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a geçiş taksiminin 1, 3, 9, 11, 14, 25, 28 satırlarında "Çift Ses Kullanım" ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay'ın "Çift Ses Kullanım" tekniğini kullanım biçimi Şekil 433'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 433.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği

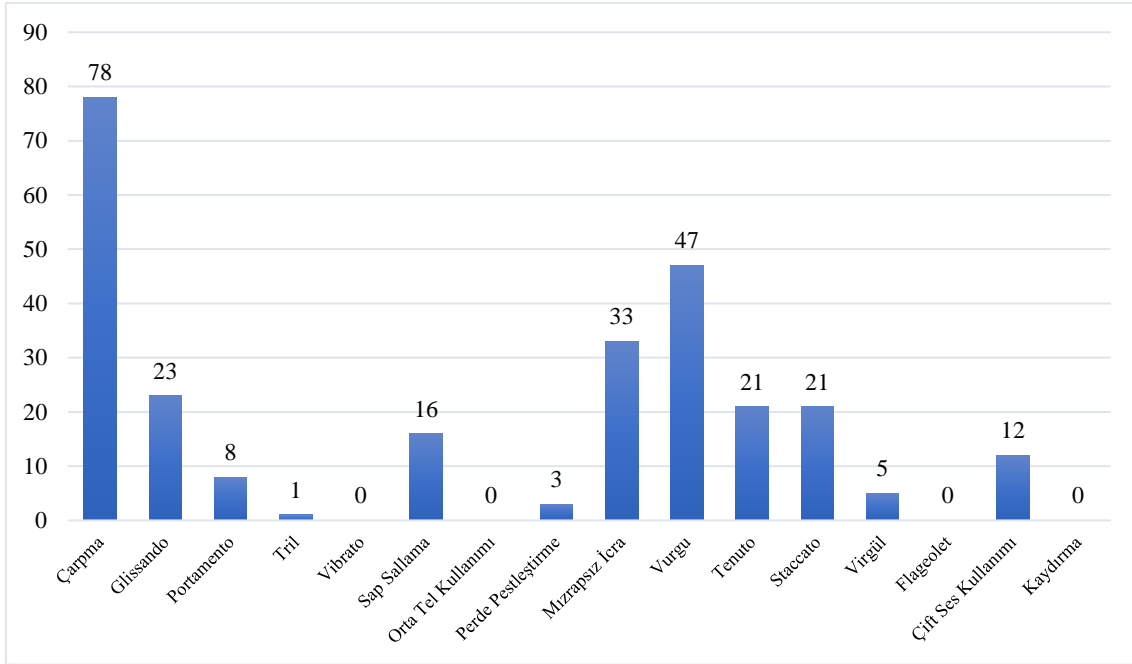


Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a geçiş taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksim genelinde çarpma tekniğine yer verdiği görülmektedir. İcra sırasında Batanay, glissando tekniğini icra farklı yerlerinde sıklıkla çeşitli ve değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay'ın glissando tekniğini kullanım şekli genellikle geniş aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento ve perde pestleştirme tekniğini genellikle aynı anda nevâ'da hicâz ve nevâ'da uşşak yani arazbar çeşni bulunan yapılarda inici seyir hareketi şeklinde kullandığı görülmektedir. Batanay'ın sap sallama tekniği taksim icrasında temel anlamda iki farklı şekilde kullanmıştır. Bu kullanımlar şu şekildedir; ilki icra sırasında yaptığı kalış ve asma kalışlarda, ikincisi; makamın güçlü perdesi veya çeşitli çeşni ve geçkilerde kullandığı yapıyı vurguladığı perdelerde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, taksiminde mızrapsız icra tekniği sıklıkla yer vermektedir. Bu bağlamda mızrapsız icra tekniği kullanım şekli çeşitli ve değişken olmuştur. Bu kullanımlara örnek vermek gerekirse ilki taksim farklı yerlerinde uzun süreli ve tekrarlayıcı şekilde icranın devam ettiği, ikinci kullanım ise çarpma ile birlikte ve azami olarak ardışık iki notayla birlikte kullandığı yapılardır. Batanay, taksim genelinde farklı

anlarda geçiş taksimi makamların güçlü, karar ve önem teşkil eden perdelerini öne çıkarttığı anlarda, kurmuş olduğu cümle yapılarının son veya ilk notalarını öne çıkartmak istediğinde vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini kullanımı iki şekildedir. Staccato kullanıma yönelik örnek vermek gerekirse ilki; çarpma tekniği ile ardışık bir biçimde inici yapılarda kullandığı. Staccato kullanımına ilişkin ikinci kullanım ise; icranın farklı yerlerinde ani duraklamalar ve cümle yapılarda ayırıştırma sağlamak amacıyla kullandığı görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde geçiş taksimindeki karar ve güçlü perdelerindeki kalış hissini güçlendirmek, yaptığı geçkilerde, makam için önemli gördüğü perdeleri öne çıkartmak istediği anlarda ve taksimin karar hissini güçlendirmek amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 434'te grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 434.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği



## 16. SÛZ-NÂK'TAN HÛZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİ

### 16.1. SÛZ-NÂK'TAN HÛZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Hûzzâm'a Geçiş taksiminin makam analizi, seyir özellikleri, makam geçkileri, kullandığı ses alanı gibi konular incelenecektir.

Şekil 435'te görüldüğü üzere, Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hûzzâm'a geçiş taksimine, Sûz-nâk makamının tiz durak perdesi olan gerdâniye perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği ile nevâ'da hicâz yapısını kullanarak başlamıştır. Batanay satır boyunca nevâ'da hicâz yapısını göstermiş ve nevâ perdesinde önce kısa asma kalış, devamında ise perdeyi bir süre vurgulamıştır. Batanay 1'inci satırın sonuna geldiğinde nevâ'da hicâz yapısını kullanmış ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 435. Sûz-nâk'tan Hûzzâm'a Geçiş Taksimi 1 Satırı



Şekil 436. Sûz-nâk'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 2, 3, 4 Satırları

00:22 00:32  
2 *port.*  
00:33 00:44  
3 *s.s.*  
00:45 00:58  
4 *s.s.* [v \*]

Şekil 437'de görüldüğü üzere, Batanay 5'inci satırın başlangıcında nevâ'da hicâz yapısını kullanarak başlamış ve önce çargâh perdesinde, sonrasında nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında aynı yapıyı kullanarak seyir etmiş ve seyir esnasında hisâr perdesini sıklıkla vurgulamıştır. Batanay 6'ncı satırda segâh' ta hüzûzâm yapısını kullanarak seyir etmiş ve çargâh perdesini vurgulamıştır. Batanay 6'ncı satırın sonunda gerdâniye perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği ile Zirgüleli Sûz-nâk yapısını kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 437. Sûz-nâk'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi 5, 6 Satırları

00:59 01:16  
5 *port.* *s.s.* [v \* ...] *vib.*  
01:17 01:32  
6 *port.* *vib.* *port.*

Şekil 438'de görüldüğü üzere, Batanay 7'nci satırın başlangıcında Zirgüleli Sûz-nâk yapısını koruyarak devam etmiş ve bu yapı ile çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 8'inci satırda Zirgüleli Sûz-nâk çeşnisi ile kademeli bir şekilde inici seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda rast perdesinde hicâz çeşnisi ile kalış yapmıştır. Batanay 9'uncu satırda rast perdesindeki kalışı devam ettirerek bu perdeyi vurgulamaya devam etmiş ve segâh'ta hüzûzâm çeşnisi kullanarak çıkıcı-inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 10'uncu satırda hisâr perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği ile segâh' ta hüzûzâm çeşnisini kullanarak seyir etmiş ve rast perdesinde rast çeşnisini kullanarak rast perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 438. Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi 7, 8, 9, 10 Satırları

Şekil 439'da görüldüğü üzere, Batanay 11'inci satırın başlangıcında nevâ perdesi ile giriş yapmış ve ardından tiz çargâh perdesine atlama yapmıştır. Batanay tiz çargâh perdesinden hareketle gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

Şekil 439. Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi 11 Satırı

Şekil 440'ta görüldüğü üzere, Batanay 12'nci satırın başlangıcında eviç perdesinden hareketle gerdâniye perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiş ve kısa bir süre nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay 13'üncü satırda gerdâniye perdesini vurgulayarak başlamış ve gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak tiz nevâ perdesine kadar bir genişleme özelliği göstermiştir. Batanay 14'ncü satırda muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 14'ncü satırın sonunda çargâh perdesinde çok kısa süreli bir asma kalış göstermiştir.

Şekil 440. Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi 12, 13, 14 Satırları

02:22 02:38

02:39 02:43

02:44 02:55

Şekil 441'de görüldüğü üzere, Batanay 15'inci satırın başlangıcında tiz segâh perdesinden hareketle kısa bir süre tiz çargâh perdesini vurgulamış ve makamın tiz bölgelerinde seyir etmiştir. Batanay seyir esnasında gerdâniye perdesi üzerinde bûselik çeşnisini kullanırken gerdâniye perdesi altında ise hicâz yapısını kullanmıştır. Batanay 15'inci satır sonunda gerdâniye perdesini vurgulamış ve 16'ncı satırın başlangıcında bunu devam ettirmiştir. Batanay 16'ncı satırın başlarında hüseyinî'de kürdî yapısını kullanarak seyir etmiş ve satır sonunda hüseyinî çeşnisini kullanarak gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır.

Şekil 441. Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi 15, 16 Satırları

02:44 [v \*.....] [v \*.....] [v \*.....] 02:55

02:56 03:15

Şekil 442'de görüldüğü üzere, Batanay 17'nci satırın başlangıcında Hüz-zâm makamının tiz bölgelerinde muhayyer'de kürdî çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve sünbüle perdesinde asma kalış yapmıştır. Batanay satırın devamında muhayyer perdesinden hareketle inici bir seyir özelliği göstermiş ve nevâ perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 18'inci satırın başlangıcında nevâ'da hicâz çeşnisi kullanarak başlamış ve nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay seyirin devamında muhayyer perdesinden hareketle inici-çıkıcı bir seyir özelliği göstermiş segâh' ta hüz-zâm yapısını kullanarak seyir etmiştir. Batanay satırın sonunda gerdâniye'de bûselik yapısını kullanarak sünbüle perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 19'uncu satırda hüz-zâm makamı çeşnileri ile seyir etmiş ve seyire arzî olarak nim hicâz perdesini ekleyerek bir süre nevâ perdesini vurgulamıştır. Batanay 19'uncu satırın sonunda eviç

perdesinde kısa süreli bir asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay 20'nci satırda nevâ perdesi üzerinde hicâz yapısını kullanırken gerdâniye perdesi üzerinde bûselik çeşnisi kullanmış ve inici bir şekilde seyir etmiştir. Batanay 20'nci satırın sonunda rast perdesinde kürdi yapısını kullanarak nevâ perdesinde asma kalış gerçekleştirmiştir.

**Şekil 442.** Sûz-nâk'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi 17, 18, 19, 20 Satırları

The musical score for Şekil 442 consists of four staves of music. The first staff (measure 17) starts at 03:16 and ends at 03:28, featuring a trill and vibrato. The second staff (measure 18) starts at 03:29 and ends at 03:50, featuring a trill and vibrato. The third staff (measure 19) starts at 03:51 and ends at 04:03, featuring a trill and vibrato. The fourth staff (measure 20) starts at 04:04 and ends at 04:18, featuring a trill and vibrato.

Şekil 443'te görüldüğü üzere, Batanay 21'inci satırın başlangıcında nevâ'da hicâz yapısını kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesinde kısa süreli asma kalış gerçekleştirmiştir. Batanay satırın devamında segâh'ta hüzzâm yapısını kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiş ve satır sonunda segâh perdesinde kalış yapmıştır. Batanay 22'nci satırın başlangıcında yerinde hüzzâm çeşnisi ile seyire başlamış ve makam için önemli perdelerden biri olan hisâr perdesini vurgulamıştır. Batanay 22'nci satırın seyri esnasında gerdâniye'de bûselik çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay 22'nci satırın sonlarında hüzzâm çeşnisi ile seyir etmiş ve hisâr perdesinde asma kalış yapmıştır.

**Şekil 443.** Sûz-nâk'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi 21, 22 Satırları

The musical score for Şekil 443 consists of two staves of music. The first staff (measure 21) starts at 04:19 and ends at 04:32, featuring a trill and vibrato. The second staff (measure 22) starts at 04:33 and ends at 04:47, featuring a trill and vibrato.

Şekil 444'te görüldüğü üzere, Batanay 23'üncü satırın başlangıcında nevâ perdesinden muhayyer perdesine sıçrama yapmış ve hüzzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiştir. Batanay satırın devamında segâh'ta segâh çeşnisini kullanarak segâh perdesinde kısa kalışlar gerçekleştirmiştir. Batanay 24'üncü satırda gerdâniye

perdesinden hareketle hüzzâm çeşnisi kullanarak seyir etmiş ve nevâ perdesi merkezli bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay 24'üncü satırın sonunda segâh perdesinde segâhlı bir şekilde kalış yapmıştır.

**Şekil 444.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 23, 24 Satırları

Şekil 445'te görüldüğü üzere, Batanay 25'inci satırda hüzzâm perdesinin karar perdesi olan segâh perdesini vurgulamış ve tiz segâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Batanay 26'ncı satırın başlangıcında makamın tiz bölgelerinden hareketle gerdâniye'de bûselik çeşnisi kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir.

**Şekil 445.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 25, 26 Satırları

Şekil 446'da görüldüğü üzere, Batanay 27'ci satırda Hüzzâm makamının tiz bölgelerindeki perdelerde inici bir şekilde seyir özelliği göstermiştir. Batanay 28'inci satırın başlangıcında muhayyer perdesinden hareketle segâh'ta segâh çeşnisi kullanarak inici bir seyir özelliği göstermiştir. Batanay satırın devamında segâh'ta hüzzâm yapısını kullanarak seyir etmiş ve karardan önce kürdi perdesini yeden perdesi olarak kullanarak segâh perdesinde karar etmiştir.

**Şekil 446.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi 27, 28 Satırları

## 16.2. SÛZ-NÂK'TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş tanbur taksimi icra tekniği açısından incelendiğinde; “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma, Glissando, Portamento, Vibrato, Sap Sallama, Perde Pestleştirme, Mızrapsız İcra, Vurgu, Tenuto, Staccato, Virgül, Çift Ses Kullanımı, Kaydırma Kullanımı” tekniklerini kullandığı belirlenmiştir. Bu bağlamda Batanay'ın teknikleri kullandığı bölümler tespit edilmiş ve kullanım biçimi örnekle sunulmuştur.

### Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 2, 3, 4, 5, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24 satırlarında “Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 38 defa kullanmıştır. Batanay'ın “değerini kendinden önceki notadan alan çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 447'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 447.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 1, 4, 5, 6, 14, 17, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28 satırlarında “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” süsleme tekniğini 37 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma” tekniğini kullanım biçimi Şekil 448'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 448.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği



### Glissando

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 2, 4, 6, 7, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 27 satırlarında “Glissando” süsleme tekniğini 12 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Glissando” tekniğini kullanım biçimi Şekil 449'da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 449.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Glissando Örneği



**Portamento**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 2, 6, 22, 26, 28 satırlarında “Portamento” süsleme tekniğini 5 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Portamento” tekniğini kullanım biçimi Şekil 450'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 450.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Portamento Örneği



**Vibrato**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 5, 13, 16, 17, 19, 21, 22 satırlarında “Vibrato” süsleme tekniğini 6 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Vibrato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 451'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 451.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Vibrato Örneği



**Sap Sallama**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 1, 3 4, 5, 7, 11, 21 satırlarında “Sap Sallama” süsleme tekniğini 8 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Sap Sallama” tekniğini kullanım biçimi Şekil 452'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 452.** Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a Geçiş Taksimi Sap Sallama Örneği



**Perde Pestleştirme**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüzzâm'a geçiş taksiminin 18, 19 satırlarında “Perde Pestleştirme” süsleme tekniğini 4 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Perde Pestleştirme” tekniğini kullanım biçimi Şekil 453'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 453.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Perde Pestleştirme Örneği



**Mızrapsız İcra**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 5, 9, 15, 17, 18, 19, 20, 26 satırlarında “Mızrapsız İcra” ifade unsurunu 12 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Mızrapsız İcra” tekniğini kullanım biçimi Şekil 454'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 454.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Mızrapsız İcra Örneği



**Vurgu**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 1, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 28 satırlarında “Vurgu” ifade unsurunu 41 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Vurgu” tekniğini kullanım biçimi Şekil 455'te örnekle sunulmuştur.

**Şekil 455.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Vurgu Örneği



**Tenuto**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 2, 3, 5, 6, 13, 15, 17, 18, 23, 26, 27, 28 satırlarında “Tenuto” ifade unsurunu 24 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Tenuto” tekniğini kullanım biçimi Şekil 456'da örnekle sunulmuştur.

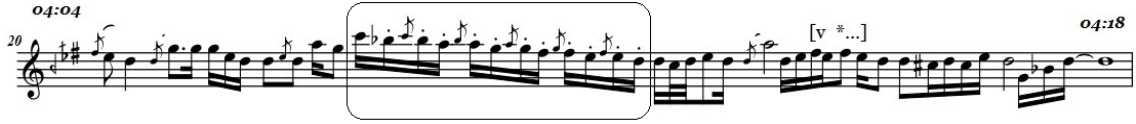
**Şekil 456.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Tenuto Örneği



**Staccato**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 11, 14, 16, 20, 22, 26 satırlarında “Staccato” ifade unsurunu 16 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Staccato” tekniğini kullanım biçimi Şekil 457'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 457.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Staccato Örneği



**Virgül (Kısa Duraklama)**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 5, 16, 18, 24, satırlarında “Virgül” ifade unsurunu 3 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Virgül” tekniğini kullanım biçimi Şekil 458'de örnekle sunulmuştur.

**Şekil 458.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Virgül (Kısa Duraklama) Örneği



**Çift Ses Kullanımı**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 1, 3, 6, 11, 12, 25, 28 satırlarında “Çift Ses Kullanım” ifade unsurunu 9 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Çift Ses Kullanım” tekniğini kullanım biçimi Şekil 459'da örnekle sunulmuştur.

**Şekil 459.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Çift Ses Kullanımı Örneği



**Kaydırma Kullanımı**

Ercüment Batanay Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksiminin 19 satırında “Kaydırma Kullanımı” ifade unsurunu 1 defa kullanmıştır. Batanay'ın “Kaydırma Kullanımı” tekniğini kullanım biçimi Şekil 460'ta örnekle sunulmuştur.

**Şekil 460.** Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Kaydırma Kullanımı Örneği

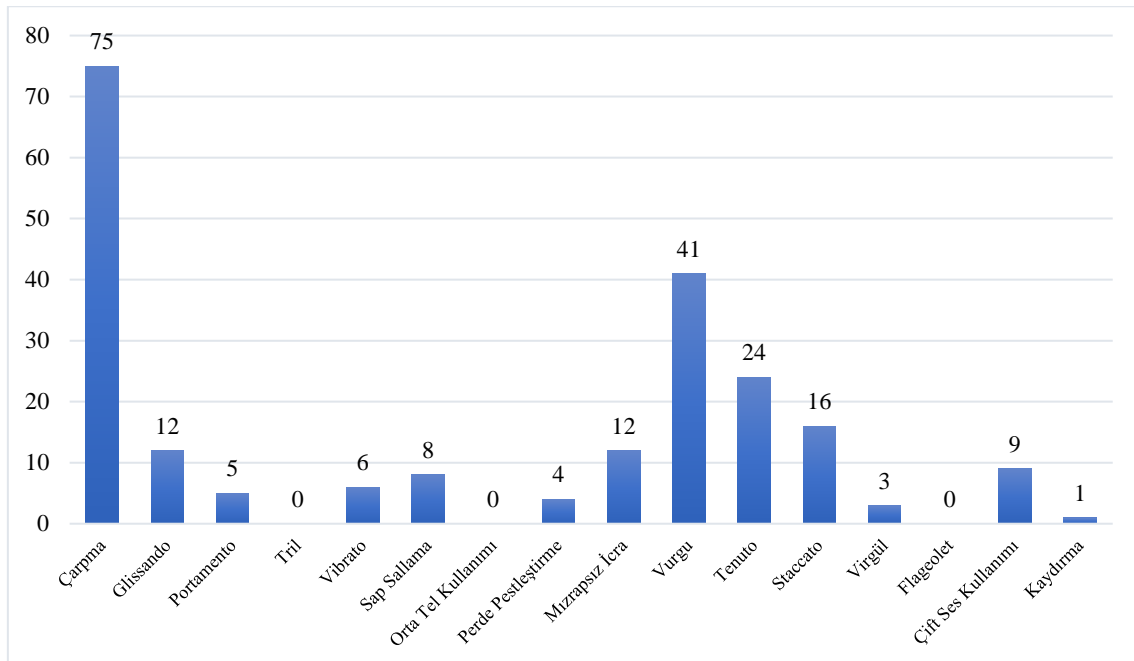


Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a geçiş taksimi icra tekniği açısından genel olarak incelendiğinde taksimin genelinde çarpma tekniğine yer verildiği görülmektedir. Batanay, icra sırasında glissando tekniğini icranın farklı yerlerinde kullanım şekli genellikle üçlü, beşli ve daha geniş aralıklarda sıçrama hareketi şeklinde geçiş yapısı olarak kullanmıştır. Batanay icra sırasında portamento tekniğini icra

genelinde nevâ'da hicâz çeşni bulunan yapılarda inici seyir hareketi şeklinde kullandığı görülmektedir. Batanay'ın icra sırasında vibrato tekniği kullanım şekli genellikle eviç perdesinde asma kalıflarda gerçekleşmiştir. Batanay'ın sap sallama tekniği taksim icrasında makamın güçlü perdesi, çeşitli çeşni ve geçkilerde kullandığı perdelerdeki kalış hareketlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Batanay'ın perde pestleştirme tekniğini kullanım şekli alışılmışın dışına çıkarak muhayyer perdesinde uygulanarak gerçekleşmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniğini, taksim farklı yerlerinde tekrarlayıcı şekilde icranın devam ettiği ardışık iki veya daha fazla notayla birlikte kullanmıştır. Batanay, taksim genelinde farklı anlarda geçiş taksimi makamların güçlü, karar ve önem teşkil eden perdelerini öne çıkarttığı anlarda, kurmuş olduğu cümle yapılarının son veya ilk notalarını öne çıkarttığı anlarda vurgu, tenuto tekniklerine yer verdiği görülmektedir. Batanay taksim genelinde staccato tekniğini çarpma tekniği ile bütünleşik bir biçimde inici yapılarda ardışık bir kullanım görülmektedir. Batanay icranın farklı yerlerinde geçiş taksiminin karar ve güçlü perdelerindeki kalış hissini güçlendirmek, yaptığı geçkilerde makam için önemli gördüğü perdeleri öne çıkarttığı anlarda ve taksimin karar hissini güçlendirmek amacıyla çift ses tekniğini kullandığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş taksimi içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 461'de grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 461.** Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Teknik Analiz Grafiği



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, tanbur icracılığında önemli bir yere sahip olan Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerindeki makamsal özellikleri ve icra tekniğinin nasıl olduğu konusunda, Batanay'ın 16 farklı makamda yapmış olduğu taksimler incelenmiştir. Bu bağlamda belirlenen alt problemler doğrultusunda elde edilen sonuçlar, aşağıdaki başlıklar altında detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

### 1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN SONUÇLAR

Bu bölümde, “Ercüment Batanay'ın Tanbur taksimlerinin makamsal özellikleri nelerdir?” sorusuna ilişkin sonuçlar ele alınmıştır.

- Ercüment Batanay'ın makam kullanımı; taksimleri arasında değişkenlik göstermesine rağmen, taksimlerin genel olarak yakın veya uzak makamlarda birçok geçki ve çeşni özellikleri barındırdığı anlaşılmaktadır.

- Batanay taksimlerin genelinde kompozisyon olarak giriş, gelişme ve sonuç şeklinde bölümler oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda Batanay'ın taksimlerinde oluşturduğu kompozisyon anlayışı genellikle; taksimin türüne bağlı olarak, giriş bölümünde taksimin makamında başlayıp, gelişme bölümünde farklı makamlara geçki yapılabildiği ve sonuç kısmında ise tekrar taksimin makamına dönmesi şeklinde olmuştur.

- Batanay yapmış olduğu taksimlerde klasik nazarî kurallara uyarak devam ettirdiği, makamlar için önemli olan özellikleri koruduğu görülmektedir.

- Batanay'ın taksimleri seyir özellikleri açısından, klasik nazari kurallara uygun bir şekilde kullandığı ve yaptığı makam geçkilerinde oluşturduğu yapı doğrultusunda farklı seyir özellikleri kullanarak yön verdiği anlaşılmaktadır.

- Batanay'ın yapmış olduğu taksimlerin genelinde nazari kurallar doğrultusunda uygun ses alanını kullanmıştır. Fakat Batanay Sûz-i Dilârâ taksiminde hem farklı makam perdeleri kullanımı ve karar altında vüs-ât göstermiş, hem de tanbur sazının alışıl gelmiş icrasının dışına çıkarak, tanbur icrasında çok az rastladığımız en üst telde kaba yegâh perdesine kadar genişleme özelliği göstererek uzun süreli icra gerçekleştirmiştir.

- Batanay'ın seyir anlayışına ve taksim formundaki özelliklere uymayan bir başka taksimi ise Rast'tan Hüzzâm'a geçiş taksimidir. 1955 yılına ait radyo

programında seslendirilen bu taksim, Selahaddin Pınar'a ait Rast makamındaki "Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin" şarkısının ardından Şükrü Tunar'ın Hüzûm makamında bestelediği "Ay öperken suların göğsünü" şarkısı arasında icra edilmiştir. Yapılan bu taksim "Geçiş taksimi" kategorisinde gösterilmesine rağmen geçiş taksimi özelliği taşımamaktadır. Batanay bu taksimde hiç rast makamı göstermeden yapı olarak meyân cümlesi oluşturur gibi, taksim başlangıcında tiz segâh'ta Segâh makamı icra ederek başlamış, çeşitli geçkiler ve yapılar kullandıktan sonra Hüzûm makamında karar etmiştir.

- Ercüment Batanay'ın kendi icra tavrıyla ifade ettiği makamlara, yeni melodiler ve duygular kattığı düşünülmektedir. Makamlardaki melodi zenginliği ve ifade gücü yeteneği, onun makamları sadece tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda onlara özgü bir karakter kazandırdığını düşünülmektedir.

- Ercüment Batanay'ın 16 taksimi incelendiğinde toplamda 89 farklı makam çeşni ve geçkisi kullandığı tespit edilmiştir.

- Batanay'a ait incelenen taksimler arasında içerisinde 30 farklı çeşni ve makam geçkisi barındıran Şedd-i Arabân taksimi olduğu tespit edilmiştir.

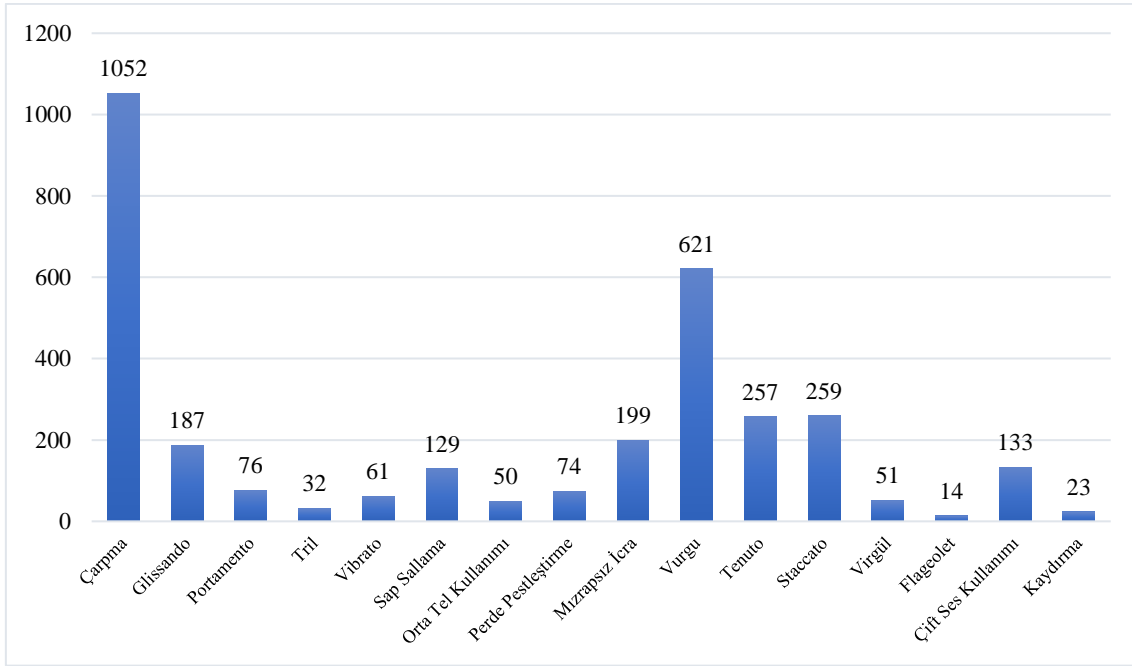
## 2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN SONUÇLAR

Bu bölümde, "Ercüment Batanay'ın Tanbur taksimlerinin teknik özellikleri nelerdir?" sorusuna ilişkin sonuçlar ele alınmıştır.

Ercüment Batanay'ın taksimlerinde sekiz farklı süsleme tekniği ve sekiz farklı ifade unsuru kullanıldığı belirlenmiştir. Batanay taksimlerinde çarpma, glissando, portamento, tril, vibrato, sap sallama, orta tel kullanımı ve perde pestleştirme gibi süsleme tekniklerini, aynı zamanda mızrapsız icra, vurgu, tenuto, staccato, virgül, flageolet, çift ses kullanımı ve kaydırma kullanımı gibi ifade unsurlarını kullanmış olduğu belirlenmiştir.

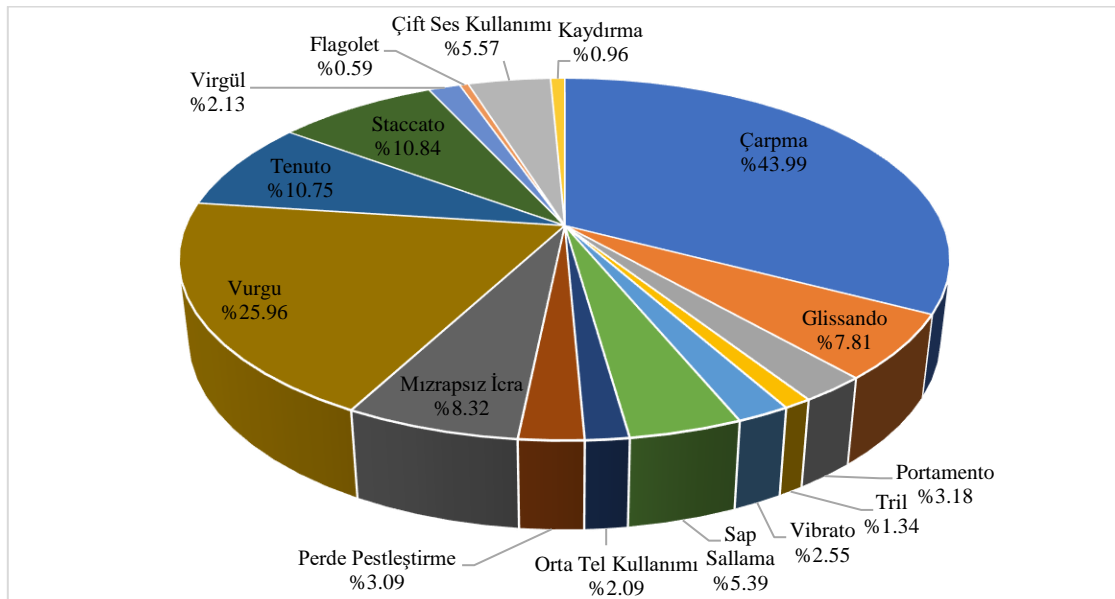
Ercüment Batanay'ın 16 farklı makamda ve 4'ü farklı türde olmak üzere, icra ettiği taksimler içerisinde kullandığı tekniklerin kullanım sıklıkları, elde edilen bulgular ışığında daha anlaşılabilir ve görselleştirme amacıyla Şekil 462'de grafik halinde sunulmuştur.

**Şekil 462.** Tüm Tekniklerin Kullanılma Sıklık Grafiği



Şekil 462’den anlaşıldığı üzere Batanay’ın çeşitli süsleme tekniklerini ve ifade unsurlarını kullanım sıklığı açısından çarpma ve glissando süsleme tekniklerinin diğerlerine oranla daha sık ve dikkat çekici bir şekilde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda Batanay, vurgu, tenuto ve staccato gibi ifade unsurlarını diğerlerine kıyasla daha fazla tercih ettiği göze çarpmaktadır. Bu durum, Batanay’ın taksimlerindeki süsleme teknikleri ve ifade unsurlarının, tanbur icra tekniğini şekillendiren önemli argümanlar olduğunu göstermektedir. Ercüment Batanay’ın icrasında kullandığı tekniklerin oran dağılımı Şekil 463’te sunulmuştur.

**Şekil 463.** Tüm Tekniklerin Kullanılma Oranları



Genel olarak, Batanay'ın taksimlerinde süsleme teknikleri ve ifade unsurları, makamsal ve kompozisyon yapısına uygun bir şekilde kullanılarak etkili bir anlatım ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda, Ercüment Batanay'ın taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri ve ifade unsurlarıyla ilgili sonuçlar, aşağıda detaylı bir şekilde ortaya konmuştur.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde çarpma tekniğini iki şekilde kullanmıştır. İlki değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, ikincisi ise değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma şeklindedir. Batanay'ın taksimlerinin genelinde baktığımızda en çok kullandığı süsleme tekniğidir. Batanay'ın çarpma kullanımını değişken ve çeşitli hallerdedir. Batanay çarpma tekniğini hem hızlı hem de yavaş yapılarda, notaların başında, arasında ve sonlarında kullandığı görülmektedir. Batanay'ın taksimlerinde en sık kullanış şekli ise; ardışık iki sekizlik nota arasında veya ardışık bir sekizlik ve onaltılık nota arasında tercih etmektedir. Taksimlerin geneline bakıldığında Batanay, çarpma tekniğini staccato, mızrapsız icra, glissando gibi tekniklerle bütünleşik bir şekilde kullandığı görülmektedir.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde çarpma tekniğinden sonra en çok tercih ettiği glissando tekniği olmuştur. Batanay glissando tekniği taksimlerin farklı yerlerinde değişken bir şekilde kullanmıştır. Batanay'ın glissando tekniğini kullanım şekli genellikle üçlü, beşli ve oktav atlamalarının bulunduğu yapılarda geçiş hareketi olarak kullanılmaktadır. Batanay'ın incelenen taksimlerinin çoğunluğunda taksim başlangıçlarının giriş cümlesinin hemen ardından bu teknik ile devam ettirdiği görülmektedir. Taksimlerin genelinde, glissando süsleme tekniğini genel olarak çıkıcı şekilde ve hızlı parmak kaydırmalarıyla birlikte kullanmış olduğu gözlemlenmiştir.

- Ercüment Batanay taksimlerinin genelinde portamento tekniğini iki farklı şekilde kullanmıştır. İlk kullanım şekli genellikle rast, uşşak, hüzzâm çeşnilerinin içerisinde bulunan hareketli perde yapılarında inici parmak kaydırma hareketleriyle birlikte gerçekleşen kullanım şeklidir. İkinci kullanımı ise; herhangi bir makamsal geçki barındırmayan yapılarda makam veya çeşni için önem teşkil eden herhangi bir perde üzerinde yapılan inici parmak hareketi şeklinde gerçekleştiği tespit edilmiştir.

- Ercüment Batanay tril tekniğini, taksimlerindeki diğer süsleme tekniklerine oranla daha az tercih ettiği görülmektedir. Batanay'ın tril tekniğini kullanım şekli icra etmiş olduğu taksimlerin farklı anlarında; bazen makamsal yapının önemli perdesinde,

bazen asma kalış perdelerinde gerçekleşmiştir. Batanay tril tekniğini taksimlerinde genel olarak iki farklı şekilde kullanmıştır. İlk olarak tekniği uyguladığı perdede kısa süreli icra, ikinci kullanımı ise tekniğin farklı notalar üzerinde devamlı ve sürekli olarak gerçekleştiği icra hali olarak görülmektedir.

- Ercüment Batanay'ın vibrato tekniği kullanımı, yaptığı taksimlerin genelinde oran olarak değişken bir şekilde olmasına rağmen, yapılan incelemeler sonucunda Batanay'ın tekniği kullanım şeklinin büyük çoğunluğu icra esnasında yapılan asma kalış perdelerinde olduğu görülmektedir. Batanay vibrato tekniğini, taksimlerinde makamsal öğelerin değişkenlik göstermesine rağmen eviç, dik hicâz, dik hisâr, segâh ve dik kürdî gibi perdelerde sıklıkla kullandığı görülmektedir.

- Batanay'ın sap sallama tekniğini taksimlerinin genelinde icra esnasında yaptığı kalış ve asma kalışlarda, taksimler içerisindeki makamsal ve melodik öğeler içerisinde önem teşkil eden perdeleri öne çıkartmak için kullandığı görülmektedir. Batanay'ın taksimlerinde sap sallama tekniğinin genelinde, uzun süreli nota değerlerinde kullanılarak, devam eden perde tınısını süsleyici bir şekilde uygulamıştır. Batanay, sap sallama tekniğini taksimlerinde, nadiren kısa süreli nota değerlerinde ve ardışık kullanımlarda tercih ettiği belirlenmiştir. Bu kullanım biçimi, ardışık gelen perdelerin tınılarını birbirinden ayrı ve daha belirgin hale getirme amacını taşıdığı düşünülmektedir. Ercüment Batanay'ın sap sallama tekniğini, bazı taksimlerinde glissando, mızrapsız icra, vurgu ve tenuto gibi tekniklerle birleştirerek destekleyici bir şekilde kullanmış olduğu gözlenmektedir. Bu özelliklerle birlikte, tekniğin uygulandığı perdeyi daha belirgin bir ifade ile uzatma amacını güttüğü sonucuna ulaşılmıştır.

- Ercüment Batanay, taksimlerinin genelinde değişken bir şekilde mızrapsız icra tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Batanay, bazı taksimlerinde bu tekniği sıklıkla gösterirken bazı taksimlerinde çok az yer verdiği görülmektedir. Batanay taksimlerde mızrapsız icra kullanımlarında iki farklı kullanım stili benimsemiştir. Bu kullanımlardan ilki herhangi bir melodik yapıda ardışık bir şekilde bulunan birden fazla nota üzerinde uzun süreli ve tekrarlayıcı icradır. İkinci kullanımı ise; glissando, çarpma, vurgu ve tenuto gibi tekniklerle birlikte bütünleşik bir şekilde yer verdiği kısa süreli perde vurgusu şeklinde gerçekleşen icra olarak tespit edilmiştir. Batanay, mızrapsız icra tekniğini uygularken bazı yapılarda tek mızrap darbesi ile birden fazla pozisyon değiştirmiş olduğu sonucu anlaşılmaktadır. Batanay, mızrapsız icra tekniğini taksimler içerisinde farklı süratlerde gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. Batanay, bu tekniği çok hızlı

parmak darbeleriyle ve daha yavaş belirgin parmak hareketleriyle gerçekleştirdiğinin görülmesi Batanay'ın bu tekniği icranın farklı anlarında, farklı şekillerde kullanabildiği ve bu kullanım tarzının ise Ercüment Batanay'ın icra tavrını oluşturan temel öğelerden biri olduğu düşünülmektedir.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde, vurgu ve tenuto ifade unsurunu oldukça sık bir biçimde kullandığı belirlenmiştir. Batanay, taksimlerin genelinde vurgu ve tenuto ifade unsurlarını, genellikle çift ses kullanımıyla birleştirerek tercih ettiği anlaşılmaktadır. Vurgu ve tenuto ifade unsurlarını, melodi başındaki veya sonundaki notayı daha belirgin hale getirmek amacıyla sıklıkla kullandığı gözlemlenmiştir. Batanay, bu ifade unsurlarını, icralarında uyguladığı perdeyi daha belirgin ve öne çıkarıcı bir niteliğe kavuşturmak amacıyla kullanmaktadır. Batanay'ın taksimlerinde vurgu ve tenuto unsurlarını farklı perdeler üzerinde yapılan güçlü, karar perdeleri gibi veya herhangi bir çeşni-geçki özelliğini öne çıkartma hedefiyle kullanılan yapılar olarak belirlenmiştir.

- Ercüment Batanay, staccato ifade unsurunu taksimlerinin genelinde kullandığı görülmektedir. Batanay'ın bu ifade unsurunu kullanım biçimi taksimler içerisinde çeşitli ve değişken olmasına rağmen, Batanay genel olarak bu tekniği taksimler içerisinde kurmuş olduğu uzun cümlelerdeki yapıları birbirinden ayırdığı bölümlerde, icra sırasında bu unsuru kullanarak durağanlığa dinamizm kazandırmak istediği yapılarda kullandığı görülmüştür. Batanay, taksimlerinde staccato ifade unsurunu en çok kullanım biçiminden biri ise; birbiriyle ardışık uzun inici motiflerde çarpma tekniğiyle birleştirerek kullanmayı tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

- Ercüment Batanay, taksimler genelinde virgül (kısa duraklama) ifadesini, cümle içerisindeki yapıları birbirinden ayırmak amacıyla kullanmıştır. Batanay'ın virgül kullanımı, staccato ifade unsuruna benzer bir özellik taşıyan anlık duraklamaları ortaya çıkarmaktadır. Batanay'ın taksimlerinde, bu ifade unsuru genellikle staccato tekniğinin hemen devamında kullanıldığı yapılar içerisinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde flageolet tekniğini nadiren kullandığı gözlemlenmektedir. Batanay'ın bu tekniği kullanma tercihi genellikle taksim içerisinde makamsal motiflerin son buluşu, karar ifadesinin hemen ardından ortaya çıkmış ve bu sırada tekniğin kullanıldığı perde, genellikle karar yapılan perdenin oktavları olmuştur.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinde flageolet tekniğini çift ses kullanımıyla birleştirerek tekniği zenginleştirdiği düşünülmektedir.

- Ercüment Batanay'ın taksimlerinin genelinde çift ses kullanımına sıkça rastlandığı görülmektedir. Batanay, taksimlerinin çoğunda kalış gösterilen, makam için önem taşıyan perdelerde ve makamların güçlü perdesini belirginleştirmek amacıyla bu teknikten yararlandığı görülmektedir. Batanay, çift ses tekniğini genellikle tanbur sazının orta tel akorduna uygun yapıda kullanmayı tercih eden Batanay'ın, çift ses kullanımını nadiren sesin alt üçlü dördü veya beşlisinde kullandığı yapılarda akor şeklinde gösterdiği belirlenmiştir. Batanay'ın çift ses kullanımında, özellikle tanbur'un orta telinin boş icra etmesine ağırlık vererek geleneksel icra anlayışından sapmadığı sonucuna varılmıştır.

- Ercüment Batanay'ın Kaydırma kullanımı taksimlerinde nadir olarak rastladığımız ifadedir. Batanay, bu kullanım tekniği uyguladığı taksimler içerisinde genellikle aynı motifler ve ardışık iki perde arasında bağlantı hareketi şeklinde uyguladığı görülmektedir.

Ercüment Batanay'ın tanbur taksimlerinden elde edilen makam anlayışı, süsleme teknikleri ve ifade unsurları kullanılarak, tanbur eğitimine yönelik Batanay'ın icra tekniği özelliklerini içeren metod, etüt ve çeşitli eğitim çalışmaları ortaya çıkartılmalıdır. Ayrıca, Batanay'ın taksim formu dışında icra etmiş olduğu kayıtlar incelenerek; icrasında kullandığı süsleme teknikleri ve ifade unsurları belirlenmeli ve bu doğrultuda taksimlerinden farklı olarak kullandığı özellikler tespit edilmelidir. Batanay, yaşadığı dönemde saz refakati ile öne çıkarak önemli icracılar ve ses sanatkarları tarafından takdir görmüştür. Bu bağlamda, Batanay'ın eşlik anlayışını belirlemek amacıyla birlikte gerçekleştirdiği icralar detaylı bir şekilde incelenmelidir. Ayrıca, Batanay'ın eşlik icrasında kendisini farklı kılan özellikleri ortaya çıkartılmalıdır. Türk Müziği tanbur icrasında iz bırakmış diğer önemli isimlerle ilgili benzer akademik ve sanatsal çalışmalar yapılmalıdır. Batanay'dan önce ve sonraki dönemlerde yaşamış tanburilerin icraları incelenerek, karşılaştırmalı olarak analizler yapılabilir. Son olarak, taksim kayıtlarının dikte edilerek notaya aktarılması gereken çalışmalarda, nota transkripsiyon işlemi sadece perdelerle yüzeysel bir şekilde odaklanarak değil, icrada gözlemlenen teknik özelliklerin; süsleme teknikleri ve ifade unsurları gibi yapıların en ince detaylarına kadar dikkatle gerçekleştirilmelidir. Taksim icrasının notaya alınması, taksim formunun özellikleri nedeniyle tam anlamıyla birebir olamayabilir. Bu nedenle,

notaya aktarım işlemi icrayı oluşturan tüm özellikleri atlanmadan yapıldığında, daha güvenilir ve yararlı bir çalışma ortaya çıkacaktır.

## KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi, Ltd. Şti.
- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Din Müsîkîsi Câmî ve Tekke Müsîkîsi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çaplar Müsîkî Yayınları.
- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş.
- Akdoğu, O. (1990). *Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği 'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Avar, B. (Yapımcı). (Temmuz 1999). *Hayatım Müzik Ercüment Batanay Belgesel*. [Televizyon Programı]. İstanbul: Tv 8.
- Avni, A. R. (Yapımcı). (bt). *Ses ve Saz Dünyamızdan* [Radyo Programı]. İstanbul: TRT.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdüleri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çöl, C. (2017). *Yaylı Tanbur'un Türk Müziğindeki Yeri Önemi ve Kullanımı*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi I Cilt*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Fışkın, Ü. (2018). Sistematik Müzikolojide 20. Yüzyıl Analiz Yöntemleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(12), 281-314.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, G. (2009). *Türk Müsîkîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, F. (2010). "Tambur", <https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur> (Erişim Tarihi: 17.07.2023).
- Karataş, Z. (2017). Sosyal Bilim Araştırmalarında Paradigma Değişimi: *Nitel Yaklaşımın Yükselişi*. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırma Dergisi*, 1 (1), 68-86.
- Kaya, B. (2022). *Ercüment Batanay'ın Hicâz Makamında Yaptığı Dört Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Form Analizi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nasuhioğlu, O. (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Martino, D. (1966). Notation in General-Articulation in Particular. *Perspectives of New Music*, 4(2), 47-58.
- Özalp, N. (1992). *Türk Müsîkîsi Beste Formları*. İstanbul: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi I. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği 'nde Süslemeler*. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N. 2004. "Mevlevî Âyini", <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlevi-ayini> (Erişim Tarihi: 17.07.2023).

- Özel, Ö. (1997). *Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2010). "Taksim", <https://islamansiklopedisi.org.tr/taksim--musiki> (Erişim Tarihi: 17.07.2023).
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II 2 Kısım*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l Müsikî 'alâ vechi'l Hürûfât Müsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Tura, Y. (2017). *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turgay, N. Ö., Ayangil, R. (2016). Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184.

## EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1. Beyâtî Taksim Sayfa 1 .....	231
Ek 2. Hüseyinî Taksim Sayfa 1 .....	232
Ek 3. Hüseyinî Taksim Sayfa 2 .....	233
Ek 4. Hüseyinî Taksim Sayfa 3 .....	234
Ek 5. Hüseyinî Taksim Sayfa 4 .....	235
Ek 6. Hicâz Taksim Sayfa 1 .....	236
Ek 7. Hicâz Taksim Sayfa 2 .....	237
Ek 8. Acemkürdî Taksim Sayfa 1.....	238
Ek 9. Acemkürdî Taksim Sayfa 2.....	239
Ek 10. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 1 .....	240
Ek 11. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 2.....	241
Ek 12. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 3 .....	242
Ek 13. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 4 .....	243
Ek 14. Nihâvend Taksim Sayfa 1 .....	244
Ek 15. Nihâvend Taksim Sayfa 2 .....	245
Ek 16. Nihâvend Taksim Sayfa 3 .....	246
Ek 17. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sayfa 1 .....	247
Ek 18. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sayfa 2 .....	248
Ek 19. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sayfa 3 .....	249
Ek 20. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sayfa 4 .....	250
Ek 21. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 1 .....	251
Ek 22. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 2 .....	252
Ek 23. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 3 .....	253
Ek 24. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 1 .....	254
Ek 25. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 2 .....	255
Ek 26. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 3 .....	256
Ek 27. Yegâh Taksim Sayfa 1 .....	257
Ek 28. Yegâh Taksim Sayfa 2 .....	258
Ek 29. Yegâh Taksim Sayfa 3 .....	259
Ek 30. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 1.....	260
Ek 31. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 2.....	261
Ek 32. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 3.....	262
Ek 33. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 4.....	263
Ek 34. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 5.....	264
Ek 35. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 6.....	265
Ek 36. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 7.....	266
Ek 37. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 1 .....	267
Ek 38. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 2 .....	268
Ek 39. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 3 .....	269
Ek 40. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 4 .....	270
Ek 41. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 5 .....	271
Ek 42. Rast'tan Hüzâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2.....	272
Ek 43. Rast'tan Hüzâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2.....	273
Ek 44. Rast'tan Hüzâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 3.....	274

<b>Ek 45.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 1.....	275
<b>Ek 46.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 2.....	276
<b>Ek 47.</b> Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 3.....	277
<b>Ek 48.</b> Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 1.....	278
<b>Ek 49.</b> Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2.....	279
<b>Ek 50.</b> Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 3.....	280

Ek 1. Beyâtî Taksim Sayfa 1

BEYÂTÎ TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

[v \*] 00:20

00:21 00:31

00:32 00:47

00:48 00:58

00:59 01:04

01:05 01:17

01:18 01:28

01:29 01:34

SON

Y. D.  
07.06.2023

Ek 2. Hüseyinî Taksim Sayfa 1

HÜSEYİNÎ TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

00:17

00:18

00:34

00:35

00:45

00:46

00:59

01:00

01:10

01:11

01:19

01:20

01:29

01:30

01:40

01:41

01:54

[v \*]

[v \*.....]

[v \*.....]

[v \*]

[v \*....]

[v \*]

[v \*]

gliss

gliss

flrj.....

s.s

port

[mid]

### Ek 3. Hüseyinî Taksim Sayfa 2

Hüseyinî Taksim Ercüment Batanay Sayfa : 2

01:55 *ppp* [v \*.....] [v \*.....] [v \*.....] 02:04

02:05 02:17 [mid.....]

02:18 02:27 [mid] [mid] [mid] [mid]

02:28 [v \*] 02:39 *gliss*

02:40 02:56

02:57 03:07 *s.s*

03:08 03:18

03:19 03:26 [mid] [mid]

03:27 03:36 [v \*.....] [v \*] [v \*]

03:37 03:53 *vib* [v \*.....] *tr.* *vib* [v \*.....] *pp mp*

## Ek 4. Hüseyinî Taksim Sayfa 3

Hüseyinî Taksim Ercüment Batanay Sayfa : 3

03:54 04:02

20 *mf*

04:03 04:14

21 *tr port*

04:15 04:23

22 *3*

04:24 04:32

23 *g*

04:33 04:49

24 *[v\*..]*

04:50 05:02

25 *[v\*] [v\*]* *vib* *3*

05:03 05:15

26 *p.tr* *[All Mid.....]*

05:16 05:26

27 *[v\*]*

05:27 05:35

28

05:36 05:48

29

## Ek 5. Hüseyinî Taksim Sayfa 4

Hüseyinî Taksim Ercüment Batanay Sayfa : 4

05:49 [v \*] 05:57

30

05:58 06:14

31 SON

*Y. D.*  
13.06.2023

## Ek 6. Hicâz Taksim Sayfa 1

### HİCÂZ TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

00:22

00:23

00:31

00:32

00:42

00:43

00:55

00:56

01:04

01:05

01:19

01:20

01:33

01:34

01:46

01:47

02:02

*Vib*

*Vib*

*alleg.*

*Vib*

*port.*

*s.s.*

*gliss.*

*ppp*

*Vib*

*pp*

*mf*

*port.*

[v \*]

## Ek 7. Hicâz Taksim Sayfa 2

Hicaz Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

02:03 02:11

10

02:12 02:22

11

02:23 02:43

12

02:44 02:56

13

02:57 03:11

14

03:12 03:22

15

03:23 03:31

16

03:32 03:44

17

03:45 03:54

18

03:55 04:04

19

SON

Y.D.

22.05.2023

Ek 8. Acemkürdî Taksim Sayfa 1

ACEMKÜRDÎ TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

1 00:07

2 00:08 00:18 [v \*.....] sönerek.....

3 00:19 00:29 mf

4 00:30 00:39 port. [v \*]

5 00:40 00:47 s.s.

6 00:48 00:57

7 00:58 01:08 s.s.

8 01:09 01:21 pp mf

9 01:22 01:32

## Ek 9. Acemkürdî Taksim Sayfa 2

AcemKürdî Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:33 01:43

10 *gliss* *gliss* *gliss* *port.* *s.s.*

01:44 01:51

11

01:52 02:01

12 *port.* *gliss*

02:02 02:14

13 *s.s.* [v \*.....] [v \*.....] [v \*] *Vib*

02:15 02:22

14 *hızlanarak.....*

02:23 02:32

15

02:33 02:41

16 *s.s.* *SON*

*Y.D.*  
25.05.2023



# Ek 11. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 2

Tâhîrbûselik Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:50 02:03

10 *s.s.* *gliss.*

02:04 02:11

11 *s.s.*

02:12 02:25

12 *t.p.* *t.p.* *[t.p.]*

02:26 02:34

13 *[v \*]* *[v \*]* *[v \*]*

02:35 02:42

14 *[mid]* *[mid]* *s.s.* *gliss.*

02:43 03:01

15 *[v \*]* *port.* *vib*

*hızlanarak.....*

03:02 03:09

16 *t.p.* *t.p.*

03:10 03:24

17 *[v \*...]* *s.s.*

03:25 03:33

18 *port.* *port.*

03:34 03:42

19 *[t.p....]* *port.* *[t.p....]*

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a measure number (10-19) and ending with a time marker. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as *s.s.* (sostenuto), *gliss.* (glissando), *t.p.* (tutti/piano), *[v \*]* (vibrato), *port.* (portamento), and *vib* (vibrato). The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the notation. The piece concludes with a final measure on staff 19.

## Ek 12. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 3

### Tâhîrbûselik Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 3

03:43 03:50  
20 *[t.p.....]* *g-*

03:51 03:58  
21

03:59 04:08  
22 *[t.p.....]*

04:09 04:16  
23 *gliss* *port.*

04:17 04:21  
24

04:22 04:31  
25 *s.s* *[v \*] [v \*] [v \*]*

04:32 04:39  
26 *3* *3* *3*

04:40 04:50  
27

04:51 05:02  
28

05:03 05:13  
29

# Ek 13. Tâhîrbûselik Taksim Sayfa 4

Tâhîrbûselik Taksim *Ercüment Batanay Sayfa: 4*

05:14 05:24  
30 [f.p.....] 3- 3- 3-  
05:25 05:33  
31 3-  
05:34 05:40  
32  
05:41 05:55  
33 S.S  
05:56 06:08  
34 [v \*] [v \*.....] SON  
03.06.2023

Ek 14. Nihâvend Taksim Sayfa 1

NIHAVEND TAKSİM

Ercüment BATANAY

1 00:08

2 00:10 00:18

3 00:20 00:29

4 00:31 00:41

5 00:42 çok sessiz 00:46

6 00:47 00:52

7 00:55 01:02

8 01:03 01:06

9 01:07 01:14

## Ek 15. Nihâvend Taksim Sayfa 2

### Nihavend Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:15 01:25

10 *S.S.*

01:26 01:36

11 *p vib* *port*

01:37 01:41

12 *hızlanarak.....*

01:42 01:51

13 *p-p* *3*

01:55 02:01

14 *[v gliss \*]* *S.S.*

02:02 02:06

15 *[v gliss \*]*

02:07 02:15

16

02:16 02:24

17 *[v gliss \*]*

02:25 02:33

18 *S.S.* *[v gliss \*]* *[v \*]* *vib*

# Ek 16. Nihâvend Taksim Sayfa 3

## Nihavend Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 3

02:34 02:44

19 *rit.* [v. \*]

02:45 02:56

20

02:57 [mid]

21

03:01

22

03:02 03:09

23

03:10 03:14

24

03:15 03:29

25

03:30 03:33

26

03:34 03:44

27 [mid.....] SON

*Y.D.*  
06.04.2023

Ek 17. Kürdîlihîcâzkâr Taksim Sayfa 1

KÜRDİLİHİCAZKAR TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

1 00:10

2 00:11 00:20

3 00:21 [v.\*] 00:32

4 00:33 [v.\*] port 00:39

5 00:40 00:46

6 00:47 [mid] [mid] 00:55

7 00:56 [v.\*] pTr 01:04

8 01:05 01:14

9 01:15 port 01:24

## Ek 18. Kürdîlihiczâkâr Taksim Sayfa 2

Kürdîlihiczâkâr Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:25 [v \*.....] 01:30

10

01:31 01:37

11

01:38 [v \*] 01:43

12

01:44 01:50

13

01:51 02:02

14

02:03 [v \*] [v \*] S.S. pTr..... 02:17

15

02:18 Vib Vib tr..... 02:24

16

02:25 pTr pTr 02:36

17

02:37 gliss 02:46

18

02:47 03:00

19

hızlanarak.....

(All Mid.....)

# Ek 19. Kürdîlihiczâkâr Taksim Sayfa 3

## Kürdîlihiczakar Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 3

03:01 *pTr* 03:10 *port*

(All Mid.....)

03:10 *port*

(All Mid.....)

03:33 03:47 (All Mid.....)

03:48 03:55 *pVib*

03:56

04:15

04:16 *mid* [v \*] 04:30 *vib*

04:31 *S.S* 04:38

04:39 04:48 *[mid]*

The image displays a musical score for a taksim piece. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number and a time signature. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various performance instructions such as *pTr*, *port*, *pVib*, *mid*, *S.S*, and *[v \*]*. Time markers are placed at the beginning and end of each staff, indicating the duration of the piece. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and the instruction *[mid]*.

## Ek 20. Kürdilihicâzkâr Taksim Sayfa 4

### Kürdilihicâzkar Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 4

04:48 05:04

30 *yavaşlayarak.....*

05:05 05:13

31

05:14 05:22

32 *3*

05:22 05:29

33 *hızlanarak.....*

05:29 05:40

34 *port* [v \*...] [v \*...] [v \*...] [v \*...] [v \*...] [v \*]

05:40 05:49

35 *tr*

05:50 05:57

36

05:58 06:04

37

06:05 06:15

38 *pTr.....* *yavaşlayarak.....*

*Y. D.*  
10:04.2023

Ek 21. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 1

SÛZ-İ DİLÂRÂ TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

00:12

(All Mid.....)

00:13

s.s. s.s. port. gliss.

00:22

s.s. vib flg

00:31

00:32 [v \*] [v \*] [v \*] [v \*] flg flg

00:37

00:38

00:49

hızlanarak.....

00:50

00:59

01:00

01:06

01:07

[v \*] tr.....

01:25

01:26

flg flg

01:37

## Ek 22. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 2

Sûz-i Dilârâ Taksim Ercüment Batanay Sayfa : 2

01:38 01:50

10 [v \*.....] S.S [v \*.....] vib

01:51 02:02

11 S.S Tr (All Mid.....) (All Mid.....)

02:03 02:19

12 (All üBam.....) hızlanarak.....

02:20 02:33

13 Tr

02:34 02:43

14

02:44 02:56

15

02:57 03:05

16

03:06 03:13

17 port.

03:14 03:25

18

03:26 03:34

19

## Ek 23. Sûz-i Dilârâ Taksim Sayfa 3

Sûz-i Dilârâ Taksim Ercüment Batanay Sayfa : 3

03:35 03:51

20

03:52 03:57

21

03:58 04:07

22

04:08 04:15

23

04:16 04:25

24

04:26 04:36

25

04:37 04:52

26

SON

© J. D.  
20.04:2023

Ek 24. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 1

DİLKEŞHÂVERÂN TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100



## Ek 25. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 2

Dilkeşhâverân Taksim Erciment Batanay Sayfa: 2

02:05 02:19

10 *alleg* [v \*] [v \*] [v \*] [v \*]

02:20 02:30

11

02:31 02:45

12 *S.S* *vib*

02:46 02:57

13 *hızlanarak.....* *(All Mid.....)*

02:58 03:11

14 *S.S.....*

03:12 03:22

15 *(Mid)*

03:23 03:31

16 *tr tr pTr* *port* *vib*

03:32 03:45

17

04:46 03:55

18

03:56 04:03

19

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a measure number and ending with a time marker. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as *alleg*, *hızlanarak.....*, *(All Mid.....)*, *S.S.....*, *(Mid)*, *tr tr pTr*, *port*, *vib*, and *[v \*]*. The time markers range from 02:05 to 04:03.

## Ek 26. Dilkeşhâverân Taksim Sayfa 3

Dilkeşhâverân Taksim Erciment Batanay Sayfa: 3

04:04 04:15

20 [v \*.....][v \*.....]

04:16 04:28

21 s.s..... s.s.....

04:27 04:38

22 vib

04:39 04:55

23 yavaşlayarak..... SON

*U. D.*  
13.04.2023

Ek 27. Yegâh Taksim Sayfa 1

YEGÂH TAKSİM

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

00:10

00:11

00:18

00:19

00:27

00:28

00:38

00:39

00:51

00:52

01:03

01:04

01:09

01:10

01:17

01:18

01:27

## Ek 28. Yegâh Taksim Sayfa 2

### Yegâh Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:28 01:34

10 

01:35 01:47

11  [v \* ...]

01:48 01:55

12  3

01:56 02:04

13  port. s.s

02:05 02:10

14 

02:11 02:22

15  [v \* ...]

02:23 02:28

16 

02:29 02:35

17 

02:36 02:46

18  s.s s.s

02:47 02:57

19  gliss

## Ek 29. Yegâh Taksim Sayfa 3

Yegâh Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 3

02:58 03:07



03:08 03:18



03:19 03:36



*flg* SON  
© J. D.  
29.05.2023

Ek 30. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 1

ŞEDD-İ ARABÂN TAKSİM

Ercüment Batanay

1 *[v \*]* 00:22

2 00:23 *[v \*]* *[v \*]* *Vib* *s.s* 00:37

3 00:38 *[v \*]* *s.s* 00:43

4 00:44 *t.p* 00:53

5 00:54 *[v \*]* *[v \*.....]* *pp* *mf* *pp* 01:12

6 01:13 *[v \*]* *Vib* *[v \*]* *[v \*]* *mf* 01:20

7 01:21 *[v \*]* *t.p* *t.p* *s.s* 01:31

8 01:32 *port.* *s.s* 01:44

9 01:45 *[v \*...]* *[v \*...]* *port.* *s.s* 01:55

# Ek 31. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 2

Sedd-i Arabân Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:56 02:01

10

02:02 02:12

11

02:13 02:27

12

02:28 02:37

13

02:38 02:45

14

02:46 02:52

15

02:53 03:06

16

03:07 03:17

17

03:18 03:23

18

03:24 03:41

19

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a measure number (10-19) and ending with a time marker. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Annotations include [v\*], [v\*...], [All mid.....], [All Mid.....], [t.p], and flg...... Dynamic markings include pp, mf, and vib. Time markers range from 01:56 to 03:41. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings and vibrato indications.



## Ek 33. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 4

Şedd-i Arabân Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 4

05:46 05:51

30

05:52 06:05

31

06:06 [v \*] 06:16

32

06:17 06:28

33

06:29 06:39

34

06:40 06:52

35

06:53 07:06

36

07:07 07:15

37

07:16 07:20

38

07:21 07:35

39

*Sönerek.....*

*(AllMid .....)*

*tr .....*

*[v \*]*

*vib vib*

*gliss*

*port. vib*

*t.p*

*[v \*]*

## Ek 34. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 5

Şedd-i Arabân Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 5

07:36 07:45

40

07:46 07:56

41

07:57 08:08

42

08:09 08:20

43

08:21 08:28

44

08:29 08:43

45

08:44 08:49

46

08:50 09:06

47

09:07 09:15

48

09:16 09:27

49

[v \*] [v \*]

[v \*.....] [v \*.....] [v \*.....]

Tr

(All Mid.....)

[v \*....] [v \*] [v \*] [v \*]

port.

3 vib

## Ek 35. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 6

Şedd-i Arabân Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 6

09:28 [v \*] 09:45

50 

09:46 09:57

51 

09:58 [v \*.....] [v \*.....] 10:05

52 

10:06 10:11

53 

10:12 10:23

54 

10:24 10:30

55 

10:31 10:46

56 

[All Mid.....]

10:47 10:54

57 

10:55 11:02

58 

11:03 [v \*] 10:20

59 

Ek 36. Şedd-i Arabân Taksim Sayfa 7  
Şedd-i Arabân Taksim Ercüment Batanay Sayfa: 7

11:29

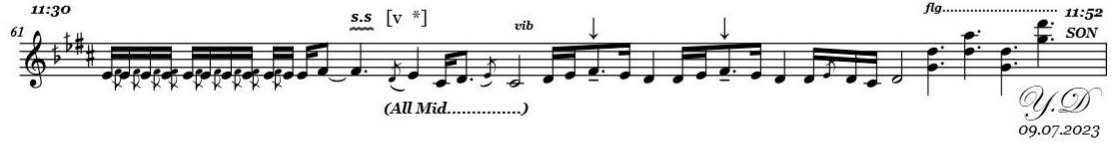
11:21



60 [v \*.....]

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, starting at measure 60. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The notation ends with a fermata and the instruction [v \*.....].

11:30



61 s.s [v \*] vib (All Mid.....) 11:52 SON

*J.D.*  
09.07.2023

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, starting at measure 61. The music continues with a similar fast-paced melodic line. It includes performance instructions: 's.s' (sostenuto) with a wavy line, '[v \*]' (vibrato), and 'vib' (vibrato) with a downward arrow. The notation ends with a fermata and the instruction 'SON'. Below the notation, there is a signature 'J.D.' and the date '09.07.2023'. The time signature '11:52' is also present.

Ek 37. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 1

RAST' TAN NİHAVEND' E GEÇİŞ TAKSİMİ

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

1  $\text{♩} = 100$  00:20

2 00:21 00:33

3 00:34 00:44

4 00:45 00:58

5 00:59 01:11

6 01:12 01:21

7 01:22 [v \*.....] 01:32

8 01:33 01:40

9 01:41 01:50

[Mid] [Mid]



### Ek 39. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 3

Rast'tan Nihavend'e Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa: 3

03:50 04:02

20 vib [v \*]

04:03 04:10

21 port. port. s.s

04:11 04:23

22 s.s

04:24 04:32

23 gliss gliss

04:33 04:42

24

04:43 04:57

25

04:58 [v \*] 05:09

26 s.s

05:10 [v \*.....] 05:16

27 3

05:17 05:24

28

05:25 05:34

29 s.s

## Ek 40. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 4

Rast'tan Nihavend'e Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa: 4

05:35 05:43

30 *port.* *s.s.*

05:44 05:57

31 *vib.* *port.*

05:58 06:06

32 *[v \*.....]* *port.* *[v\*]* *port.*

06:07 06:23

33 *[mid]*

06:24 06:34

34 *[v \*.....]* *[v\*]* *[v\*]*

06:35 06:44

35 *port.* *s.s.*

06:45 06:54

36 *[mid]*

06:55 07:05

37 *[v\*]* *[v \*.....]*

07:06 07:20

38

07:21 07:31

39 *[v\*]* *gliss.*

## Ek 41. Rast'tan Nihâvend'e Geçiş Taksimi Sayfa 5

Rast'tan Nihavend'e Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa: 5

07:32 07:42

40 *port.*

07:43 07:52

41 *s.s.*

07:53 08:03

42 *qtiss.* SON

*Y. D.*  
17.07.2023

Ek 42. Rast'tan Hüzûzâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2

RAST' TAN HÜZZÂM'A GEÇİŞ TAKSİMİ

Ercüment BATANAY

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

1 00:11 [v\*] s.s. [mid] 00:11

2 00:12 [v\*] s.s. s.s. [v\*] 00:26

3 00:27 s.s. 00:37

4 00:38 s.s. [v\*...] [v\*] 00:49 [mid] 00:49

5 00:49 [v\*] 00:59 [mid] 01:09

6 01:00 vib 01:10 [v\*...] [v\*] 01:21

7 01:22 [v\*] s.s. 01:32

8 01:33 [v\*...] 01:40

## Ek 43. Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2

### Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa: 2

01:41 [v \*] [v \*] 01:47

10

01:48 01:59

11

02:00 vib t.p 02:16

12

02:17 [v \*] vib 02:27

13

02:28 02:35

14

02:36 02:45

15

02:46 [v \*] 02:56

16

02:57 [v \*.....] [v \*.....] 03:05

17

03:06 [v \*.....] 03:20

18

03:21 03:30

19

## Ek 44. Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Sayfa 3

Rast'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa: 3

03:31 03:41

20 [v \*] *l.p* *l.p*

03:42 03:51

21 [v \*]

03:52 04:04

22 *port.*

04:05 04:16

23

04:17 04:34

24 *s.s*

04:35 04:48

25 *vib*

04:49 04:55

26

04:56 05:01

27

05:02 05:14

28 *s.s* *s.s* *vib* **SON**

*Y.D*  
18.04.2023

Ek 45. Sûz-nâk'tan Kürdîlihîcâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 1

SÛZ-NÂK' TAN KÛRDÎLİHİCÂZKÂR' A GEÇİŞ TAKSİMİ

Ercüment Batanay

Notaya Alan: Yusuf Daşkın

♩ = 100

1 00:16 [v \*] s.s

2 00:17 port. [v \*...] s.s s.s port. 00:33

3 00:34 s.s s.s port. port. port. [v \*] 00:44

4 00:45 [v \*.....] [v \*.....] 00:50

5 00:51 [v \*.....] 01:06

6 01:07 [v \*.....] [v \*.....] [v \*] 01:18

7 01:19 [v \*.....] 01:33

8 01:34 [v \*.....] [v \*.....] -3- 01:43

9 01:44 [v \*.....] 01:56

10 01:57 [v \*] [v \*] [v \*] [v \*] [v \*] pTr [v \*] 02:11

## Ek 46. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 2

Sûz-nak'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa : 2

02:12 02:21

11 

02:22 02:31

12 

02:32 02:42

13 

02:43 02:51

14 

02:52 03:07

15 

03:08 03:20

16 

03:21 03:32

17 

03:33 03:41

18 

03:42 03:49

19 

03:50 04:03

20 

04:04 04:10

21 

## Ek 47. Sûz-nâk'tan Kürdîlihicâzkâr'a Geçiş Taksimi Sayfa 3

Sûz-nak' tan Kürdîlihicâzkâr' a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa : 3

04:11 [v \*] 04:21 *S.S.*

22 

04:22 [v \*] [v \*][v \*][v \*] [v \*.....] [v \*.....] [v \*.....] 04:32

23 

04:33 05:44 *S.S.*

24 

04:45 04:58

25 

04:59 [v \*] 05:10

26 

05:11 05:20 *S.S.*

27 

05:21 [v \*....] 05:30 *SON*

28 

*Y. D.*  
26.04.2023

Ek 48. Sûz-nâk'tan Hüz-zâm'a Geçiş Taksimi Sayfa 1

SÛZ-NÂK' TAN HÜZZÂM' A GEÇİŞ TAKSİMİ

Ercüment Batanay

1 00:21  
S.S.

2 00:22 00:32  
port.

3 00:33 00:44  
S.S.

4 00:45 00:58  
S.S. [v \*]

5 00:59 01:16  
port. S.S. [v \*....] vib

6 01:17 01:32  
port.

7 01:33 01:40  
S.S.

8 01:41 01:48

9 01:49 02:00  
[v \*....]

10 02:01 02:11

## Ek 49. Sûz-nâk'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Sayfa 2

Sûz-nâk' tan Hüzûm' a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa : 2

02:12 02:21

11

## Ek 50. Sûz-nâk'tan Hüzûm'a Geçiş Taksimi Sayfa 3

Sûz-nâk' tan Hüzûm' a Geçiş Taksimi Ercüment Batanay Sayfa : 3

04:19 04:32

21 *vib* *s.s.*

04:33 04:47

22 *port.* *vib*

04:48 04:57

23 *gliss.*

04:58 05:08

24

05:09 05:19

25

05:20 [v \*.....] [v \*.....] *port.* *port.* 05:25

26

05:26 05:35

27 *gliss.*

05:36 05:56

28 *port.* SON

30.04.2023