İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KLASİK HİNT MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN KHYAL İLE TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN GAZELİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Canan Syrell GÜNÇER

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı

HAZİRAN 2020

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KLASİK HİNT MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN KHYAL İLE TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN GAZELİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Canan Syrell GÜNÇER
409161202

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Şirin KARADENİZ

HAZİRAN 2020

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 409161202 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Canan Syrell Günçer, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "KLASİK HİNT MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN KHYAL İLE TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN GAZELİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Şirin KARADENİZ** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Sadık Uğraş DURMUŞ .....
İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi : 31 Mayıs 2020
Savunma Tarihi : 8 Haziran 2020

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır. Türk müziği ve/veya klasik Hint müziğinin vokal doğaçlama ve seyir özellikleri ile ilgilenen bir kimsenin, iki müzik kültüründeki teknikleri incelemeye teşebbüsünde, kendisini bu açıdan geliştirmesi ve en temelinden bir kaynak olunması için hazırlanmıştır. Yapılan incelemelerde bu iki müzik kültürüne ait türleri kıyaslayan bir kaynak bulunmadığından, incelenmeye değer görülmüştür.

Bu süreçte kendinden ödün vererek manen ve teorik olarak destek olan, bu tezin amacını anlayıp, konuyla ilgili vizyon sahibi olmamı sağlayan ve tez danışmanım Doç. Dr. Şirin KARADENİZ'e teşekkürlerimi sunarım. Bana ve bu çalışmaya olan inançlarından, üzerinde durarak, detaylı ve aydınlatıcı yönlendirmeleriyle konuya katkıları olan Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK ve Doç. Sadık Uğraş DURMUŞ'a sonsuz teşekkür ederim. Bana vakit ayırıp, gazel türü ile ilgili bilgi edinmemi sağlayan Doç. Dr. Adnan ÇOBAN'a ayrıca çok teşekkür ederim. Hindistan'dan büyük bir hevesle tez konuma bilgi sağlayan Ankita JOSHI ve Anith SADANAND'a çok teşekkür ederim.

Haziran 2020 Canan Syrell GÜNÇER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ... **iv**
İÇİNDEKİLER ... **vi**
KISALTMALAR ... **viii**
SEMBOLLER ... **x**
ÇİZELGE LİSTESİ ... **xii**
ŞEKİL LİSTESİ ... **xiv**
ÖZET ... **xvi**
SUMMARY ... **xviii**
1. GİRİŞ ... **1**
1.1 Çalışmanın Amacı ... 3
1.2 Çalışmanın Yöntemi ... 3
2. KARŞILAŞTIRMALI HİNT VE TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ ... **5**
2.1 Ses Sistemi ... 5
2.2 Raga ve Makam ... 9
2.3 Dizileri Gruplama ... 11
2.4 Jaati ... 13
2.5 Tala ve Usul ... 13
2.6 Türler ... 16
3. SEÇİLEN KHYAL VE GAZEL ESERİN İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRMASI ... **18**
3.1 Khyal Türü ... 19
3.2 Gazel Türü ... 21
3.3 Seçilen Eserlerin Tanıtımı ... 24
3.4 Güfte Bakımından Eserlerin Analizi ve Karşılaştırması ... 31
3.5 Ezgisel Açıdan Eserlerin Analizi ve Karşılaştırması ... 41
4. SONUÇ VE ÖNERİLER ... **53**
KAYNAKLAR ... **59**
EKLER ... **61**
ÖZGEÇMİŞ ... **79**

KISALTMALAR

A. Ç.	**:** Adnan Çoban
A. J.	**:** Ankita Joshi
A. S.	**:** Anith Sadanand
Bkz.	**:** Bakınız
BPM	**:** Beats per minute - dakikadaki vuruş sayısı
C.S.G.	**:** Canan Syrell Günçer
CD	**:** Compact Disk
Doç. Dr.	**:** Doçent Doktor
Dr. Öğr. Üyesi	**:** Doktor Öğretim Üyesi
H.B.	**:** Hafız Burhan
İTÜ	**:** İstanbul Teknik Üniversitesi
P.J.	**:** Pandit Jasraj
Prof. Dr.	**:** Profesör Doktor
Trnm.	**:** Terennüm
vb.	**:** Ve benzeri
VLC Player	**:** VideoLAN Client Player
yy.	**:** Yüzyıl

SEMBOLLER

~ **:** Gamak tekniği

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1: Hint müziğinde nota isimleri, dereceleri ve yazılışları 5
Çizelge 3.1: Eserlerin karşılaştırma çizelgesi 25
Çizelge 3.2: P.J. "Tuma Bina Kaise" icrasının form tablosu. 29
Çizelge 3.3: A.S. "Tuma Bina Kaise" icrasının form tablosu 30
Çizelge 3.4: H.B.'ın neva gazel taş plak kaydı icrasının form tablosu 31
Çizelge 3.5: H.B. ve P.J.'ın güfte icra süreleri. 33
Çizelge 3.6: Saz – Güfte girişi senkronizasyon çizelgesi. 36
Çizelge 3.7: A.S. ve P.J.'ın güfte satırları, *akar*, *sargam* kullanım çizelgesi 39
Çizelge 3.8: A.S. ve P.J.'ın güfte ve ölçü giriş zamanlama çizelgesi 40

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Hint müziğinde notaların kısaltmalarıyla gösterilişi 6
Şekil 2.2: Hint müziğinde notalarının işlevlerinin dizek üzerinde gösterilişi. 6
Şekil 2.3: Hint müziğinde oktav isimleri 8
Şekil 2.4: Türk müziğinde nota isimleri 9
Şekil 2.5: *Raag Jog* dizisi. 10
Şekil 2.6: *Raag yaman* dizisi 10
Şekil 2.7: Rast makamı dizisi 10
Şekil 2.8: *Taat bilavıl* ve çargah dizisi 12
Şekil 2.9: *Taat kaafi* ve hüseyni dizisi 12
Şekil 2.10: *Taat asavari* ve nihavent dizisi 12
Şekil 2.11: *Taat bairav* ve hicaz dizisi 13
Şekil 2.12: *Taat bairavi* ve kürdi dizisi 13
Şekil 2.13: *Tintaal tala*. 14
Şekil 2.14: *Keherva tala* 15
Şekil 2.15: *Dadra tala* 15
Şekil 2.16: *Rupak tala* 15
Şekil 2.17: Sofyan usulü 15
Şekil 2.18: Yürük semai usulü 15
Şekil 2.19: Aksak usulü 16
Şekil 2.20: *Ektala* ve *chautala tala* (soldan sağa) 16
Şekil 2.21: Düyek ve müsemmen usulü (adanamusikidernegi.com). 16
Şekil 3.1: Neva makamı dizisi 24
Şekil 3.2: Gazelde sazların dem tuttuğu çiftetelli ritmi 25
Şekil 3.3: P.J. ve H.B.'ın eser içerisinde kullandığı ses aralığı. 25
Şekil 3.4: "Tuma Bina Kaise" notası 26
Şekil 3.5: H.B. neva gazelinin notası 27
Şekil 3.6: H.B.'ın ve sazın icra süre orantısı 34
Şekil 3.7: P.J.'ın eserde güfte, *akar* ve *sargam* kullanma sıklığı oranı 35
Şekil 3.8: H.B'ın eserde güfte ve terennüm kullanım sıklığı 35
Şekil 3.9: H.B ve P.J'ın ölçü ve güfteye giriş zamanlamaları yüzdelik oranı 36
Şekil 3.10: H.B.'ın terennüme girişinde gecikmesi 37
Şekil 3.11: A.S. ve P.J.'ın güfte, *akar*, *sargam* kullanım oranı. 39
Şekil 3.12: A.S. ve P.J.'ın güfte ve ölçüye giriş zamanlaması yüzdelik oranları. 41
Şekil 3.13: A.S. *akar alap* doğaçlama örneği 42
Şekil 3.14: P.J. *akar* doğaçlama örneği 43
Şekil 3.15: P.J. 4. ve 9. ölçüler arasında doğaçlamaların notasyonu 44
Şekil 3.16: P.J. *sargam* doğaçlama örneği 45
Şekil 3.17: H.B.'ın cümleye melodik giriş ve çıkışları 46
Şekil 3.18: H.B.'ın icrasında yapılan kalışların oranları 47
Şekil 3.19: H.B.'ın icrasında yapılan kalışlar ve gösterilen çeşniler 47
Şekil 3.20: Tuma Bina Kaise bandişinin *vadi* ve *samavadi*lerinin tespiti 49
Şekil 3.21: P.J. *akar* doğaçlama örneğinde *vadi* ve *samavadi* tespiti. 49

Şekil 3.22: A.S *akar alap* doğaçlama örneğinde *vadi* ve *samavadi* tespiti. 50

KLASİK HİNT MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN KHYAL İLE TÜRK MÜZİĞİ TÜRLERİNDEN GAZELİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

ÖZET

Bu çalışmada, Kuzey Hint müziği ve Türk müziğinin teorileri ile vokal doğaçlama türleri olan khyal ve gazel türlerinden seçilen birer eser analiz edilip karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Dört bölümden oluşan bu çalışmada, ilk olarak iki müzik kültürünün teorileri; nota, *raga*/makam, *tala*/usul, *jaati*, dizi yapısı, dizi gruplaması, seyir özellikleri ve türler bakımından mukayese edilerek incelenmiştir. Ardından Hint ve Türk müziğinde önem arz eden vokal doğaçlama türleri incelenmiştir. Hint müziğinde doğaçlama türü olan çota *khyal*den "Tuma Bina Kaise" isimli eser seçilip, Mevati Garana geleneğine ait Pandit Jasraj ve Anith Sadanand gibi solistlerin icraları tarafımızca notaya alınarak, daha iyi anlaşılması adına açıklayıcı ve karşılaştırmalı çizelgeler hazırlanıp incelenmiştir.

Yapılan literatür taramasının, Hint ve Türk müziği üzerine yayınlanmış kitapların, makalelerin, yüksek lisans ve doktora tezlerinin incelenmesinin yanı sıra, klasik Hint müziği, vokal doğaçlama teknikleri, *Garana*lar ve incelenen çota khyal eser hakkında daha iyi bilgi edinebilmek adına, *Mevati Garana* ses sanatçıları olan Anith Sadanand ve Ankita Joshi ile WhatsApp aracılığı ile görüntülü görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca gazel türünü daha iyi anlayabilmek adına, Adnan Çoban ile kişisel görüşme yapılmıştır. Türk müziğinde doğaçlama formlardan olan gazel türünden "Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece" isimli neva gazeli, 20.yy'ın önemli ses sanatçısı ve gazelhanlarından olan Hafız Burhan tarafından icrası, yine tarafımızca notaya alınmış ve çizelgeler hazırlanıp incelenmiştir.

Bu iki doğaçlama türü eserde, icracıların, güfte, terennüm, akar, sargam gibi lafzi doğaçlama unsurları, doğaçlama esnasındaki sazlar ve ritim ile uyumları, müziklerinin teorilerine sadık kalmaları ve ezgisel doğaçlamaları bakımından analizleri yapılıp, karşılaştırmalı olarak değerlendirmeleri yapılmış, benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde, Hint ve Türk müziği teorilerinin kendilerine has nota ve tala/usul isimlendirmeleri olduğu, raga ve makam dizilerinde yapısal benzerlikleri olduğu, raga ve makamların icralarında, durak/güçlü, vadi/samavadi gibi vurgulanan notalar ve onları tanımlayan bir takım cümleler ve inici/çıkıcı seyir özellikleri olduğu tespit edilmiştir.

İki vokal türünün karşılaştırmasında, gazelin ezgisinin tamamen doğaçlamayken, çota khyal eserin bandiş bölümünün önceden bestelenmiş ve üzerine ezgisel doğaçlamalarının yapıldığı, eserlerin güftesinin bestelenmiş ve bir takım lafzi doğaçlama öğelerinin (terennüm, *akar*, *sargam*) mevcut olduğu, solistlerin eseri yönlendirip, sazların tempolu bir şekilde eşlik ettiği, vokalistlerin, serbest okumalarına rağmen, güftenin ilk hecelerinin, çoğunlukla ritim ile tutarlı bir şekilde icra ettiği, seyir esnasında *raga* ve makam kurallarına uyularak okunduğu tespit edilmiştir.

Hint ve Türk müziği kültürleri üzerine daha önce herhangi bir karşılaştırma çalışması olmaması sebebiyle, bu çalışma ile bu alanda literatüre bir çok Türkçe kaynak

sağlanmış olup önemli bir boşluğu doldurmak ve bundan sonraki yeni çalışmalara ışık tutmak hedeflenmiştir.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE HINDUSTANI SANGEET GENRE KHYAL AND THE TURKISH MUSIC TURKISH MUSIC GENRE GAZEL

SUMMARY

In this study, the theories and vocal improvisation forms of Hindustani Sangeet and Turkish music have been analysed comparatively. Additionally, a composition from the styles of chota khyal and gazel have each been selected and analysed comparatively.

This study consists of four parts: the introduction, Hindustani Sangeet and Turkish music theory comparison, the analysis and comparison of the *chota khyal bandish* and *gazel* piece, and finally the conclusion and suggestions. After introducing the study and its method, the theories of the two music traditions have been analysed and compared: their notational system, *raga* and *makam* characteristics, their rhythmic structures (*tala/usul*), jaati of Hindustani Sangeet, the scale structures of the *raga* and *makam*s, the grouping systems of raga (*thaat*) and makams (*aile*), the melodic characteristics which the performers and composers apply in order to define the raga and makam, and the brief mention of the genres. Subsequently, a performance from each vocal improvisation genres from the two traditions was selected and both were analysed comparatively.

Descriptive and comparative charts have been prepared and analyzed for the better understanding of the chosen *bandish* "Tuma Bina Kaise" in the style of *chota khyal* (a genre in classical Indian music), from the performances of vocal artists such as Pandit Jasraj who is one the most important musicians and mentors of the *Mewati Gharana* tradition and Anith Sadanand who is also a classical musician specializing in Hindustani vocals under the *Mewati Gharana*. In addition to the review of the literature, books, articles, master's and doctoral theses published on Indian and Turkish music, Ankita Joshi and Anith Sadanand who are both vocal artists of the *Mewati Gharana* were contacted via WhatsApp, in order to get better information about classical Indian music, vocal improvisation techniques, *Gharana*s and the *chota khyal bandish*, which has been analysed for the purposes of this study. Additionally, in order to comprehend the style gazel, a personal meeting was held with Associate Professor Adnan Çoban who is publishing a book on *gazel*s. For the style of *gazel*, which is a vocally improvised form in Turkish music, a *neva ghazal* named "Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece" performed by Hafız Burhan, one of the most important vocal artists and *gazelhan*s of the 20th century has been chosen to be compared with the *chota khyal bandish*.

In these two styles of vocal improvisation, performers were analysed and compared in terms of their improvisational elements such as the composed lyrics (*gazel* poetry, *bandish* lyrics), the improvised lyrics (terennüm, *akar*, *sargam*), their cohesion with the instruments and rhythm, the execution of their traditional music theories, and their similarity and differences were determined. As a result of the analysis, certain aspects have been detected. The musical notes and ryhthms of Indian and Turkish music consist of their own names. Both types of music have structural similarities in terms of *raga* and *makam* characteristics and these similarities are emphasised in the

performances, one of which is having two primary notes, which are used intensively (*durak / güçlü, vadi / samavadi*), and a set of melodic phrases that define them (*geçki, pakad / swarup*). Also, it can be seen that they have ascending and descending melodic characteristics (*aroha / avroha, inici / çıkıcı*).

In the comparison of the two vocal genres, whilst the *ghazal*s melody is completely improvised, the *bandish* part of the *chota khyal* is pre-composed and the melodic improvisations are performed on and around it. During the performances of both genres, the vocalists use a number of improvised vocable and syllable elements (terennüm, *akar*, *sargam*), and they are accompanied by instruments and lead the musicians throughout the performance. Despite their freedom of rhythmic, melodic and lyrical improvisation during their performances, it was determined that the first syllables of the lyrics were performed in a consistent manner with the rhythm, and they were performed in accordance with the rules of *raga* and *makam* during their melodic phrasings. Since there has not been a study comparing Hindustani Sangeet and Turkish music theories and performances before, with this study, many sources have been provided to the literature in this particular field and this study has aimed to shed light on possible future research regarding this subject.

1. GİRİŞ

Yaşamları boyunca insanlar, günlük aktivitelerini yerine getirirken bilinçli ya da bilinçsizce doğaçlarlar. Olaylara verdikleri tepkiler, dış dünyada yaşanan olaylara karşı tutumları vb. Bu doğaçlama davranış biçiminin şekillenmesinde, yaşadıkları toplumun normları, olayların yaşandığı zaman, mekan gibi unsurlarının yanı sıra kendi geçmişlerinde yaşadıkları tecrübelerinden de tortular rol oynamaktadır.

Doğaçlama günlük hayatın yanı sıra sanat alanında da sıklıkla karşımıza çıkan, insanın kendisini ifade etme yöntemlerinden biridir. Müzik sanatının ise hemen her türünde doğaçlama icrayı görmek mümkündür. Yaşayış biçimi, dil, örf, adet ve geleneklerle biçimlenirken, zaman içerisinde her kültürün kendisini tanımlayabileceği bir kalıp da oluşmaktadır. Her kültürün müziğinde doğaçlama karşımıza çıkarken, bazı geleneklerde daha baskın bir rol oynadığı görülmektedir.

"Doğaçlama, bir besteci tarafından yazılmayan, fakat doğrudan icracının hayal gücünden gelen müzik çalma veya şarkı söyleme sanatı" (Harrap's, 1989, s.218).

Çalışmada ele alınacak olan Hint müziği, kuzey ve güney olarak ikiye ayrılmaktadır. 12. yy.' da meydana gelen İslam akımları ve hükümdarlıkların kültürlerinden etkilenen Kuzey Hindistan, Güney Hindistan'dan ayrışan bir müzik anlayışı geliştirmiştir. Güney Hint müziği *Karnatik* müzik olarak anılmaktayken, Kuzey Hint müziği *Hindustani Sangiit* ve Klasik Hint müziği olarak anılmaktadır. Çalışmada Kuzey Hint müziği kültürü incelenecektir ve çalışma boyunca Hint müziği olarak ifade edilecektir.

Hint müziği, işitsel açıdan Türk müziğini andıran unsurlar barındırmaktadır. Bu çalışmada, Hint müziği ve Türk müziği kültürünün, müzik teorileri ve vokal doğaçlama türleri karşılaştırmalı olarak incelenecektir. İlk olarak Kuzey Hint Müziğinin teorisi ile Türk Müziğinin teorisi, makam, usul, seyir ve türler açısından karşılaştırmalı olarak ele alınarak, gösterdikleri benzerlik ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılacaktır. İkinci olarak doğaçlama, iki kültürde de kendine has bir tekniğe sahip olup, bir kimlik barındırdığından, seçilen eserlerin incelenip karşılaştırılması ve benzerlik gösterip ayrıştığı noktalar tespit edilmeye çalışılacaktır.

Yapılan literatür çalışmasında Hint müziği ve Türk müziğinin mukayese edildiği bir çalışmaya rastlanmadığından, çalışma bu anlamda literatüre önemli bir kaynak sunmayı hedeflemektedir.

Müzik Teorileri açısından ele alınacak bölümünde, *raga*, makam, seyir özellikleri, notalar, usul, *tala*, türler, diziler ve dizilerin gruplamaları gibi unsurlar incelenecektir. İki müziğin teorileri mukayese edilirken, Hint müziği teorisi anlatılacak yukarıda sözü edilen hususlarda ise Türk müziği ile benzerlik/farklılık gösterdiği faktörler, tespit edilmeye çalışılacaktır.

Hint müziğinde ve Türk müziğinde doğaçlama olarak değerlendirilebilecek birden fazla tür bulunmaktadır ancak bu çalışmada iki kültürden de dini olmayan birer tür seçilmiştir. Hint müziğinin *çota khyal* türünden ve Türk müziğinin gazel türünden birer eser seçilip karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Hint müziğinin köklü ve popüler olan formlarından *khyal* türü için incelenmek üzere seçilen eser, Pandit Jasraj'ın bestesi olan "Tuma Bina Kaise" isimli güncel bir *bandiş*tir. Hint müziğinde yöre veya tarz olarak algılanabilecek *Garana* denilen eğitim sistemleri vardır. *Garana*lar bölgelerce farklılık gösterip gelişmişlerdir. Kullanılan vokal tekniklerinin sıklığı ve azlığı, icra biçimleri, kullanılan raaglar, *Garana*lar arasında değişiklik göstermektedir (Bkz: Ek A.2). Bu çalışmada *Mevati Garana* geleneğinden gelen icracılar seçilmiştir. İncelenmek üzere seçilen solistler, duayen bir müzisyen olup, dünyaca tanınan ses sanatçısı Pandit Jasraj ve onun öğrencileri olan, öğretilerini takip eden Ankita Joshi ve Anith Sadanand'dır. Pandit Jasraj'ın performansı, 2006 yılında "Golden Years Volume 4" CD'ye kaydedilmiş albümünden incelenecektir (Url-1). Anith Sadanand'ın, YouTube internet kanalına yüklenmiş olan profesyonel canlı stüdyo kaydı performansı incelenecektir (Url-2). Ankita Joshi ile tarafımızca *WhatsApp* görüntülü görüşmenin neticesinde Hint müziği, *khyal* türü, *Garana*lar ve vokal yorum teknikleri hakkında edinilen bilgililer, Hint müziği teorisi ve seçilen eserler üzerinde yapılacak olan analizlerde kullanılacaktır. Türk müziğinde bir doğaçlama formu olan gazel için, önemli bir ses sanatçısı olan Hafız Burhan'ın, 1927 - 1933 yılları arasında taş plak kaydı olan "Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece " isimli neva makamındaki gazeli incelenecektir (Url-3). İki eser karşılaştırırken, performans esnasındaki güfte yapısı, solist ve sazlar arasındaki ritmik uyum, *raga*/makam özellikleri, seyir, doğaçlama ve vokal teknikler gibi benzeri unsular dikkate alınmıştır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Çalışmada, tek sesli bir melodik hatta sahip olan ve işitsel açıdan birbirini çağrıştıran Hint ve Türk müziği teorilerinin, mukayese edilerek benzerlik ve farklılıklarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte, seçilen birer vokal doğaçlama türüne ait eserin; güfte, *raga*/makam, *tala*/usul, seyir ve doğaçlama özelliklerinin incelenerek, elde edilen sonuçların karşılaştırılması neticesinde, iki müzik kültürünün yapılarının, ortak yönlerinin daha net bir biçimde ortaya konulması hedeflenmiştir. Ayrıca, bu iki kültürün müzikal özellikleri ve vokal doğaçlama türleri ile ilgili daha önceden yapılmış bir çalışma olmaması ve yine Hint müziğinin *khyal* türünde herhangi bir eserin notaya alınmamış olması sebebiyle, çalışmanın literatürdeki bir boşluğu doldurması ve bundan sonra bu alanda yapılacak olan yeni çalışmalara ışık tutması amaçlanmıştır.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

İlk olarak literatür çalışması yapılmış olup Hint Müziği üzerine yayımlanmış kitaplar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Ancak bu konuda yazılmış Türkçe kaynak olmadığından, yabancı kaynaklar önce tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir. Hint müziği teorisini daha anlaşılır biçimde izah edebilmek için tarafımızca çizelgeler oluşturulmuştur. Elektronik kaynaklar taranmış ayrıca Hint müziği eğitimi almış olan müzisyenler ile görüşülmüş ve bilgiler daha detaylandırılarak çevirilerden elde edilen bilgiler ile teyit edilmiştir. Hint müziği müzisyenleri, Anith Sadanand ve Ankita Joshi ile *Whatsapp* ve *Skype* yöntemiyle iletişime geçilip görüşmeler yapılmış yapılan görüşmeler kayıt altına alınmış ve tarafımızca Türkçeye çevrilip aktarılmıştır. Gazel türü hakkında ise günümüz önemli icracılarından ve gazeller konusunda basım aşamasında kitabı olan Adnan Çoban ile yarı yapılandırılmış bir görüşme yapılmış ve bu tür hakkında önemli detayların yer aldığı röportaja ekler bölümünde yer verilmiştir. Elektronik ortam üzerinden çalışılan eserlerin kayıtlarına ulaşılıp, icra edilen ezgiler tarafımızca notaya alınmış ve *MuseScore* programı ile kayda aktarılmıştır. Notaların yazımında *VLC Player* programı vasıtasıyla eserler yavaşlatılarak incelenmiştir. Ayrıca çalışmada yabancı kaynaklardan dilimize yaptığımız çevirilerde Hint müziğine ait olan terimler, Türkçe okunuşa uygun hale getirilerek ilk kez bu çalışmada kullanılacak şekilde Türkçeleştirilerek kullanılmıştır. Örneğin: *thaat* kelimesinin okunuşunda, "h" harfini kullanmadığımızdan dolayı, çalışmada yazılışı Türkçe okunduğu gibi *taat* olarak yer verilmiştir. Çalışmanın sonuna, tarafımızca Türkçeleştirilmiş olan bu kelimelerin,

kaynaklardaki kullanıldığı halinin bir listesi ve kullanılan terminolojinin daha rahat anlaşılabilmesi adına sözlük bölümü eklenmiştir (Bkz: Ek B, EK C). Çalışmamızda Türk Dil Kurumu'nun öngördüğü imla kuralları temel alınmıştır. Türk müziği analizleri Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ekseninde yapılmıştır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde giriş, çalışmanın amacı, önemi ve yöntemi yer almaktadır.

İkinci bölümde Hint müziği teorisinden söz edilmektedir. Bu bölümde Hint müziğinin *raga, nota, taat, jaati, tala* ve türleri ile ilgili teorik bilgiler yer almaktadır. Aynı zamanda ele alınan her bir teorik unsurun Türk müziğinde karşılık geldiği teorik unsurlardan da söz edilerek mukayeseli bir teori incelemesi yapılmıştır.

Üçüncü bölümde seçilen doğaçlama türündeki eserlerin incelenmesi ve karşılaştırılması yer almaktadır. Bu bölüm kendi içinde beş alt başlığa ayrılmaktadır. İlk olarak *khyal* türü hakkında bilgiler, ikinci olarak gazel türü hakkında bilgilere yer verilmiştir. Üçüncü olarak iki türde de seçilen eserlerin tanıtımı yapılmış ve tarafımızca notaya alınarak elektronik ortama aktarılan notalarına yer verilmiştir. Dördüncü olarak seçilen eserlerin güfte açısından incelenmesi ve karşılaştırılması, beşinci kısımda ise yine seçilen eserlerin ezgisel olarak analizlerinin yapılması ve karşılaştırılması bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde ise yapılan incelemeler ve analizler neticesinde elde edilen verilerin yer aldığı Sonuç bölümü bulunmaktadır.

Özellikle Hint müziği teorisi adına çalışmanın bel kemiğini oluşturan önemli unsurlar arasında değerlendirilebilecek olan kişisel görüşmelere ve gazel türü hakkında yapılan kişisel görüşmeye ise Ekler bölümünde tam metin halinde yer verilmiştir.

2. KARŞILAŞTIRMALI HİNT VE TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ

Hint müziği ve Türk müziği kendine özgü müzik teorisine sahiptir. Notalar, diziler, ritmik kalıplar, yapısal özellikler ve müzikal türler üzerinden yapılacak olan incelemeler neticesinde, sözü geçen iki müzik teorisinin birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıkları tespit edilmeye çalışılacaktır.

2.1 Ses Sistemi

Hint müziğinde notaya *svar*, notalara *svaras* , notaların solfej olarak okunmasına ise *sargam* denilir. Hint müziğinde notaların kendine has isimleri vardır (Bkz: Çizelge 2.1) Meşk sistemiyle eğitimin devam ettirilmesi ve çoğunlukla doğaçlamaya dayalı bir müzik kültürü olduğundan eserlerin notasıyla genellikle karşılaşılmaz. Eserleri hatırlamak ve not etmek adına kendilerine ait Sanskritçe hazırlanan bir *sargam* ve *tala* tablosu kullanırlar. Batı müziğinde ifade edilmek üzere, notalar dizek üzerine sol anahtarı ile yazılır ve transpose olunsa dahi nota isimleri aynı sırayla okunur.

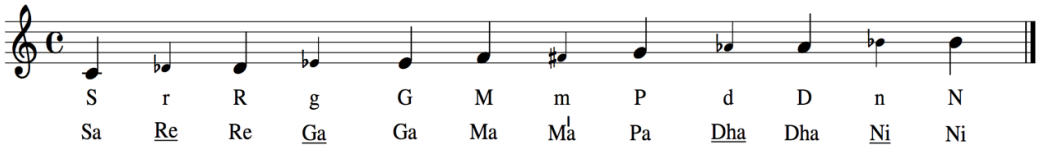
Çizelge 2.1: Hint müziğinde nota isimleri, dereceleri ve yazılışları (Günçer, 2020).

Tam Adı	Okunuşu	Derecesi	Kısaltması	Batı adı
Sadja	Sa	I	S	Do
Komal Rişhab	Re	♭II	r	♭Re
Rişhab	Re	II	R	Re
Komal Gandhar	Ga	♭III	g	♭Mi
Gandhar	Ga	III	G	Mi
Madyam	Ma	IV	M	Fa
Tivra Madyam	Ma	#IV	m	#Fa
Pançam	Pa	V	P	Sol
Komal Daivat	Dha	♭VI	d	♭La
Daivat	Dha	VI	D	La
Komal Nişhad	Ni	♭VII	n	♭Si
Nişhad	Ni	VII	N	Si

Sargam, melodileri ezberlemek veya notaya almak için kullanılan solfej sistemi. İsim, Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni heceleri tarafından temsil edilen yerel dizinin ilk dört anımsatıcısından alınmıştır. *Sargaml*ar ayrıca bu hecelere bağımsız egzersizler veya vokal doğaçlamalarda pasajlar olarak söylenen kompozisyonlar olarak kullanılır (Harrap's, 1989, s.373).

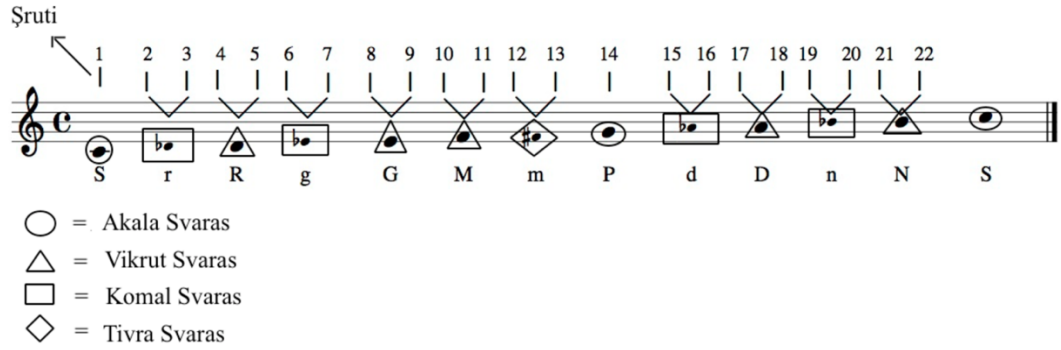
Duyurulabilen her notaya *şruti* denir. Toplamda 22 *şruti* vardır. Harrap *şruti*yi şu şekilde tanımlamıştır, "Hint müzik teorisinde algılanabilen en küçük perde aralığı. Bir oktav içinde 22 *şruti* olduğu söylenir, ancak pratikte asla bu şekilde bir dizi oluşturmak için kullanılmazlar. Bir *raga*da doğru tonlamayı veya "rengi" üretmek için belirli *şruti*ler seçilir" (Harrap's, 1989, s.394).

Çalışmada *svara*ların iki yazım şekli bulunmaktadır. Biri Çizelge 1'deki kısaltmaların olduğu gibi, *şud* olan *svara*ların büyük harfle, *komal* ve *tivra* olan *svara*ların küçük harfle yazıldığı, diğer şekil ise *komal* olan *svara*ların isimleri altında yatay bir çizgi ve *tivra* olan svaranın üstünde dikey bir çizgi olduğu halidir (Bkz: Şekil 2.1).



Şekil 2.1: Hint müziğinde notaların kısaltmalarıyla gösterilişi (Günçer, 2020).

Notaların farklı işlevleri vardır ve şu şekilde sınıflandırılmışlardır: *akala svar*, dizide sabit olan notalardır, kımıldamayan notalar (*Sadja, Pançam*), *vikrut svar*, yerinden kımıldayabilen notalar (*Rişhab, Gandhar, Madyam, Daivat, Nişhad*), *komal svar*, pesleşebilen (*bemol*) notalar (*Rişhab, Gandhar, Daivat, Nişhad*), *tivra svar*, tizleşebilen (*diyez*) notalar (*Madyam*), *şudda svar*, yerinde olan, tizleşmemiş, pesleşmemiş notalardır (Bkz: Şekil 2.2).



Şekil 2.2: Hint müziğinde notalarının işlevlerinin dizek üzerinde gösterilişi (Günçer, 2020).

Yazı ile gösterilebilen 12 nota vardır. Bunların arasında Sa ve Pa notaları sabittir, koma, diyez veya bemol kullanılmaz. *Şruti*lerin icrası *raga*ya göre değişir. Re, Ga,

Dha ve Ni notaları sadece bemol olur, Ma notası ise sadece diyez (Url-4; (Jairazbhoy, 1971, s.33).

*Raga*larda her notanın bir tanımı vardır. Onun karakterini belirten ve seyrinde önemli rol oynayan notalara verilen isimler şunlardır.

Vadi: Bir *raag*daki en önemli ve baskın notadır. *Raag* seyri boyunca en çok vurgulanan notadır (Wade, 1999, s.67).

Samvadi: Bir *raag*daki en önemli ve baskın ikinci notadır. *Vadi*den daha az üstüne düşülür ama öbür notalardan daha fazla duyurulur. *Vadi*den dört veya beş nota uzaklıktadır (Wade, 1999, s.67).

Anuvadi: *Vadi* ve *samavadi* dışındaki *raag*ın notalarıdır.

Vivadi: *Raag*da olmayan fakat icracılar tarafından doğru bir seyirle *raag*ın içinde kullanılırsa, daha güzel duyulmasını sağlar. Bir geçki notası da diyebiliriz. Yine de çok tercih edilmez (Jairazbhoy, 1995, s.44).

Pakad: *Raag*ı tanımlayan belirli geçkiler veya cümlelere denir. O *raag*a hastır. Bazen, *raag*daki dizinin inici veya çıkıcı okunma şekli ya da bir süsleme de olabilir (Wade, 1999, s.63).

Ras/Rasa: Kelime anlamı duygudur. Bir *raag*da *rasa*yı hissettirebilmek icracının becerisine düşmüştür.

> Rasa – Hint sanatlarında estetik kavramı. Müzik olmadığında, belirli bir ragadaki müzikal ifade ile dokuz rasanın (aşk, mizah, üzüntü, öfke, kahramanlık, korku, korku, sürpriz, barış) bir veya daha fazlasının çağrılması arasında doğrudan bir bağlantı olduğu söylenir. Müzik daha derin rasaların ifadesine özellikle uygun olsa da, iyi müzisyenler genellikle çeşitli rasaları canlandırarak yeteneklerini ve kişiliklerini gösterirler (Harrap's, 1989, s.349).

Oktava *saptak* denir ve teoride üç oktav kullanılır: *mandra saptak* (alt oktav), *medya saptak* (orta oktav) ve *taar saptak* (üst oktav). *Svara*nın hangi oktava ait olduğu anlaşılması için, alt oktav *svara*nın altına nokta konur, üst oktav *svara*nın üstüne nokta konur (Bkz: Şekil 2.3). Orta oktav için bir işaret gerekmemektedir (Wade, 1999, s.29). Re (*Rişhab*) *svara*nın bazı kaynaklarda Ri olarak yazıldığı görülmüştür (Url-5; Popley, 1921, s.3). Oktav iki eşit bölüme ayrılır. Alt tetrakort, *purvang* (Sa Re Ga Ma) ve üst tetrakort, *uttarang* (Pa Dha Ni Sa). İki eşit tetrakort diye düşünebiliriz (Wade, 1999, s.75). *Raga*ların icra edildiği zamanlar vardır. Bunlar gündüz, gece veya belirli saat aralıklarına göre atanmıştır. Bunu *raag* içinde

belirleyen unsurlar: *purvang* ya da *uttarang*ın *raag* içinde baskın oluşu ve hangi notaların *komal* ya da *tivra* olduğudur.



Şekil 2.3: Hint müziğinde oktav isimleri (Günçer, 2020).

Hint müziğinde olduğu gibi, Türk müziğinde de notaların kendine has isimleri vardır (Bkz: Şekil 2.4). Hint müziğinde, do-re-mi notaları sa-re-ga olarak adlandırılırken, Türk müziğinde perdeleri çargah-neva-hüseyni olarak adlandırılır. Notalar dizek üzerine, Hint müziğinde olduğu gibi sol anahtarıyla yazılır. Türk müziğinde 2'li aralıklar Batı müziğindeki gibi sadece tam ses ve yarım sesten oluşmadığı için, aradaki koma sesleri dizek üzerinde belirtebilmek adına kendine has tizleştirme ve pesleştirme işaretleri vardır. *Şruti*lerin seslendirilişi, icra esnasında, *raag*ın icap ettiği şekilde duyurulurken, komalar da makam seyirleri esnasında makamın özelliğine göre daha farklı icra edilebilmektedir. Örneğin; 1 koma si bemol olan segah perdesinin, bazı makamlarda daha pes icra edilmesi gerekmektedir ancak eser içerisinde yazılış şekli değişmez.

Hint müziğinin Türk müziğinden temel müzik teorisi bakımından farklılık gösterdiği öğeleri, şöyle sıralamak mümkündür: *şruti*ler nota üzerinde gösterilemiyorken, Türk müziğindeki komalar nota üzerinde gösterilmektedir. Solfej yaparken Hint müziğinde *sargam* kullanılırken, Türk müziğinde batı solfej sistemiyle nota isimleri ile okunmaktadır. Farklı oktavlarda Hint müziği notalarının isimleri tekerrür ederken, Türk müziği nota isimleri pes ve tiz oktavlarda değişiklik gösterebilmektedir.



Şekil 2.4: Türk müziğinde nota isimleri (Günçer, 2020).

2.2 Raga ve Makam

Raga, ya da *raag*, kelime anlamıyla renk demektir. Müzikteki kullanımı melodik bir kurguyu anlatmaktadır. *Raga*yı Macmillan, şöyle tanımlamıştır:

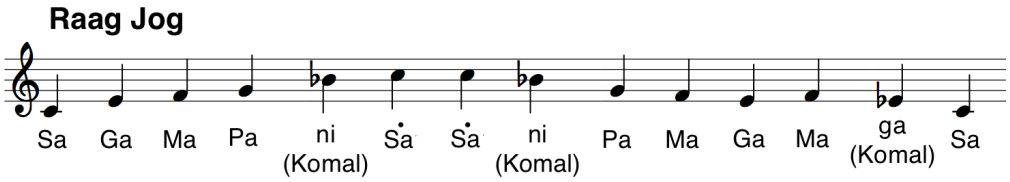
> Raga - Hintçe terim, genellikle "mod", "dizi" veya "melodi türü" olarak çevrilir; bir raga, inici ve çıkıcı formlarda sunulan bir dizi notayı temsil eder. Her raga belirli bir ruh hali ve günün veya yılın belirli bir zamanı ile ilişkilidir. Ragalar, Hint klasik müziğinde doğaçlama için bir temel olarak kullanılır (Macmillan, 1994, s.653).

Bir melodinin *raga* olabilmesi için, belirli unsurlara sahip olması gerekmektedir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Notalardan oluşur. Batı sistemindeki gibi, kendine has bir solfeji vardır.
- Modal bir yapıya sahip olmalıdır. Klasik Hint müziğinde buna *taat* denir.
- İnici ve/veya çıkıcı bir yapısı olmalıdır "*aroha* (çıkıcı) / *avaroha* (inici)".
- İnici ve çıkıcı yapısında, belirlenmiş sayıda notası olmalıdır. Buna *jaati* denir.
- Güçlüsü ve durağı olmalıdır "*vadi* (Güçlü) / *samavadi* (Durak)".
- Seyrinde onu tanımlayan geçkiler ve cümleler kullanılmalıdır "*pakad / svarap*" (Url-4; Jairazbhoy, 1995, s.32-45).

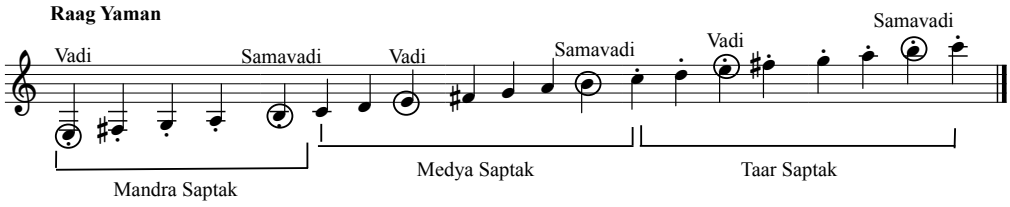
> Raga - Kompozisyon ve doğaçlama için temel oluşturan melodik malzeme. Terim renk anlamına gelir. Bir raga genellikle ölçeğine veya moduna referans içeren bir adla belirtilir. Melodik maddesi, karakteristik inici ve çıkıcı ton desenleri, süsleme ve renklendirme, belirli ton vurguları, ruh hali veya rasa ve günün ilişkili bir zamanı ile tanımlanır. Aynı zamanda bir performansı, genellikle bir doğaçlamayı tanımlamak için kullanılır (Harrap's, 1989, s.348).

Hint müziğinde diziler, bir oktav içerisinde belirlenir. İcra edilecek olan sazın veya solistin ses sahasının genişliğine göre üst ve alt oktavlarda da aynı dizi şeklinde işlenir. Bazı raaglarda, inici ve çıkıcı hallerinde donanım değişikliği görülmektedir. Her dizide *vadi* ve *samavadi* olarak kabul edilen iki nota bulunmaktadır. Seyir esnasında bu derecelerin üzerinde durulur. Örneğin; *raag jog*, çıkıcı ve inici bir dizi olup, donanımı *komal* Ga (mi bemol) ve *komal* Ni (si bemol). Seyir esnasında çıkarken *komal* Ga, *şud* (yerinde) Ga olur, inerken tekrar *komal* Ga olur. *Vadi* Ga, *samavadi* Sa notalarıdır (Bkz: Şekil 2.5).

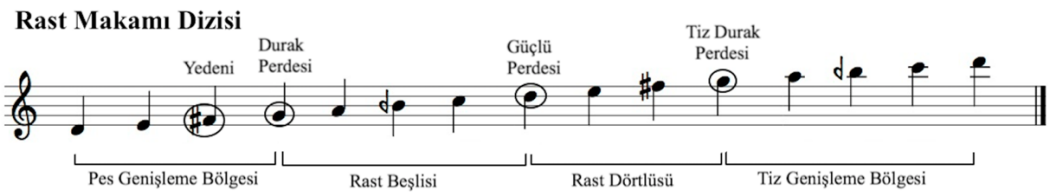


Şekil 2.5: *Raag Jog* dizisi (Günçer, 2020).

Türk müziğinde ise teorik olarak makam dizisi bir sekizli içerisinde gösterilmesinde rağmen, uygulama esnasında genişleme bölgesi adı verilen durak perdesinin pes tarafına doğru pesten genişleme, tiz durak perdesinin tiz tarafına doğru ise tizden genişlemeler ile yaklaşık iki oktavı kapsayan bir ses sahasında icra edilirler. Pes ve tiz tarafa genişlemelerde ana diziyi oluşturan çeşniler olabileceği gibi makamın karakteristik özelliği gereği başka çeşniler de görülebilmektedir. *Raga*larda görüldüğü gibi Türk müziği makamlarında da seyir karakterleri inici, çıkıcı, inici/çıkıcı özellikler gösterebilmektedir. Makamın kararını belirleyen durak perdesi ve seyir esnasında sıklıkla vurguladığı güçlü perdesi vardır (Bkz: Şekil 2.6, Şekil 2.7).



Şekil 2.6: *Raag yaman* dizisi (Günçer, 2020).



Şekil 2.7: Rast makamı dizisi (Günçer, 2020).

Raga ve makamların diğer makam ve ragalardan ayırılmalarını sağlayan kendilerine ait karakteristik özellikleri vardır. Yukarıda belirtildiği gibi iki kavramda da ortak olarak değerlendirilebilecek öğeleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Durak perdesi
- Güçlü perdesi
- Belirli bir dizisi
- Donanımı
- Seyir karakteri (inici, çıkıcı, inici/çıkıcı)
- Seyir özelliği (kullanılan cümleler)

2.3 Dizileri Gruplama

Harrap's, *taat*ı şöyle tanımlar, "Hint müzik teorisinde mod tipi veya ebeveyn dizisi. Bhatkande (1860-1936) tarafından tasarlanan Hindustani *raga*larının sınıflandırılmasında, aynı temel diziyi paylaşan *ragal*arı bir araya getiren on tane *taat* var. Bir *raga*nın *taat*ı, çalgının akort edildiği mod ile uyum içindedir" (Harrap's, 1989, s.26).

Taat, ragaların hepsini bir gruplama yöntemidir. Türk müziğinde de rast ailesi, acem ailesi ve hicaz ailesi gibi bir gruplama şekliyle karşılaşmaktayız. *Raga*ları tanımlamaz ama kuruldukları dizilere göre onları gruplar. Bütün taatların dizilimi Sa'dan başlar. *Raga*ların çoğunluğu bu modlardan oluşsa da, bu modların dışında kalanlar da vardır. *Raag* gruplandırmaları Hint müziği tarihi süresince şekil değiştirmiştir. Vishnu Narayan Bhatkande, *taat* sistemini getirmiştir. Ondan önce *raga*lar: *raga* (erkek), *ragini* (dişi) ve *putra* (çocuk) olarak sınıflandırılmaktaydı. Bhatkande'nin sisteminde toplamda 10 *taat* vardır (Url-4; Jairazbhoy, 1995, s.46-64)

Yapılan incelemeler neticesinde bazı *taat*lar ve makam dizileri arasında işitsel açıdan benzerlikler tespit edilmiştir. *Taat* grubuna dahil olan *raga*lar, icra edildiklerinde, Türk müziğindeki bazı makam dizilerini anımsatmaktadırlar. İki müzikte icra edilen aralıklar frekans olarak aynı olmadığından birebir benzeme olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Az önce de ifade edildiği gibi icra edildiği sırada işitsel olarak birbilerini anımsattırmaktadırlar. Türk müziğindeki makam dizileri ile benzerlik gösteren beş taat tespit edilmiştir. Bunlar:

*Bilavıl taat, şudda svara*lardan oluşmaktadır. Çargah dizisi ile yapı olarak benzerlik göstermektedir (Bkz: Şekil 2.8).



Şekil 2. 8: *Taat bilavıl* ve çargah dizisi (Günçer, 2020).

*Kaafi taat*da*, komal* Ga ve *komal* Ni vardır. Hüseyni dizisi ile yapı olarak benzerlik göstermektedir (Bkz: Şekil 2.9).



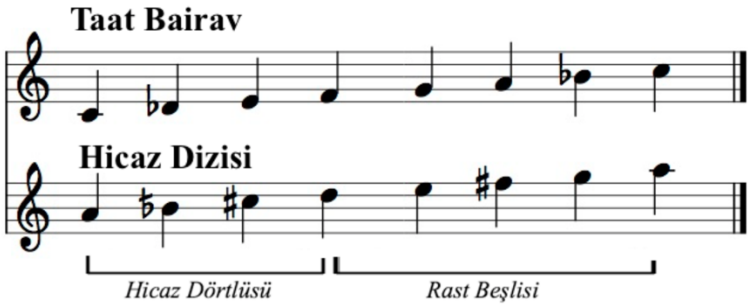
Şekil 2.9: *Taat kaafi* ve hüseyni dizisi (Günçer, 2020).

*Asavari taat*da*, komal* Ga, *komal* Dha ve *komal* Ni vardır. Nihavent dizisi ile yapı olarak benzerlik göstermektedir (Bkz: Şekil 2.10).



Şekil 2.10: *Taat asavari* ve nihavent dizisi (Günçer, 2020).

*Bairav taat*da, *komal* Re ve *komal* Ni vardır. Hicaz dizisi ile yapı olarak benzerlik göstermektedir (Bkz: Şekil 2.11).



Şekil 2.11: *Taat bairav* ve hicaz dizisi (Günçer, 2020).

*Bairavi taat*da, *komal* Re, *komal* Ga, *komal* Dha ve *komal* Ni vardır. Kürdi dizisi ile yapı olarak benzerlik göstermektedir (Bkz: Şekil 2.12).



Şekil 2.12: *Taat bairavi* ve kürdi dizisi (Günçer, 2020).

2.4 Jaati

Jaati, bir *raag*ın diziliminde, inici ve çıkıcı halinde kaç nota olduğunu belirler. Bir dizide en fazla 7 nota vardır ve en az 5 nota vardır. *Raag* inerken ve çıkarken farklı sayıda notaya sahip olabilir. Batıdaki karşılığı heptatonik, heksatonik ve pentatonik diziler olarak ilişkilendirilebilir. *Audav* (beş), *şadav* (altı), *sampoorn* (yedi) olarak isimlendirilir (Url-4; Jairazbhoy, 1995, s.37).

Örneğin: çıkarken beş nota, inerken beş nota ise *jaati*si, *audav* - *audav*dır, çıkarken altı nota, inerken yedi nota is *jaati*si, *şadav* - *sampoorn* olur. Çıkarken beş nota ve inerken beş nota ise, aynı notaları kullanır. Türk müziğinde pentatonik, ve heksatonik diziler olmadığından dolayı *jaati* ile bir benzerlik söz konusu değildir.

2.5 Tala ve Usul

Hint müziğinin ritim kalıplarına *tala* denir. Bir kalıp, icra edilen eser bölümü süresince tekrar eder. Ritim enstrümanı tarafından ritim çalınır ve icracılar üzerine performans sergiler veya vokal yorumcu eliyle ritmi vurarak kendini kalıbın içerisinde tutar.

> Tala - Gruplara bölünmüş dört ila 16 veya daha fazla vuruş (*matra*) tekrarlayan bir kalıpla karakterize edilen ritmik döngüler sistemi. Döngünün ilk vuruşunda (*sam*) bir strese ek olarak, her grubun ilk *matra*sı da vurgulanır. Örnek olarak en popüler *tala*, *tintal*, 4 + 4 + 4 + 4 olarak gruplandırılmış 16 vuruştan oluşur (Harrap's, 1989, s.420).

Hint müziğinde icracılar, eserlerin bestelenmiş ve doğaçlama yaptıkları bölümleri, çoğunlukla ritim kalıplarının içerisinde salınarak okurlar. Eserin içerisinde ritmi sekteye uğratmamak ya da eşlik eden sazlarla bütünlüğün kopmaması adına, eserdeki kullanılan *tala*nın birinci vuruşu ve vurgu noktalarına önem verilir. *Tala*nın birinci vuruşu ve içerisindeki bölünmeler, eşlik eden ritim enstrümanı tarafından muhakkak vurgulanır ve vokalist, icra esnasında eşlik enstrümanıyla irtibat halinde olup, yeri geldiğinde el ve vücut hareketleriyle cümle giriş ve bitişlerini hissettirir.

> Laya, tempo anlamına gelir, eserin hızını belirtir. *Vilambit* (yavaş), *madya* (orta) ve *drut* (hızlı) şeklinde üç tempo vardır. Vuruşa *matra* denir. Bhatkande'nin sistemine dayanarak: Okurken X ve sayılarda el çırpılır, O'da ise el boşa savrulur. X, ilk vuruşu temsil etmektedir, döngünün başını temsil eder ve *sam* denir. O ise kalıbın bölümünü veya ortasını temsil eder, döngünün içindeki vurgu/vurgulardır, *kali* denir. Kalıbın içindeki 2,3,4 gibi sayılı vurgulara da *tali* denir (Url-4; Jairazbhoy, 1995, s.29).

Tintaal tala, 16 vuruştur. Ritmik bölünmesi 4+4+4+4 şeklindedir. En popüler *tala*dır ve *khyal* türündeki parçalarda kullanılır (Bkz: Şekil 2.13).

X				2				
I	I	I	I	I	I	I	I	
Dha	Dhin	Dhin	Dha	Dha	Dhin	Dhin	Dha	
1	2	3	4	5	6	7	8	
O				3				Vurgu
I	I	I	I	I	I	I	I	Vuruş
Dha	Tin	Tin	Na	Na	Dhin	Dhin	Dha	Bol (Laf)
9	10	11	12	13	14	15	16	Vuruş sayısı

Şekil 2.13: *Tintaal tala* (Günçer, 2020).

Hint müziğinde talalara karşılık Türk müziğinde usuller bulunmaktadır. Hanende tarafından elleriyle dizlerine vurmak suretiyle ve / veya bir ritim çalgısıyla eşlik edilir.

*Tala*lar ve usullerin ortak yönlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

– *Tala*ların ve usullerin isimleri vardır, örneğin: *dadra tala*, *rupak tala*, aksak usulü, semai usulü.
– İki ve üç zamanlı ritim kalıplarının yanısıra, iki ve üç zamanlı bölünmenin bir arada olduğu "aksak" *tala* ve usuller vardır. Buna örnek olarak, iki zamanlı olan *keherva tala* ve sofyan usulünü, üç zamanlı olan *dadra tala* ve yürük semai

usulünü, iki ve üç zamanlının bir arada olduğu *rupak tala* ve aksak usulünü gösterebiliriz (Bkz: Şekil 2.14, Şekil 2.15, Şekil 2.16, Şekil 2.17, Şekil 2.18, Şekil 2.19).

– *Tala* ve usuller sesli okunurken *tala*larda dha-tin-dhin-na, usullerde düm-tek-ta-hek gibi heceler kullanılır.
– Aynı vuruş sayısına sahip olup, ritim kalıbı içerisindeki zamanını bölünme yerleri (düzüm) değişince *tala* ve usulün ismi de değişir (Bkz: Şekil 2.20, Şekil 2.21).
– *Tala*larda olduğu gibi Türk müziğinde de eserin başından sonuna kadar (usul değişikliği yok ise) aynı usul devam eder.

X		2		O		3		Vurgu
I	I	I	I	I	I	I	I	Vuruş
Dha	Ge	Na	Ti	Na	Ke	Dhin	Na	Bol (Laf)
1	2	3	4	5	6	7	8	Vuruş sayısı

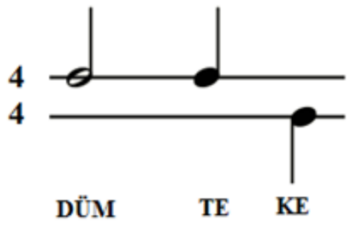
Şekil 2.14: *Keherva tala* (Günçer, 2020).

X			O			Vurgu
I	I	I	I	I	I	Vuruş
Dhin	Dhin	Dha	Dha	Tin	Na	Bol (Laf)
1	2	3	4	5	6	Vuruş sayısı

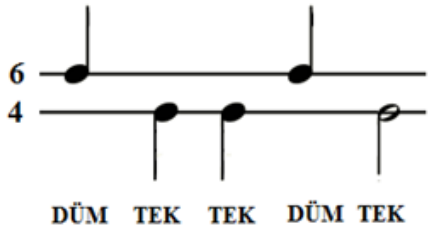
Şekil 2.15: *Dadra tala* (Günçer, 2020).

X			1		2		Vurgu
I	I	I	I	I	I	I	Vuruş
Tin	Tin	Na	Dhin	Na	Dhin	Na	Bol (Laf)
1	2	3	4	5	6	7	Vuruş sayısı

Şekil 2.16: *Rupak tala* (Günçer, 2020).



Şekil 2.17: Sofyan usulü (adanamusikidernegi.com).



Şekil 2.18: Yürük semai usulü (adanamusikidernegi.com).



Şekil 2.19: Aksak usulü (adanamusikidernegi.com).

X			
I	I	I	I
Dhin	Dhin	DhaGe	TeRiKiTe
1	2	3	4

O			
I	I	I	I
Tu	Na	Ka	Ta
5	6	7	8

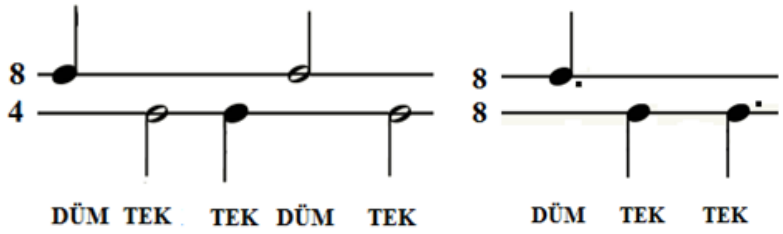
2		3		Vurgu
I	I	I	I	Vuruş
DhaGe	TeRiKiTe	Dhi	Na	Bol (Laf)
9	10	11	12	Vuruş sayısı

X		O		
I	I	I	I	
Dhin	Dhina	NaKa	Kat	
1	2	3	4	

2				
I	I	I	I	
Dhina	NaKa	Dhina	NaKa	
5	6	7	8	

3		4		Vurgu
I	I	I	I	Vuruş
TiTa	KaTa	GaDi	GhaNa	Bol (Laf)
9	10	11	12	Vuruş sayısı

Şekil 2.20: *Ektala* ve *chautala tala* (soldan sağa) (Günçer, 2020).



Şekil 2.21: Düyek ve müsemmen usulü (adanamusikidernegi.com).

2.6 Türler

Hint müziği, Geleneksel müzikten bugüne kadar gelen klasik Hint müziği, Hint folk müziği ve güncel olan pop, Bollywood müziği olmak üzere üç kategoride değerlendirilebilir. Pop ve Bollywood müzikleri, bu çalışma alanın dışında tutulmuştur. Geleneksel müziği, klasik Hint müziği ve Hint folk müziği olarak iki başlıkta sınıflamak mümkündür. Daha kuralcı, ilahi ve ciddi müzik olarak seyreden klasik Hint müziği asilzadeler için saraylarda icra edilirdi. Hint folk müziğinin ise katı kurallara bağlı olmayan ve eğlence hedefli, halk için bestelenip icra edilen bir müzik türü olarak oluşup devam etti. Klasik Türk müziğinin, İstanbul ve çevresinde, saraylarda icra edilirken Türk halk müziğinin halk arasında icra edilmesi bu açıdan benzerlik göstermektedir. Farklı icra mekanları ve amaçları doğrultusunda birbirinden farklı bir çok tür ortaya çıkmıştır.

“Kuzey Hindistan klasik müziğinde, özellikle üç tür vokal müziği önemlidir: *drupad*, *khyal*, ve *tumri*. Her biri kısa bir beste ve büyük bir doğaçlamadan oluşur” (Wade, 1999, s.158).

Klasik Hint müziğinin türleri iki biçimde sınıflandırmak mümkünüdür. Bunlar:

– Klasik türler (drupad, khyal, tarana)
– Yarı klasik türler (tumri, tappa, bajan, gazel, kavvali).

Klasik olan türler günümüze kadar bestelenip icra edildikleri dönemde nasıl ise, bugün de hala aynı şekilde icra edilebilir şekilde gelmiştir. Sadece bir *drupad* türü ya da sadece bir *khyal* türüyle konser verildiğinde, iki buçuk, üç saat sürebilmektedir. *Tarana*lar da konserin sonuna doğru seslendirilen, orta tempodan hızlıya doğru ilerleyen bir vokal türüdür. Farsça şiirler ve veya dizeler kullanılır.

Yarı klasik türler, kurallara tamamen bağlı kalmadıklarından dolayı bu şekilde adlandırılmıştır. Bazı formlar din ve inançla bağdaştırılmıştır. Örneğin: vokal formu olan *kavvali*, Sufizm ile ilişkilendirilmiştir (Clayton, 2000, s.18). *Kavvali* formu, Kuzey Hindistan’da Müslümanlığın hüküm sürdüğü zamandan bu yana var olmuştur (Wade, 1999, s.169).

Formlar tek bir *raag* ile icra edilir, birinden diğerine eser süresince geçiş yapılmaz ve genellikle formlara özgü talalar vardır. İstisnalarla karşılaşılmaktadır, örneğin: *tumri* formu klasik Hint müziğinde bir aşk şarkısıdır. Hareketli bir tempoyla pantomim ve dansa adapte olmuştur. Farklı *raag*lar birleştirilerek icra edilir. Bu sebeple ciddi klasik müzisyenleri tarafından hor görülür (Url-5; Popley, 1921, s.89).

İbadet ile ilgili güfteler kullanan formlar *drupad, bajan* ve *kavvali*dir. Aşk ve sevgiyi başlıca konuları olarak ele alıp güfteler yazılan formlar *khyal, tumri* ve *gazal*lardır (Ruckert, 2004, s.24). Bu çalışmada *khyal* türü ele alınacaktır.

Türk müziği formları, Saz Musikisi, Söz Musikisi olmak üzere iki başlık altında ele alınır. Bu iki başlıktan Söz Musikisi ise Dini Musiki ve Lâdini Musiki olmak üzere yine iki alt başlık altında sınıflandırılmaktadır. Türk müziğinde eserler belirlenen türlere ve bu türlerin özelliklerine göre bestelenir. Eserin takdiminde türü de belirtilir. Muhayyer Şarkı, Segâh İlahi vb. Bestelenen ve doğaçlama yapılan bölümler için de belirli türler bulunmaktadır. Bu çalışmada lâdini türlerden çoğunlukla doğaçlama icra edilen “gazel” türü ele alınacaktır.

3. SEÇİLEN KHYAL VE GAZEL ESERİN İNCELENMESİ VE KARŞILAŞTIRMASI

Çalışmanın bu bölümünde, önce analizi yapılacak icracılar, *khyal* ve devamında gazel türleri hakkında bilgi verilecektir. Sonrasında, eserlerle ilgili genel bir analiz yapılıp, ardından sırayla, karşılaştırmalı olarak güfte yapısı, ritim kullanımı, *raga* ve makam kurallarına uyumu, doğaçlama ve seyir özelliklerindeki benzerlik ve farklılık gösteren unsurlar tespit edilmeye çalışılacaktır.

"Tuma Bina Kaise" *bandiş*inin icrası ve kullanılan vokal teknikleri için Pandit Jasraj, Anith Sadanand ve Ankita Joshi'nin performansları incelenmiştir. Pandit Jasraj ve Anith Sadanand'ın performanslarında gerekli görülen kısımlar notaya alınmış ve bütün performansın form tabloları çıkarılmıştır. Ankita Joshi ile görüşmeler yapılıp, eserin, icranın ve vokal tekniklerin daha iyi anlaşılabilmesi adına bilgi alınmıştır. Analizin tutarlılığı adına, *Mevati Garana* geleneğine ait olan icracılar seçilmiştir.

Seçtiğimiz *khyal* eserin icracılarından Pandit Jasraj, 1930 yılı doğumlu klasik Hint müziği ses sanatçısı, eğitmeni ve guru. Dört buçuk oktavlık ahenkli sesi, şarkılarındaki mükemmel diksiyonu, ruhani ifadesi ve ürettiği melodilerin geliştirilme biçimi ile insanların ruhuna hitap eder. *Mevati Garana*'sına aittir. Bir akıl hocası ve guru olarak Pandit Jasraj, Hindistan'ın ideal öğretmen-öğrenci ilişkisi olan Hindistan'ın zengin *Guru-Şişya Parampara* geleneğine uygun olarak etkileyici sayıda mürit öğrenciyi yetiştirmiş ve sunmuştur (Url-6).

Khyal eserin bir diğer icrası, Anith Sadanand'a aittir. 1985 doğumlu, Mumbai'de, Hindustani'nin *Mevati Garana* geleneğinin ses sanatçılarındandır. 12 yaşında ilk performansını vermiştir. Pandit Jasraj'ın yeğeni ve baş varisi olan Pandit Ratan Mohan Sharma tarafından 2010 yılından beri klasik Hint müziği eğitimi almaktadır. Pandit Jasraj School of Music'te öğretmenlik yapmaktadır.

Yine bir *khyal* icrası olarak değerlendirmeye çalıştığımız Ankita Joshi, Maharashtra'da doğmuş, Mumbai'de yaşayan bir klasik Hint müziği ses sanatçısıdır. 6 yaşında dayısı Laksmikant Ramdev tarafından ilahi, ibadet müziği öğrenmeye başlamıştır. Pandit Jasraj şarkılarını dinleyerek büyüyen Ankita, 1998 yılında Pandit

Jasraj ile tanışmış ve o günden bu yana öğrencisi olarak *Mevati Garana* geleneğinde eğitimine devam etmektedir.

Seçtiğimiz gazel formundaki eserin icrası, Hafız Burhan'a aittir. 23 Mayıs 1897 İstanbul doğumlu olup 18 Nisan 1943'te Ankara'da vefat etmiş bir ses sanatçısıdır. Hafızlık geleneğinden gelip, sesinin güzelliği ve gürlüğü ile tanınan Hafız Burhan, bir dönem sonra dini ve din dışı müziklerinin aranan ismi olmuştur. Sesinin gürlüğü mikrofonları patlattığı için, Taş Plak kayıtlarını arkasını dönerek okuduğu söylenir (Url-7).

Adnan Çoban ile yapılan kişisel görüşmede, Hafız Burhan ile ilgili aktardığı bilgi şu şekildedir, "Hafız Burhan ilginç bir karakter. Hafızlık geleneğinden gelmiş ama çok da hafız tavrında okumuyor fakat İstanbul tavrı dediğimiz o kalıplar içerisinde de kalmıyor. Biraz daha modern, çağdaş, popüler bir tavrı ortaya koymuş aslında" (Bkz: Ek A.1).

3.1 Khyal Türü

"Kuzey Hint klasik vokal müziğinin ikinci ana türü *khyal*, son iki yüz yıldır Hindustani klasik müziğinin en önemli vokal türü olmuştur. *Khyal*in, *kavvali* (gösterişli bir dini Müslüman şarkı) ve *drupad*ın bir kombinasyonu olduğu iddia edilir" (Wade, 1999, s.169).

*Khyal*in kelime anlamı "düşünce, hayal gücü" dür. Türkçe'deki karşılığında "hayal" olan kelimenin ve fonetik açıdan orijinal seslendirilişine benzemektedir. *Khyal* türü, *drupad*dan daha sonra sunulmuştur. Sultan Alau-d-din (1296-1316) döneminde, Amir Khusru ve Sultan Husain tarafından üretilmiş ve Sadaranga tarafından geliştirilmiştir. Genellikle bir aşk şarkısıdır ve kadınlar tarafından söylenmelidir. *Khyal* ve *drupad* şarkıcıları genellikle farklıdır (Url-5; Popley, 1921, s.89).

> Kuzey Hindistan'da bir vokal performansında orkestra, tabla, tampura, vokalist ve sarangiden (yaylı çalgılar) oluşur. […] Hindistan'ın herhangi bir yerinde klasik müziğin herhangi bir performansındaki temel ekip, melodi üreten bir enstrümanist, vurmalı çalgılar ve dem ses tutucudan oluşur. […] Sanatçıların oturma düzeninden ve olaylar dizisinden solistin "komutada olduğu" açıkça anlaşılmaktadır. Herhangi bir kültürdeki sanatçılar performans gösterdiğinde performanslarına zengin bir müzik bilgisi ve becerisi kazandırırlar. Bu bilgi, sanatçının her zaman yeni yollarla (doğaçlamada olduğu gibi) bir araya getirdiği geleneksel kavramları ve ayrıntıları içerebilir. […] Bir doğaçlama performansı, daha önce hiç var olmayan ve bir daha asla aynı biçimde olmayacak bir müzikal "an" dır. . Performansın şekillendirilmesi büyük ölçüde soliste aittir; onun muazzam bir sorumluluğu var. […] Hint müziğinde iki temel unsur melodi ve ritimdir. […] Hintli müzisyen için, akorlar aynı anda

> çok fazla ses çıkarır ve en önemli olana odaklanamaz: melodi hattı ve ritim. […] Bir bütün olarak melodik kavramsal sisteme raga denir. *Raga*, "boyamak, duyguya renk vermek", *ranj*-fiilinden türetilmiş Sanskritçe bir kelimedir (Wade, 1999, s.22-24).

Khyal eserler daha popülerdir ve kuralların biraz daha dışında kalarak bestelenmiştir. Daha şairane bir güfte yapısı vardır. Aşk ve yoğun duyguları konu almaktadır.

Khyal türünde genellikle, vurmalı bir çalgı olan "tabla" ve "tanpura, sitar" gibi telli ve perdeli dem çalgıları kullanılmaktadır. Aynı zamanda "harmonium" çalgısı da karşımıza çıkar fakat bu son dönemlerde kullanılmaya başlamıştır. Harmonium ise akordeon benzeri bir enstrümandır fakat farklı şekilde çalınır ve fiziksel yapısı da farklıdır. *Khyal*, vokal ve enstrümantal bir türdür.

Wade, *khyal*in iki türlü olmasından ve *bandiş*in bölümlerinden şu şekilde söz etmiştir, "İki tür *khyal* performansı vardır: *bara* ("büyük") ve *çota* ("küçük"). İki türlü de, *khyal* iki bölümlü bir kompozisyondan (*chiz*) -*stayi* ve *antara*- ve geniş bir doğaçlamadan oluşur" (Wade, 1999, s.170). *Stayi* ve *antara* bölümleri bandişin bölümleridir.

Khyal türünün bölümleri vardır. *Khyal* türünde bir performans dinlenildiği vakit, bu bölümlerle karşılaşmaktayız: *alap, bandiş, layakari, taan*. Bu bölümlerin hepsiyle karşılaşmayabiliriz, bu tamamen performansa ve icracıların ruh haline bağlıdır. Bu bölümleri icra ederken kullanılan teknikler vardır: *akar, sargam, nom-tom, tarana* ve *bol bant*.

Akar, vokalistin doğaçlama için "a" sesli harfini kullanması tekniğidir. *Sargam*, vokal doğaçlama esnasından, doğaçladığı melodinin nota isimlerini söylemesidir (Sa, Re, Ga..). *Nom-tom*, *alap* bölümünde kullanılan belirli hecelerdir (ta, na, re, num..). *Tarana*, anlam içermeyen belirli hecelerin kullanıldığı bir vokal tarzdır (ta, dere, dim, na..). *Bol Bant*, *bandiş*e ait olan sözlerin, eserin gelişme kısmındaki doğaçlama için kullanılmasıdır. *Bol*, laf anlamına gelir (Clayton, 2000, s.107). Clayton, kitabında gelişim tekniklerinden şöyle bahsetmiştir; Artikülasyon: vokalistler kompozisyonun sözlerini, *akar, sargam, nom-tom* ve *tarana* kullanabilir. Ritmik oynamalar uygulayabilir, heceleri ölçünün farklı yerlerinde girerek *taal* içinde oynayabilir. *Raag*ı ve sesini tanıtmak adına melodik alanı genişletip yeni melodik materyaller sunabilir (Clayton, 2000, s.106-107). Bu tekniklerden bazıları çalışmamızda karşımıza çıkacaktır.

Alap, giriş bölümüdür. Eserin *raag*ını tanıtmak, bütün karakterini, hissiyatını yansıtabilmek için, yavaş ve serbest bir doğaçlamayla vokal tarafından sadece bir

dem çalgısı eşliğinde icra edilir. *Alap* icra edilirken kullanılan laflar icracıya kalmıştır. *Nom-tom alap*, anlamsız heceler kullanarak yapılan *alap* icrasıdır. Örneğin; aa, teri, nom, tom. *Bol alap*, eserin *bandiş* (bestelenmiş) kısmına ait güftelerin kullanılarak doğaçlama yapıldığı *alap* türüdür. Sargam alap, solfej kullanılarak yapılan alap türüdür. Doğaçladığı notaların isimleri söylenir. Tercih edilen bir yöntem değildir. *Akar alap*, *akar* kullanılarak *alap* bölümünün icra edilmesidir.

Bandiş, güftesi, bestesi, ritmi belli olan bölümdür. Kelime anlamıyla söz bestesidir. Sözler bestelenmiş olsa da, anlaşılması çok önemli değildir, çünkü mühim olan *raag*ın tanıtımı ve icradır. Güftenin iki bölümü vardır; *stayi* (zemin), *antara* (meyan). *Stayi*, *bandiş*in birinci bölümü olup pes ve orta oktavlarda icra edilmesinden tanınır. Ana temadır. *Antara*, *bandiş*in ikinci bölümü olup kolay tanınır çünkü tiz bölgelerde icra edilir.

Layakari, ritim ile yürümek anlamına gelir, daha ritimli bir icraya sahiptir. Solfej ya da güfteyle icra edilebilir.

Taan, bir raagı icra etmenin en hızlı yöntemidir. Hızlı melodik motifler icra edilir (Harrap's, 1989, s.421). *Akar taan*, *akar* kullanılarak *taan* bölümünün icra edilmesidir. *Sargam taan*, solfej ile *taan* bölümünün icra edilmesidir. *Bandiş taan*, bestelenmiş güfte ile icra edilmesidir.

3.2 Gazel Türü

Gazel, edebiyatta ve müzikte kelime anlamı olarak iki şekilde ele alınmıştır. Edebiyattaki meali, genellikle lirik konuları ele alan ve belli kurallar doğrultusunda yazılan nazım biçimidir. Beş ila on beyit arası değişen bu şiirin ilk beyitinin mısraları ve sonraki beyitlerin ikinci mısraları, ilk beyit ile uyaklı yazılır. Devamındaki beyitlerde de aynı şekil işlenir (aa, ba, ca, da...). Aruz ile yazılır. Arablar'dan İranlılar'a ve onlardan da Türklere geçmiştir. Karşımıza Arapça, Farsça, Türkçe dillerinin yanı sıra, Urdu, Puştu, ve Malay dillerinde de çıkabilir (Öztuna, 1969, s.227).

Müzikteki manası ise, saz ile yapılan "taksim" dediğimiz doğaçlamanın, ses ile yapılanıdır. Gazel Türk müziğinde irticali bir türdür. Güfte olarak gazel formundaki şiirlerden seçilir ve bir kompozisyon içerisinde gazelhan tarafından icra edilir. Ezgisi tamamen icra esnasında, okunduğu makamın kurallarına uygun olarak doğaçlanır. Eski dönemlerde bahsi "sazende taksimi" ve "hanende taksimi" olarak geçmektedir

(Tura, 2001, s.187). Abdülkadir Meragi, Nevbet-i Müretteb formunun bir bölümü olarak bahsetmiştir gazelden (Bkz: Ek A.1). Abdülkadir Meragi'ye göre, eserlerinde görülen nevbet-i müretteb, eski çağlara dayanan bir müzik formudur fakat tarih belirtilmemiştir. Farabi, İbn-i Sina ve Safiyüddin Urmevi gibi müzik alimlerinin de nevbet-i müretteb bahsini geçirmediğinden, kökeni belirsidir (Url-8; Agayeva, 2007, s.41-43). Bu durumda, müzikal anlamda gazelin tarihte en Meragi ile, en azından 14. yy.'a kadar dayandığını görmekteyiz. Kantemiroğlu edvarında, hanendelerin icra ettiği musikiler arasında taksimden söz etmiştir (Tura, 2001, s.172). Adnan Çoban ile kişisel görüşmede, gazellerin icra biçimi ile ilgili aktardığı bilgiler şu şekildedir:

> Eşlikli veya eşliksiz olabiliyor. Eşlikli olduğu zaman gazelhanın icrasında ona eşlik eden bir saz oluyor, saz ile birlikte icra devam ediyor [...] Tanburi Cemil'in taş plak kayıtlarından da görüldüğü gibi, eşlikli gazel formunun daha çok öne çıktığını görüyoruz. Önce bir saz taksimle giriyor, ardından gazelhan birinci mısrayı makamın kurallarına göre bitiriyor, daha sonra saz kısa bir soluklanma adına icrayı yine devralıyor, kısa bir taksim yapıyor, aldığı perdeden gazelhana bırakıyor, gazelhan zaman bölümü olan ikinci mısrayı icra ediyor bitiriyor, sonra yine aynı şekilde saz aynı yerden alıp kısa bir karar veriyor, bu şekilde devam eden bir eşlikten bahsediyoruz. Bunlarında kuralları var tabii. Refakat kuralları var. Türk müziğinde çok önemli bir şey bu. Bu refakat kuralları içerisinde, gazeli yöneten gazelhana bir gölge gibi eşlik eden bir sazende durum söz konusu oluyor. [...] Eşlikli gazeller var, altta herhangi bir temponun, usulün olmadığı. Bir de tempolu gazeller var. Tempolu gazeller, altta düyek, curcuna, nim sofyan veya aksak gibi usullerin olduğu ve sazların dem tuttuğu eserlerdir. Bu usullerin üzerine gazelhan okuyor, mesela Hafız Burhan'ın gazelinde var (Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece). Buna tempolu gazel diyoruz. Altta bir usul var, sazlar o usulü sürekli dem tutarak eşlik ediyorlar. O usulün üzerine gazel gerçekleşiyor. Gazelhana, refakat kurallarına uygun bir şekilde bir saz eşlik edebiliyor tempolu gazellerde (Bkz: Ek A.1).

Güfte, genellikle iki beyit şeklinde ele alınıyor. Birinci mısraya "zemin", ikinci mısraya "zaman", üçüncü mısraya "meyan", dördüncü mısraya da "karar" adı veriliyor. Gazelhan güftenin yanı sıra, bir takım lafları kendince mısra aralarına veya sonlarına eklemektedir. Bunlara "lafzi terennüm" denir. Örneğin; yar ey, meded ey, gönül ey, aman, of (Bkz: Ek A.1).

> Divan edebiyatında gazel olarak adlandırılan türün, doğaçtan ezgilendirilmesiyle oluşur. Usulsüz bir türdür. Sözler doğaçlanırken *ah, of, aman, gönül ey, dost, yar* gibi katma sözler de dizelere eklenir. Doğaçlama sırasında hangi makamda doğaçlama yapılıyorsa, o makamda usullü dem tutulur. Sözel bölmenin arasına taksim de konabilir (Akdoğu, 1996, s.281-282).

Terennüm, gazelhana hem lafzi, hem de ezgisel doğaçlamayı aynı anda yapma imkanı sunmaktadır. Gazelhanın en serbest olduğu kısım olduğunu söylenebilir. Yılmaz Öztuna, gazellerdeki terennüm kullanımından ve gazelden şöyle bahseder:

> En mükemmel söz taksimi, bu sözcüklerin hiç geçmediği gazellerdir. "Fasıl" denen eski klasik konserlerde gazeller, şarkılar arasına tıpkı saz taksimleri gibi yerleştirilirdi. Müstakil olarak da gazel okunur. Saz eşliği olmaksızın da okunabilir. Yürük ve coşkun karakterli şarkıların miyan-hanelerinden sonra da sazın dem tutması veya cevap vermesiyle kısa gazeller okunabilir (Öztuna, 1969, s.227).

Gazelhanın icra edebilmesi için çok iyi makam bilgisine sahip olması gerekmektedir. Gazel icrasında farklı tavırlar gelişmiş bulunmaktadır. Tiz ve bas seslerin dengeli olduğu geniş seslere sahip kişiler genellikle hafızlar olduğundan ve cami musikisinde irticali formlar okunduğundan, gazelhanlar çoğunlukla hafızlardan ortaya çıkmıştır. Hafızların geldiği hafızlık geleneğinden dolayı "hafız tavrı" oluşmuştur. Gazeli okumanın son temsilcisi olan Münir Nurettin Selçuk, ve hatta onun evvelinde Hafız Sami ile ortaya çıkan bir "İstanbul tavrı" vardır. O da fazla süslemelerin olmadığı, klasik üslup olarak bilinen tavırdır. Tavır dediğimiz zaman, klasik gazelde bu tavır öne çıkmaktadır. Adnan Çoban ile yapılan kişisel görüşmede, klasik tavır olarak bilinen İstanbul tavrından söz edilmiştir:

> Goygoyun fazla olmayıp temizlenmiş olduğu, fazla şatafatlı süslemelerin olmadığı, klasik tavır, klasik üslup dediğimiz bir üslup durum söz konusudur. İşte gazel okumada da bu üslup ön planda. Daha çok İstanbul tavrı üzerinden. Münir Nurettin Selçuk'tan önceki dönemde, daha çok hafızların okuması söz konusuyken, Münir Nurettin Selçuk ile birlikte, o da hafızlık geleneğinden gelmiş olmasına rağmen, bir İstanbul tavrı ortaya koyup, o tavırda gazel okumuştur. Gazel okumanın son temsilcisi olarak, biraz revize edilmiş şekliyle bugüne gelmesinde, Münir Nurettin Selçuk'un çok büyük etkisi var (Bkz: Ek A.1).

20.yy'a kadar irticalen icra edilen gazel formunun, sonrasında bestelenmeye başladığı örnekler vardır. Münir Nurettin Selçuk, Hüseyin Saadettin Arel gibi Cumhuriyet döneminin yenilikçi musikişinas, bestelenmiş gazelleri bulunmaktadır. Gazel nazım biçimi kullanılmış güfteler seçilerek üzerine beste yazmışlardır. Yine 20. yy. bestesi Saadettin Kaynak ve güftesi Vecdi Bingöl'e ait gazel olarak bilinen "Çıkar Yücelerden Haber Sorarım" eserinin ise güftesinin gazel nazım biçimine uymadığı görülmektedir. Bu durumda, müzikteki gazel türlerinin, daima gazel nazım biçimiyle icra edilmek zorunluluğu olmadığını düşünmek yanlış olmayacaktır.

"Bakmıyor Çeşm-i Siyah" eserinin miyanhanesinden sonra Hamiyet Yüceses'in seslendirdiği gazel okuması, bir performans esnasında anlık bir doğaçlama olarak

oluşmuşken, Hamiyet Yücesesten sonra eserin bu bölümünde bir gazelin sonradan eklendiği ve bunun eserin bir parçasıymışçasına gelenek haline geldiği görülmektedir. Bunu, caz müziğindeki, saksafoncu Charlie Parker'ın, sahnede veya plak kaydı esnasında yaptığı doğaçlamaların, daha sonraları notaya alınıp taklit edilerek öğrenciler tarafından öğrenmek amaçlı çalınmasına ve hatta profesyonel olarak çalınarak standart bir eser haline gelmesine benzemektedir.

3.3 Seçilen Eserlerin Tanıtımı

"Tuma bina kaise", *çota khyal* türünde güncel bir *bandiş*tir. Güfte ve bestesi Pandit Jasraj'a aittir. *Raga*sı *raag jog*dur, *kaafi taat* ailesine aittir (Bkz: Şekil 2.10). *Tala*sı, 16 vuruşluk olan *tintaal*dır (Bkz: Şekil 2.13). *Jaati*si *audav-audav*dır, çıkarken Ni *komal*, inerken Ni ve Ga *komal*dir (Bkz: Şekil 2.5) *Vadi*si Ga, *samavadi*si Sa notasıdır (Url-5; Rao, 1964, s.171). Esere tabla ve tanpura çalgıları eşlik etmektedir. Güfte Hindu dilindedir. Eseri Pandit Jasraj'ın "Golden Years Album Volume 4." müzik albümünden olan kaydı incelenecektir. Eserin kayıttaki icra süresi 3 dakika 27 saniyedir. *Khyal* eserin sözlerinin anlamı şu şekildedir;

> Tuma bina kaise kate dinna ratiyaan, sensiz nasıl kalırım, yaşarım. Biraz romantik bir kompozisyon. `Dinna´ gündüz, `ratiyaan´ gece anlamına gelir. Sensiz nasıl kalırım, gündüz ve gece sensiz sağ kalamıyorum. `Aavana kahee ajahune aae´, bana geri döneceğini söyledin, gittiğin yerden döneceğini söyledin ama dönmedin, ben seni bekliyordum ama dönmedin. `Jou main batiyaan´, kapıda yolu izliyorum, o yola bakıyorum her an döneceğin. Yani seni düşünüyorum o yola bakarak (Bkz: Ek A.2).

"Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece" gazelinin yazarı, Osmanlı dönemi şairi olan Enderuni Vasıf'tır. Hafız Burhan tarafından neva makamında seslendirilmiştir (Bkz: Şekil 3.1).



Şekil 3.1: Neva makamı dizisi (Günçer, 2020).

Durak perdesi dügah ve güçlü perdesi nevadır. Donanımı segah ve eviç perdeleridir. Eşlikli bir gazeldir ve eşlik eden çalgılar kabak kemane, kanun ve uddur. Altta eşlik olarak dem tutan enstrümanlar "çiftetelli" olarak bilinen bir ritim çalar ve bu durumda tempolu bir gazeldir (Bkz: Şekil 3.2).



Şekil 3.2: Gazelde sazların dem tuttuğu çiftetelli ritmi (Günçer, 2020).

Eserin süresi 3 dakika 51 saniyedir. Çalışmada, Hafız Burhan'ın taş plak kaydı incelenecektir. Eserlerin bilgileri, çizelgede karşılıklı olarak gösterilmiştir (Bkz: Çizelge 3.1).

Çizelge 3.1: Eserlerin karşılaştırma çizelgesi

Tür	**Khyal (Çota Khyal)**	**Gazel**
Eser adı	Tuma Bina Kaise	Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece
Eser süresi	3 dakika 27 saniye	3 dakika 51 saniye
Ortalama BPM	210-220 BPM	92 BPM
Güftesi	Tuma bina kaise kate Katein dinna ratiyaan Aavana kahee ajahuna aae Jou main ratiyaan	Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece Pek Sarıldı Bana Ol Serv-i Hıraman Bu Gece Ayın On Dördü Gibi Dün Gece Meclisde İdi Kande Akşamlayacak Ol Meh-i Taban Bu Gece
Bestesi	Pandit Jasraj	Doğaçlama
İcracı	Pandit Jasraj	Hafız Burhan
Raga/Makam	Raag Jog	Neva Makamı
Ritmi	Tintaal Tala	Çiftetelli üzerine serbest icra
Durak/ Güçlü	Vadi Ga (Mi), Samavadi Sa (Do)	Durak Dügah perdesi, Güçlü Neva perdesi
İnici / Çıkıcı	İnici - Çıkıcı	İnici - Çıkıcı
Donanım	Çıkıcı: Ni (Si) komal İnici: Ni (Si) komal, Ga (Mi) komal	Segah ve Eviç perdeleri
Jaati	Audav - Audav	-
Eşlik çalgıları	Tabla - Tanpura	Kabak Kemane - Kanun - Ud

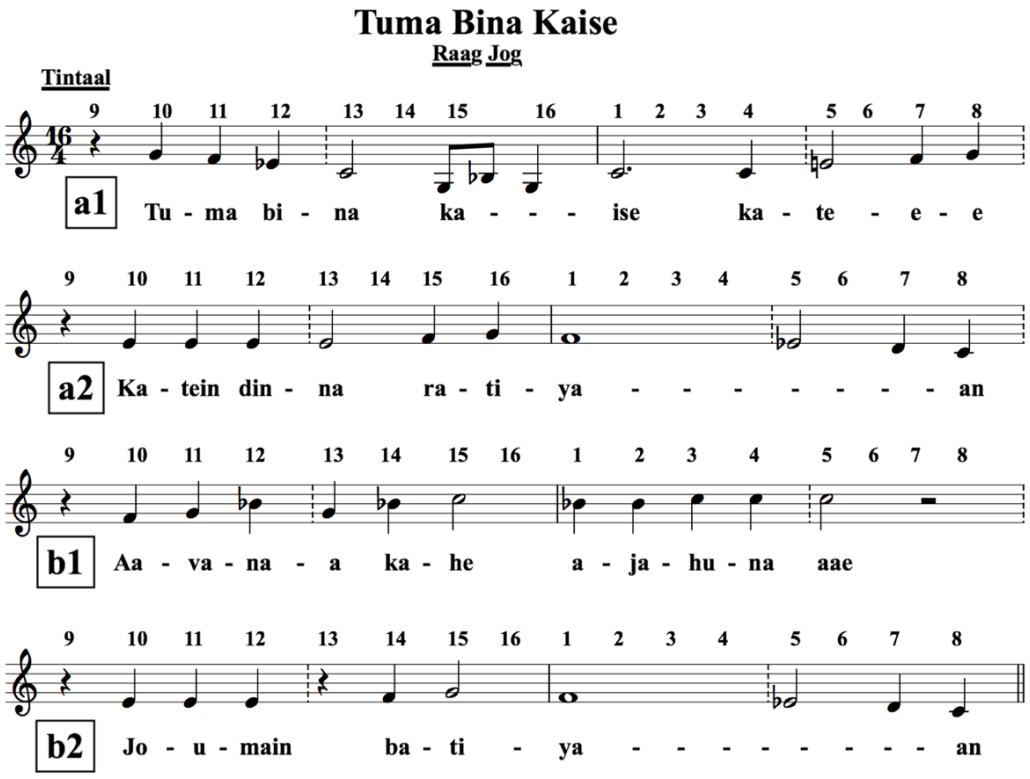
Raag jog, do notası üzerine yazılmış bir dizi olsa da, transpoze mümkündür. Pandit Jasraj "Tuma Bina Kaise"yi, do diyezden, yani yarım ses yukarıdan okumaktadır fakat notaya alınırken bütün *raag*lar do üzerinden baz alındığından, notalar tarafımızca *raag*a uygun bir şekilde yazılmıştır. İcrada kullanılan oktav aralığı ise neredeyse 2 oktavdır. En pes ses alt oktavdaki Pa (sol) notası ve üst oktavdaki Ma (fa) notasıdır (Bkz: Şekil 3.3). Ayrıca Anith Sadanand, Pandit Jasraj gibi, do diyezden, yani yarım ses tiz transpoze okumuştur.



Şekil 3.3: P.J. ve H.B.'ın eser içerisinde kullandığı ses aralığı.

Hafız Burhan, makamı Bolahenk akortdan okumuştur. Batı müziğinde bu tam dörtlü aşağıdan yazılmasına tekabül etmektedir. Ancak neva makamının dizisine uygun olarak, kayıt, dügah perdesi üzerinden tarafımızca notaya alınmıştır. İcrada indiği en pes ses yegah perdesiyken, çıktığı en tiz ses hüseyni perdesidir (Bkz: Şekil 3.3). Bu durumda, iki müzik türü için de, eserler farklı tonda icra edilebilmelerine karşın, notaların raag ve makamın tarif edildiği eksen üzerine yazılmaktadır.

Eserleri güfte bakımından değerlendirebilmek adına, tarafımızca çizelgeler ve form tabloları oluşturulmuştur. Hint müziğinin genelinde *bandiş*ler, *raag*ları, ifade ediliş biçimleri, öğretmen-öğrenci yoluyla aktarıldığından, neredeyse çoğunun notası bulunmamaktadır. Bu sebepten dolayı, eserin farklı kişilerden yorumları dinlenildikten ve Ankita Joshi'den doğruluğuyla ilgili teyit alındıktan sonra, doğaçlamasız en basit haliyle bandişin ana melodi hattı tarafımızca notaya alınmıştır (Bkz: Şekil 3.4).



Şekil 3.4: "Tuma Bina Kaise" notası (Günçer, 2020).

16 vuruşluk ölçünün hangi vuruşunda güftenin girdiğini belirtmek için dizek üzerine vuruş numaraları yazılmıştır. Eser hızlı bir tempo ile başlamıştır. Ortalama 210 BPM ile başlayıp, gittikçe ortalama 220 BPM'e kadar hızlanmıştır. Gazel eserin notası,

gazelhanın eser içerisindeki okuma hızı baz alınarak tarafımızca yazılmıştır (Bkz: Şekil 3.5).



Şekil 3.5: H.B. neva gazelinin notası (Günçer, 2020).



Güfte:
a1 Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece
a2 Pek Sarıldı Bana Ol Serv-i Hıraman Bu Gece (Aman, Aman)
Terennüm (Meded ey, Yar ey, Ey, Ey)

b1 Ayın On Dördü Gibi Dün Gece Meclisde İdi (Meded ey, Ey)
b1 Ayın On Dördü Gibi Dün Gece Meclisde İdi
b2 Kande Akşamlayacak Ol Meh-i Taban Bu Gece
b2 Kande Akşamlayacak Ol Meh-i Taban Bu Gece
Terennüm (Meded ey, Ey, Aman, Aman)

Şekil 3.5 (devam): H.B. neva gazelinin notası (Günçer, 2020).

Bunun sebebi, sazların dem tuttuğu ortalama 92 BPM 'deki çiftetelli ritmine birebir uyum sağlamadan okunmuş olmasıdır. Çalışmada gazelhanın, sazların çaldığı ritme ne kadar uyum sağladığı da ayrıca tespit edilmeye çalışılacaktır.

Genel bir bakış ile eseri takip edebilmek adına tarafımızca hazırlanan çizelge, sağa doğru 16 kolondur. 16 kolon, *tintaal tala*nın vuruşlarını temsil ederken, aşağı doğru 44 satır, performansın ölçü sayısını temsil etmektedir (Bkz: Çizelge 3.2).

Çizelge 3.2: P.J. "Tuma Bina Kaise" icrasının form tablosu (Günçer, 2020).

VURUŞLAR

ÖLÇÜLER	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1										Tu	ma	bi	na	kai		
2	se			ka	te				Tu	ma	bi	na		kai		
3	se			ka	te				Tu	ma		bi	na	kai		
4	se			ka	te					Ka	tein	din	na		ra	ti
5	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
6	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
7		yan								Ka	tein	din	na		ra	ti
8	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
9	yan									Tu	ma	bi	na	kai		
10	se			ka	te				Tu	ma	bi	na		kai		
11	se			ka	te					Aa	va	na		ka	hee	
12	a	ja	hu	na	aae				Aa		va	na		ka	hee	
13													**Akar**	–	–	–
14	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
15	–	–	–	–	–	–	–	–		Aa	va	na		ka	hee	
16	a	ja	hu	na	aae					Aa		va	na	ka	hee	a
17	–	ja	hu	na	aae						Jo	u	main	ba	ti	
18	yan									Jo	u	main		ba	ti	
19	yan									Jo	u	main		ba	ti	
20	yan									Jo	u	main		ba	ti	
21	yan									Tu	ma	bi	na	kai		
22	se			ka	te				Tu	ma	bi	na		kai		
23	se			ka	te				Ka	tein	din	na		ra	ti	yan
24										Ka	tein	din	na		ra	ti
25	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
26	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
27	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
28	yan									Ka	tein	din	na	ra	ti	
29		yan								Tu	ma	bi	na	kai		
30	se			ka	te					Aa	va	na		ka	hee	a
31	ja	hu		na	aae											
32			**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
33	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
34	–	–	–	–	–	–	–	–		Aa	va	na		ka	hee	
35	a	ja	hu	na	aae					Jo	u	main		ba	ti	
36	yan									Jo	u	main		ba	ti	
37	yan									Tu	ma	bi	na	kai		
38	se									Tu	ma	bi	na	kai		
39	se															
40	**Sargam**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
41	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na		kai		
42	se			ka	te				Tu	ma	bi	na				
43	Tu	ma	bi	na		e			Tu	ma	bi	na		kai		
44	se															

*Bandiş*in sözlerinin hangi satırlarını, kaç kere döneceği, nerede *akar* veya *sargam* doğaçlamalarını kaç ölçü kullanacağı, vokalist tarafından o anda karar verilmiştir. Bu sebeple Hint müziğinde *bandiş*ler, her icrada birbirinden farklılık göstermektedir. *Çota khyal* eserin ayrıca Anith Sadanand'a ait performansının form tablosu hazırlanmıştır (Bkz: Çizelge 3.3).

Çizelge 3.3: A.S. “Tuma Bina Kaise” icrasının form tablosu (Günçer, 2020).

VURUŞLAR

ÖLÇÜLER	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1										Tu	ma	bi	na		kai	
2	se			ka	te				Tu	ma	bi	na		kai		
3	se			ka	te					Tu	ma	bi	na		kai	
4	se									Tu	ma	bi	na		kai	
5	se			ka	te					Ka	tein	din	na		ra	ti
6	yan									Ka	tein	din	na		ra	ti
7	yan								Tu	ma	bi	na		kai		
8	se			ka	te				Tu	ma	bi	na		kai		
9	se															
10		**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
12	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
13	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
14	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
15	–	–	–	–	–	–	–	–		Aa	va	na		ka	he	
16	a	ja	hu	na	aae					Aa	va	na		ka	he	
17										Aa	va	na		ka	he	
18	a	ja	hu	na	aae					Jou		main			ba	ti
19	yan									Jou		main		ba	ti	
20			yan							Tuma	bi	na		kai		
21	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
22	se															
23	**Sargam**		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
24	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
25	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
26	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
27	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
28	–	–	–	–	–	–	–	–		Tuma	bi	na		kai		
29	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
30		**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	Tuma	bi	na	kai		
31	se													kai		
32	se	**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	Tuma	bi	na	kai		
33	se			ka	te				Tu	ma	bi	na				
34				**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
35	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
36	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
37	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
38	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
39	–	–	–	–	–	–	–	–		Aa	va	na		ka	he	
40	a	ja	hu	na	aae					Aa	va	na			ka	
41			he													
42				**Sargam**		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
43	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
44	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
45	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
46	–	–	–	–	–	–	–	–		Aa	va	na		ka	he	
47	a	ja	hu	na	aae					Aa	va	na		ka	he	

VURUŞLAR

ÖLÇÜLER																
48	a	ja	hu	na	aae					Jou		main			ba	ti
49	yan									Jou		main			ba	ti
50				yan					Tu	ma	bi	na		kai		
51	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
52	se			ka	te					Tu	ma	bi	na			
53									**Sargam**		–	–	–	–	–	–
53	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
54	se			ka	te											
55	**Sargam**		–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
56	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
57	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
58	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
59	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
60	**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
61	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
62	se															
63										Tu	ma	bi	na	kai		
64	**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
65	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
66	**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
67	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
68	**Akar**	–	–	–	–	–	–	–	–	Tu	ma	bi	na	kai		
69	se			ka	te					Tu	ma	bi	na	kai		
70		Tu	ma	bi	na	kai				Tu	ma	bi	na	kai		
71	se															

Böylelikle çalışmamızda, Hint müziğinde farklı icracıların aynı *Garana*'dan olup, aynı eseri seslendirmesinin arasında oluşabilecek farklılıkları da tespit etmeye çalışacağız.

Gazelin müziği tamamen doğaçlamaya dayalı olduğundan ve aynı güftenin farklı bir gazelhan tarafından icra edildiği bir performans tespit edilmediğinden, icra farklılığını kıyaslayabileceğimiz bir performans durumu oluşmamıştır. Gazelin ortalama vuruş hızının 92 BPM olduğu tespit edilmiştir. 4 vuruşu 1 ölçü olarak baz alıp, eserin genel analiz ve takibi için tarafımızca bir tablo hazırlanmıştır (Bkz: Çizelge 3.4).

Çizelge 3.4: H.B.'ın neva gazel taş plak kaydı icrasının form tablosu (Günçer, 2020).

Ortalama BPM: 92

Süre / Ölçü	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
00.00-00.27	Saz	Taksim										
00.28-00.41	a1											
00.42-00.48	Saz	Dem										
00.49-01.05	a2											
01.06-01.09	Saz	Dem										
01.10-01.23	Terennüm											
01.24-01.51	Saz	Taksim										
01.52-02.09	b1											
02.10-02.25	Saz	Taksim										
02.26-02.45	b1				b2							
02.46-02.53	Saz	Dem										
02.54-03.09	b2											
03.10-03.12	Saz	Dem										
03.13-03.29	Terennüm											
03.30-03.50	Saz	Karar										

Saz taksimi, güfte, terennüm ve sazın dem çaldığı süreler, sol kolonda saniye olarak, üst kolonda da ölçü olarak belirtilmiştir. Çizelgeler, spesifik olarak, bu performanslar için hazırlanmıştır.

3.4 Güfte Bakımından Eserlerin Analizi ve Karşılaştırması

Çalışmada, karşılaştırmalı bir şekilde daha detaylı bir incelemeyle, gazel eserde, güfte ve terennümün, sazın ve gazelhanın eserin icrası süresince ne denli rol aldığını, *khyal* eserde *stayi*, *antara*, *sargam* ve *akar*ın ne sıklıkta uygulandığı ele alınacaktır.

Çota khyal eserin güftesi iki bölümden oluşmaktadır: *stayi* ve *antara*. Güftenin mısralarının daha anlaşılır olması için, A bölümü, a1, a2, B bölümü, b1, b2 şeklinde isimlendirilmiştir.

Stayi (A bölümü)

(a1) Tuma bina kaise kate
(a2) Katein dinna ratiyaan

Antara (B bölümü)

(b1) Aavana kahee ajahuna aae
(b2) Jou main ratiyaan

Gazel eserin güftesi, iki beyit, dört mısradır. Birinci beyitin mısraları ve ikinci beyitin ikinci mısrasının kafiyesinin aynı olmasından, aa-ba, kalıbında yazıldığını ve bu sebeple gazel nazım biçimine uygun yazıldığını görmekteyiz. Güftenin zemin, zaman, meyan ve karar olan mısraları tabloda a1, a2, b1, b2 olarak gösterilmektedir. Gazelde lafzi terennüm kullanıldığı tespit edilmiştir ve bu çalışmada nota üzerinde "T" harfiyle gösterilecektir. Kullanılan lafzi terennümler arasında aman, ey, yar ey, meded ey vardır.

(a1) Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece
(a2) Pek Sarıldı Bana Ol Serv-i Hıraman Bu Gece (Aman, Aman)

Terennüm (Meded ey, Yar ey, Ey, Ey)

(b1) Ayın On Dördü Gibi Dün Gece Meclisde İdi (Meded ey, Ey)
(b1) Ayın On Dördü Gibi Dün Gece Meclisde İdi
(b2) Kande Akşamlayacak Ol Meh-i Taban Bu Gece
(b2) Kande Akşamlayacak Ol Meh-i Taban Bu Gece

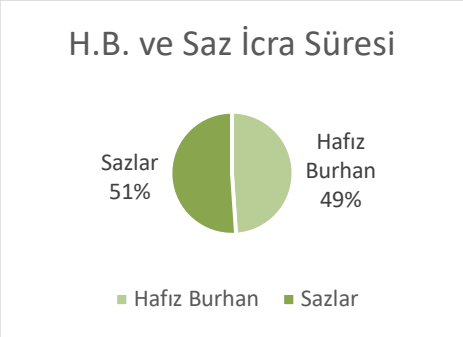
Terennüm (Meded ey, Ey, Aman, Aman)

Gazel eserde saz eşliği, saz taksimi mevcut iken, *khyal* eserde saza bir icra, ifade imkanı verilmediği görülmektedir. Eserlerin, baştan sona formu çizelgede sıralanmıştır (Bkz: Çizelge 3.5).

Çizelge 3.5: H.B. ve P.J.'ın güfte icra süreleri (Günçer, 2020).

Gazel (Hafız Burhan)	Khyal (Pandit Jasraj)
- saz taksimi 10 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 3
- a1 (1.Mısra) 5 ölçü	- a2 stayi ikinci satır x 5
- saz dem tutar 3 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 2
- a2 (2.Mısra) 3 buçuk ölçü	- b1 antara birinci satır x 2
- terennüm 2 buçuk ölçü	- Akar
- saz dem tutar 2 ölçü	- b1 antara birinci satır x 2
- terennüm 6 ölçü	- b2 antara ikinci satır x 4
- saz taksimi 12 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 2
- b1 (3.Mısra) 4 ölçü	- a2 stayi ikinci satır x 6
- terennüm 4 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 1
- saz taksimi 6 ölçü	- b1 antara birinci satır x 1
- b1 (3.Mısra) 4 ölçü	- Akar
- b2 (4.Mısra) 4 ölçü	- b1 antara birinci satır x 1
- saz dem tutar 4 ölçü	- b2 antara ikinci satır x 2
- b2 (4.Mısra)6 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 2
- saz dem tutar 2 ölçü	- Sargam
- terennüm 7 ölçü	- a1 stayi birinci satır x 3
- saz karar verir 9 ölçü	
İcra süreleri	**Toplamda satırların kullanımı**
- a1 = 5 ölçü	- a1 = 13
- a2 = 3 buçuk ölçü A = 8 buçuk	- a2 = 11 A = 24
- b1 = 8 ölçü B = 18	- b1 = 6 B = 12
- b2 = 10 ölçü	- b2 = 6
- Güfte toplam = 26 buçuk ölçü	- Akar = 2
- Terennüm = 19 buçuk ölçü	- Sargam = 1
- Hafız Burhan = 46 ölçü	
- Sazlar = 48 ölçü	
$a1_5 + a2_{3,5}$	$a1_{13} + a2_{11}$
$b1_8 + b2_{10}$	$b1_6 + b2_6$
$T_{19,5}$	

Hafız Burhan, eser süresince birinci mısrayı 5 ölçü, ikinci mısrayı 3 buçuk ölçü, üçüncü mısrayı 8 ölçü, dördüncü mısrayı 10 ölçü, 19 buçuk ölçü de terennüm icra etmiştir. Toplamda 46 ölçü Hafız Burhan icra ederken, sazlar taksim ve dem tutmalarıyla 48 ölçü icra etmişlerdir. Şekil 3.6'da de görüleceği üzere, eseri neredeyse yarı yarıya paylaşmışlardır (Bkz: Şekil 3.6).



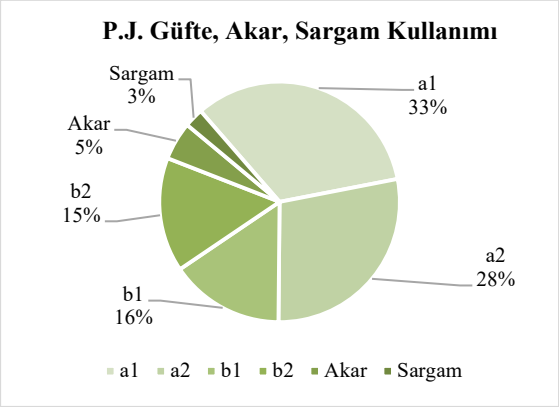
Şekil 3.6: H.B.'ın ve sazın icra süre orantısı (Günçer, 2020).

Birinci mısra bir kere, ikinci mısra bir kere, üçüncü mısra iki kere ve dördüncü mısra iki kere kullanılmıştır. Buradan, güftenin kendi içinde tutarlı bir şekilde icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Hafız Burhan'ın güfte ve terennüm kullanım dengesine bakılacak olursa, 26 buçuk ölçü güfte ve 19 buçuk ölçü terennüm kullanımıyla, terennümü neredeyse güfte kadar sık kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda terennümün, gazel türü bir eserde, önemli bir rol oynadığını söylemek uygun olacaktır.

Khyal eserde, *stayi*nin birinci satırı 13 kere, *stayi*nin ikinci satırı 11 kere, *antara*nın birinci satırı 6 kere, *antara*nın ikinci satırı 6 kere, *akar* 2 kere ve *sargam* bir kere icra edilmiştir. *Stayi* toplamda 24 kere satırlarıyla icra edilirken, *antara* bölümü 12 kere icra edilmiştir ve stayinin yarısı kadardır. Satırların icra edilme sayılarında ve sıralamalarında düzensizlikler olduğu Çizelge 3.5'ten de rahatlıkla anlaşılmaktadır (Bkz: Çizelge 3.5).

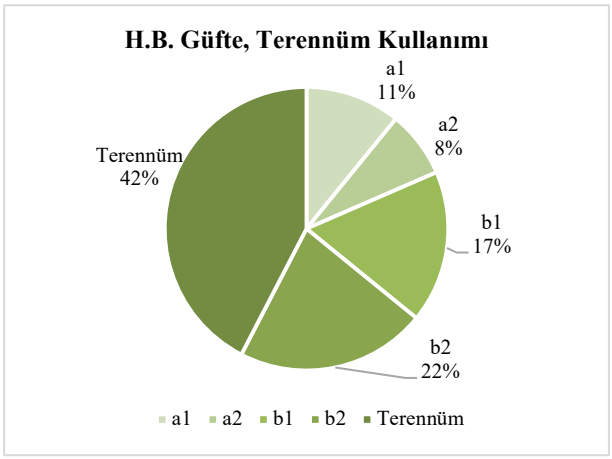
Bu bilgiler neticesinde, doğaçlama bir formun, sahnede icracının ruh haline bağlı bir şekilde kendi içinde farklılıklar gösteren bir güfte seçimi yaptığı tespit edilmiştir.

Pandit Jasraj'ın icrasında % 92 oranında güfte kullanımına karşın, % 5 oranında *akar* ve % 3 oranında *sargam* kullanımı tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 3.7).



Şekil 3.7: P.J.'ın eserde güfte, *akar* ve *sargam* kullanma sıklığı oranı (Günçer, 2020).

Hafız Burhan'ın % 58 oranında güfte, % 42 oranında terennüm kullandığı sonucuna ulaşılmıştır (Bkz: Şekil 3.8).



Şekil 3.8: H.B'ın eserde güfte ve terennüm kullanım sıklığı (Günçer, 2020).

Terennüm, *akar* ve *sargam*ın doğaçlama unsurları olduklarını göz önünde bulunduracak olursak, lafzi doğaçlama hususunda, bu eserler arasında, gazel türünün bu yöntem üzerinde daha çok durduğunu söyleyebiliriz. *Khyal* türünde ise lafzi doğaçlamalara nazaran, çoğunlukla güftenin ve bestenin üzerinden doğaçlama yapıldığı görülmüştür.

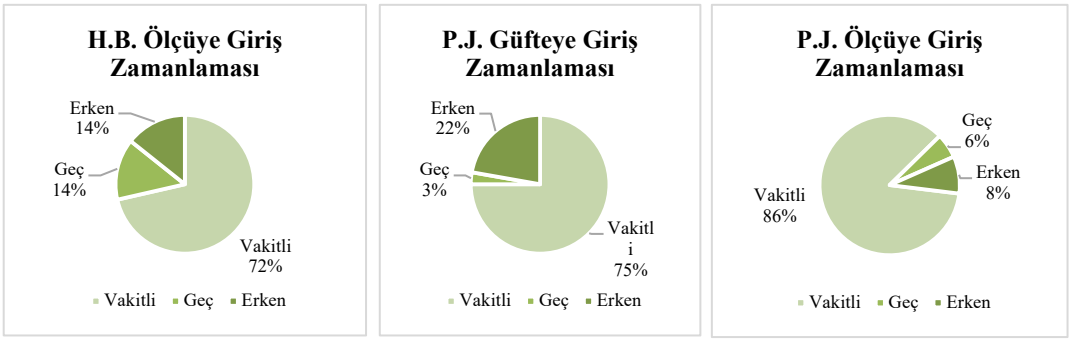
Çalışmanın başında, gazellerin tempolu veya serbest icra edildiğinden söz edilmiştir. Bu gazel eseri tanıtırken, sazların 4/4'lük olan, çiftetelli olarak adlandırılan bir ritim kalıbıyla eşlik ederken, gazelhanın, gazel türü doğası gereği, serbest okuduğundan da söz etmiştik. Detaylı bir şekilde inceleme yapıldığında, gazelhanın serbest okumasının esnasında, dem tutan sazların uyguladığı ritim ile bir ahenk içinde olup olmadığı da incelenecektir. Bu hususta, terennüm ve güftelerin girişlerinin, 4/4'lük ölçü yapısının kaçıncı vuruşuna denk geldiği ele alınmıştır. Çizelge 3.6'da görüleceği

üzere, 5 mısra güfte ve 2 mısra terennüm girişi incelendiğinde, sazların taksim veya dem icrasının ardından, gazelhanın ilk heceyi icra ettiği 5 mısrayı birinci (1.) vuruşta, 1 mısrayı ikinci (2.) vuruşta ve 1 mısrayı da dördüncü (4.) vuruşta girdiğini görmekteyiz (Bkz: Çizelge 3.6). Bu inceleme neticesinde, güftenin icrasında bir düzen olduğu ancak terennümlerde zaman değişikliği olabildiği görülmüştür.

Çizelge 3.6: Saz – Güfte girişi senkronizasyon çizelgesi (Günçer, 2020).

Hafız Burhan	**Pandit Jasraj**
Güftenin başlangıç heceleri (saz sonrası) - 5 mısra güfte - 2 mısra terennüm - 5 mısra birinci (1.) vuruşta (vakitli) - 1 mısra ikinci (2.) vuruşta (geç) - 1 mısra dördüncü (4.) vuruşta (erken)	Güftenin başlangıç heceleri - 36 ölçüde güfte kullanılıyor - 8 mısra dokuzuncu (9.) vuruşta (erken) - 1 mısra on birinci (11.) vuruşta (geç) - 27 mısra onuncu (10.) vuruşta (zamanında) Birinci vuruşa denk gelen heceleri - 35 ölçüde güfte birinci vuruşa denk - 30 mısra birinci (1.) vuruşta (zamanında) - 3 mısra on altıncı (16.) vuruşta (erken) - 2 mısra ikinci (2.) vuruşta (geç)

Gazel eser için oran hesaplaması yapılığında, %72 oranında zamanında, %14 oranında erken ve % 14 oranında geç icra ettiği tespit edilmiştir. Kasten veyahut içgüdüsel, çoğunlukla sazların dem tuttuğu ritmin birinci (1.) vuruşlarına denk düşerek güfte veya terennümlere giriş yaptığı kanısına varılmaktadır (Bkz: Şekil 3.9).



Şekil 3.9: H.B ve P.J'ın ölçü ve güfteye giriş zamanlamaları yüzdelik oranı (Günçer, 2020).

Bu durumda, bir tempolu gazel olarak, serbest okunmasına rağmen, sazların dem tuttuğu ritme gazelhanın bir şekilde farkındalık ve uyum gösterdiğini söyleyebilmek mümkündür. Ayrıca, gazelhanın zayıf zamanda girdiği vuruşlar, güçlü zamanda girmiş gibi ele alınmıştır. Örneğin: ilk terennüme ikinci (2.) vuruşun zayıf zamanında girmiştir fakat değerlendirilirken, ikinci (2.) vuruşta girdiği şeklinde ele alınmıştır (Bkz: Şekil 3.10).



Şekil 3.10: H.B.'ın terennüme girişinde gecikmesi (Günçer, 2020).

Khyal eserin mevcut bir *tala*sı olup, *tintaal tala*nın 16 vuruşluk bir ölçü olduğu ve buna uyum sağlandığından söz edilmiştir. Eserin bestelenişi gereği, güftelerin girişleri, ölçünün yarısında başlamaktadır fakat *tala*ların birinci vuruşları önem arz ettiğinden, hecelerin birinci vuruşu vurgulama tutarlılığı da dikkate alınacaktır. *Akar* ve *sargam*, *tala*nın rastgele vuruşlarında girdiğinden, bu kısımlar değerlendirme dışı kalacaktır. Çizelgede görüldüğü üzere, güfte satırları toplam 36 kere kullanılmıştır (Bkz: Çizelge 3.6). Eserin 8 mısrası dokuzuncu (9.) vuruşta, 1 mısrası on birinci (11.) vuruşta, 27 mısrası da onuncu (10.) vuruşta icra edilmeye başlamıştır. Güftenin yarısına denk gelen ve birinci (1.) vuruşa düşen hecelerin tespiti şu yöndedir: birinci (1.) vuruşa denk düşmesi gereken toplam hece sayısı 35 olup, bunların 30'u birinci (1.) vuruşta, 3'ü on altıncı (16.) vuruşta, 2'si de ikinci (2.) vuruşta icra edilmiştir. Güftenin giriş hecelerini hesaplayacak olursak, %75'i vakitli, %22'si erken, %3'ü geç olup, güftenin birinci (1.) vuruşuna denk gelmesi gereken hecelerden, %86'nın zamanında, % 8'inin erken ve % 6'sının geç girildiği tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 3.9).

Her ne kadar bu doğaçlama türünde ölçü içerisinde ritmik sallanmalar meydana gelse de, eserin giriş vuruşu olan onuncu (10.) vuruşa ve talanın birinci (1.) vuruşuna vakitli girilmesine dikkat edildiği tespit edilmiştir.

Anith Sadanand ve Pandit Jasraj'ın performanslarını karşılaştırmalı olarak incelemeden önce, Anith Sadanand'ın performansı ele alınacaktır. Anith Sadanand, "Tuma Bina Kaise" *bandiş*ini bir stüdyoda kaydetmiştir. Planlı yapılan kayıtta kendisine eşlik eden çalgılar tabla ve harmoniumdur. Performansın süresi 8 dakika 12 saniyedir. Ortalama 1 dakika bir *alap* bölümünden sonra güfteye girmiş ve *tintaal*

döngüsünün birinci vuruşunda tabla ile orta ritimli bir şekilde *bandiş*i okumaya başlamıştır. *Alap akar* bölümü serbest bir giriş bölümü olduğundan form tablosuna eklenmemiştir fakat çalışmanın devamında bahsedilecektir. Her ne kadar stüdyo ortamında planlı bir kayıt olsa da, *bandiş*in gidişatı ve hissine yine o sırada karar verilmektedir. *Tintaal* kalıbı toplamda 71 kere dönmüştür, yani 71 ölçü (Bkz: Çizelge 3.3, Çizelge 3.4). İkinci (2.) ölçüde tabla, orta tempoda eşlik etmeye başlamış, ellinci (50.) ölçüde hızlanılmaya başlanmış, yetmiş birinci (71.) ölçünün birinci vuruşuyla icra sonlanmıştır. Ortalama 150 BPM ile başlayan *bandiş*, en sonunda ortalama 240 BPM kadar hızlı bir icraya varmıştır. Eserin içeriği genel bir bakışla tabloda incelendiğinde, doğaçlamak için çoğunlukla *akar* ve *sargam* tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür.

Çota khyal bir eser normalde hızlı icra edilmektedir fakat performans şartlarına göre bu durum değişiklik gösterebilmektedir. Anith Sadanand, "Tuma Bina Kaise"yi bir eserin önüne, arkasına veya bir konser performansının bir bölümünde söylememesinden ve sakin bir stüdyo ortamı kaydı olduğundan dolayı, eserin yavaş başlayıp, icracıların ruh halini geliştirerek hızlanılmasının uygun görüldüğünü izah etmektedir.

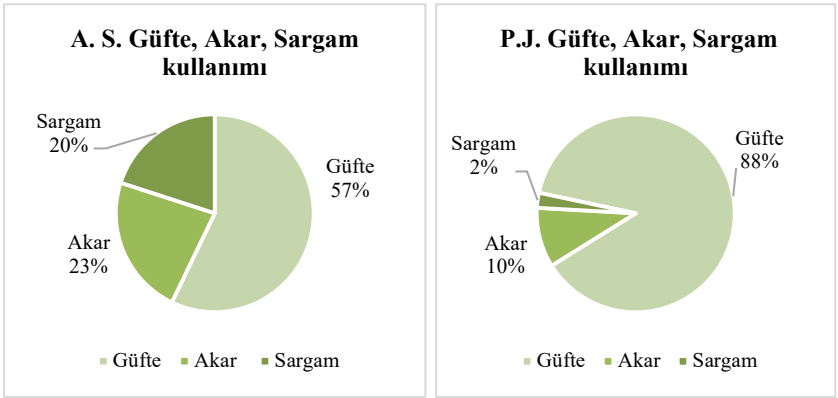
> *Çota khyal*i söylediğiniz tempo, sanatçıların icra ederken ki ruh haline bağlıdır. Diyelim ki, canlı bir kurulumda, kalabalığın enerjisini hissederken ve bara khyalda bir sürü işleme yaptıktan, kalabalığın duygularıyla oynadıktan ve güzel bir resim çizdikten sonra, şimdi bunu varacağı yere götürmenin zamanı geldi diye düşünürsünüz. İşte o zaman *çota khyal* yaparsınız ve çoğu zaman canlı bir performansta enerji alışverişi varken, icracı *drut laya*da çalar ve kalabalığı büyüler. Benim bu performansım için çok farklı faktörler vardı (Bkz: Ek A.3).

Anith Sadanand ve Pandit Jasraj performansları incelendiğinde, süre, tempo ve ölçü farkı görülmüştür (Bkz: Çizelge 3.7).

Çizelge 3.7: A.S. ve P.J.'ın güfte satırları, *akar*, *sargam* kullanım çizelgesi

Anith Sadanand	**Pandit Jasraj**
Ortalama BPM: 150-240 BPM	Ortalama BPM: 210-220 BPM
Eser süresi: 8 dakika 12 saniye	Eser süresi: 3 dakika 27 saniye
Ortalama icra edilen ölçü sayısı - 40 ölçü güfte - 30 ölçü akar ve sargam - 16 ölçü akar - 14 ölçü sargam - Toplam 71 ölçü	Ortalama icra edilen ölçü sayısı - 36 ölçü güfte - 5 ölçü akar ve sargam - 4 ölçü akar - 1 ölçü sargam - Toplam 44 ölçü
Toplam satırların kullanımı - a1 = 27 - a2 = 2 A = 29 - b1 = 7 B = 11 - b2 = 4 - Akar = 8 - Sargam = 4	Toplamda satırların kullanımı - a1 = 13 - a2 = 11 A = 24 - b1 = 6 B = 12 - b2 = 6 - Akar = 2 - Sargam = 1

Güfte, *akar* ve *sargam* kullanımlarının oranlarına bakıldığında, iki icracının da, gütteyi daha sık kullandığı tespit edilmiştir. Anith Sadanand 'ın icra boyunca %57 oranla güfte, %43 oranla *akar* ve *sargam* kullanırken, Pandit Jasraj % 88 oranla güfte %12 oranla *akar* ve *sargam* kullanmıştır (Bkz: Şekil 3.11). A.S'ın, P.J.' göre *akar* ve *sargam*ı daha sık kullandığı görülmektedir fakat genele bakıldığında, iki icracının da eserin çoğunluğunda güfte kullandığı tespit edilmiştir.



Şekil 3.11: A.S. ve P.J.'ın güfte, *akar*, *sargam* kullanım oranı.

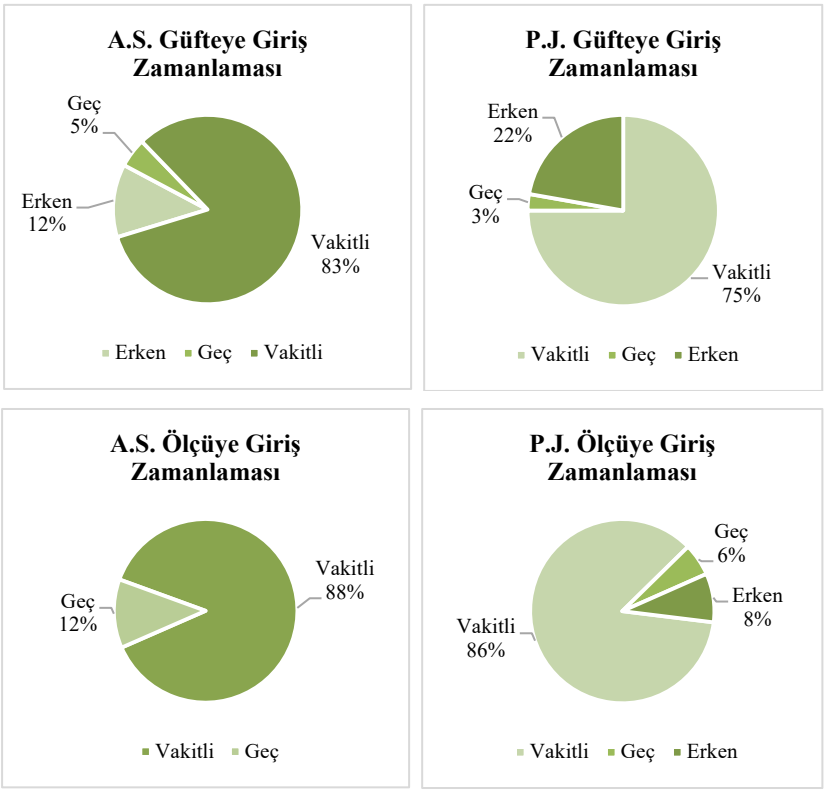
*Tala*ya sağlanan uyumu ele alındığında, iki icrada da, güfteye ve *tala*nın birinci (1.) vuruşuna, zamanında, erken veya geç girildiği görülmektedir (Bkz: Çizelge 3.8).

Çizelge 3.8: A.S. ve P.J.'ın güfte ve ölçü giriş zamanlama çizelgesi

Anith Sadanand	**Pandit Jasraj**
Güftenin başlangıç heceleri	Güftenin başlangıç heceleri
- 40 ölçüde güfte kullanıyor - 5 satır dokuzuncu (9.) vuruşta (erken) - 2 satır on birinci (11.) vuruşta (geç) - 33 satır onuncu (10.) vuruşta (vakitli)	- 36 ölçüde güfte kullanılıyor - 8 satır dokuzuncu (9.) vuruşta (erken) - 1 satır on birinci (11.) vuruşta (geç) - 27 satır onuncu (10.) vuruşta (vakitli)
Birinci vuruşa denk gelen heceleri	Birinci vuruşa denk gelen heceleri
- 33 ölçüde güfte birinci vuruşa denk - 29 satır birinci (1.) vuruşta (vakitli) - 1 satır dördüncü (4.) vuruşta (geç) - 1 satır üçüncü (3.) vuruşta (geç) - 2 satır ikinci (2.) vuruşta (geç)	- 35 ölçüde güfte birinci vuruşa denk - 30 satır birinci (1.) vuruşta (vakitli) - 3 satır on altıncı (16.) vuruşta (erken) - 2 satır ikinci (2.) vuruşta (geç)

Güfteye girilmesi beklenen onuncu (10.) vuruşa, A.S.'ın % 83 oranla vakitli, %12 oranla erken %5 oranla geç girerken, P.J'ın %75 oranla vakitli, %22 oranla erken, %3 oranla da geç girdiği tespit edilmiştir (Bkz: Şekil 3.12). A.S.'ın, P.J.'a göre daha sık zamanında girdiğini söyleyebiliriz fakat genel olarak iki icracının da çoğunlukta vakitli olduğunu savunabiliriz. Ölçünün birinci (1.) vuruşuna denk düşen güftenin hecelerine, A.S. %88 oranla vakitli, %12 oranla geç girerken, P.J. %86 oranla vakitli, % 8 oranla erken ve %6 oranla geç girmektedir (Bkz: Şekil 3.12). Aynı şekilde, A.S.'ın, P.J.'a göre daha sık vakitli girdiğini söyleyebiliriz. Bu durumda P.J.'ın, A.S.'a göre daha sık *tala* içerisinde güftenin hecelerinin giriş zamanlamalarıyla serbest davrandığını tespit etmekteyiz.

Yapılan incelemeler neticesinde *çota khyal* bir eserin, aynı *Garana*'dan olan iki icracının *akar* ve *sargam* gibi lafzi terennümlere yer verdiğini fakat güfte kadar üstünde durmadıkları tespit edilmiştir. Ayrıca iki icracının da *tala*ya uyum sağlayacak şekilde birinci (1.) vuruşlara düşen hecelere ve eserin güftesinin giriş vuruşuna önem verdiği görülmüştür.

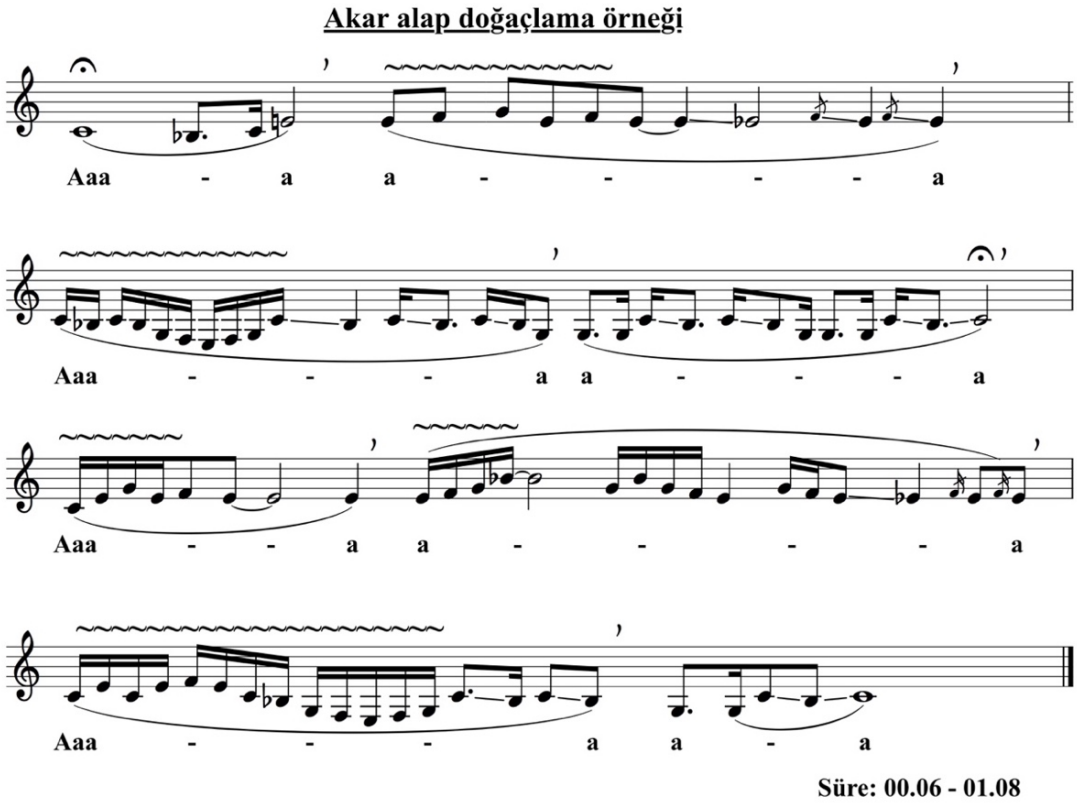


Şekil 3.12: A.S. ve P.J.'ın güfte ve ölçüye giriş zamanlaması yüzdelik oranları.

3.5 Ezgisel Açıdan Eserlerin Analizi ve Karşılaştırması

İki müziğin teorilerinin incelenip karşılaştırıldığı ikinci bölümde, *raga* ve makamları oluşturan faktörlerden söz edilmiştir. Bu bölümde, seçilen iki doğaçlama türü eserde, Türk müziğinde durak/güçlü perdeleri, Hint müziğinde *vadi*/*samavadi* notaları, *raga* ve makamın inici çıkıcı özellikleri ve seyir biçimleri gibi unsurlara uyulup uyulmadığı ve bu hususta benzerlik ya da farklılık olup olmadığı ele alınacaktır.

Doğaçlama unsurlarını vurgulamak adına, Anith Sadanand'ın "Tuma Bina Kaise" *bandiş*ine başlamadan evvel, icra ettiği *akar alap* bölümü, seyirsel açıdan incelenmek adına tarafımızca notaya almıştır (Bkz: Şekil 3.13).



Şekil 3.13: A.S. *akar alap* doğaçlama örneği (Günçer, 2020).

Daha evvel bahsedildiği üzere, *alap* bölümü, solist tarafından serbest bir biçimde türlü tekniklerle icra edilir ve eserin icra edileceği *raag*ı tanıtmak için uygulanan bir giriş bölümüdür. A.S., eserin icrasına, harmonium eşliğinde *akar alap* ile başlar. Burada tabla çalmamaktadır. Serbest bir şekilde *raag jog*u *akar* ile tanıtmaya başlar. Belirli notalara vurgu yapabilmek adına *gamak* tekniğini kullanmıştır. Böylelikle hızlı pasajlarda bir dalgalanma hissi vermiştir. *Gamak*, notalara üç boyutlu bir etki vermek adına uygulanan, Hint müziğinde bir vokal süsleme tekniğidir. Bu çalışmada *gamak*ı notasyonda ifade edebilmek adına, kullanıldığı süre boyunca (~) işareti ile göstermeyi tercih etmiş bulunmaktayız. Şekillerdeki her dizeğin başına konan rakamlar, ölçü sayılarını ifade etmektedir. *Raag*ın hissini verebilmek adına yaptığı kayma hareketlerini (*meend*) çok sık görülmektedir. *Meend*, Hint müziğinde bir notadan diğerine sesin kaydırılarak geçilmesidir. Batı müziğindeki karşılığı *glissando*dur. Hint müziğinde *meend*in, kendine ait bir işareti olmadığından ve *glissando*ya tekabül ettiğinden, çalışmada *glissando* işareti kullanılması tercih edilmiştir. Notasyonda daha detaylı bir şekilde yerini belli etmek adına bazı yerlerde işaretin üzerine *meend* yazılmıştır.

Bunların yanı sıra, lafzi ve ezgisel doğaçlama olarak değerlendirilebilir olan, P.J'ın icrasındaki bir *akar* icrası bölümü yine daha iyi analiz edilebilmek adına tarafımızca notaya alınmıştır (Bkz: Şekil 3.14).



Şekil 3.14: P.J. *akar* doğaçlama örneği (Günçer, 2020).

Bu notaların üzerinden *vadi* ve *samavadi* notalarını ne sıklıkta uygulandıkları tespit edilmeye çalışılacaktır. Eserin on üçüncü (13.) ölçüsünde uygulanan ilk *akar* doğaçlama örneğinde, tek bir nefeste on beşinci (15.) ölçüye kadar *akar* kullanılarak, *raag jog*un dizisinde doğaçlama yapılmıştır. Doğaçlamanın seyrinde orta oktavda başlayarak, üst oktavı daha çok vurgulama niyetinde olduğu görülmektedir. Üst oktavda gezinmenin ardından tekrar orta oktava inerek seyrini sonlandırmıştır. Yapılan bu icra türü, çıkıcı ve inici bir özellik göstermektedir.

Bandiş bölümünü icra ederken, önceki bölümde sözü edilen "güfte ve ezgi" kullanımıyla doğaçlama unsurunu yansıtmak adına, P.J.'ın icrasında, dördüncü (4.) ve dokuzuncu (9.) ölçüler arasındaki *gamak* tekniğiyle uyguladığı doğaçlama bölümü de tarafımızca notaya alınmıştır (Bkz: Şekil 3.15).



Şekil 3.15: P.J. 4. ve 9. ölçüler arasında doğaçlamaların notasyonu (Günçer, 2020).

İcra boyunca ana melodinin hissi tamamen kaybolmamaktadır fakat her satırın birbirinden farklı icra edildiği görülmüştür. Beş defa tekrarlanan "katein dinna ratiyaan" mısrasının her seferinde son hecesinde doğaçlama yapıldığı tespit edilmiştir. Yapılan doğaçlamada *gamak* tekniği kullanılmıştır.

P.J.'ın kırkıncı (40.) ve kırk birinci (41.) ölçüler arasında kullandığı *sargam* doğaçlaması da, yine tarafımızca notaya alınmıştır (Bkz: Şekil 3.16).



Şekil 3.16: P.J. *sargam* doğaçlama örneği (Günçer, 2020).

Bazı notaların altına konulan aksan işaretleri (>), aynı notayı tekrar ederken yaptığı vurguyu göstermek için konulmuştur. Orta oktav Sa notasından başlayıp, *raag jog* dizisinin notalarını göstererek üst oktav Ma notasına kadar çıkıldıktan sonra, sırayla dizinin notalarını gezerek orta oktav Sa notasına kadar geri inilmiştir. Kısa bir *sargam* doğaçlamasıdır.

Gazel eserin neva makamında icra edildiğini, güçlü perdesinin neva ve durak perdesinin dügah olduğundan söz edilmiştir. Bu kısımda, gazelhanın icrasında, güfte ve terennüm melodilerinin giriş ve çıkışlarının makamın hangi alanında olduğu analiz edilecektir. Şekil 3.18'de görüldüğü gibi, gazelhanın doğaçlamasında, bütün girişlerinde durak perdesi olan neva perdesi ve civarından girdiğini ve melodik cümle bitişlerinin çoğunun güçlüsü olan dügah perdesinde ve nadiren tekrar neva perdesinde sonlandırdığını görmekteyiz (Bkz: Şekil 3.17).

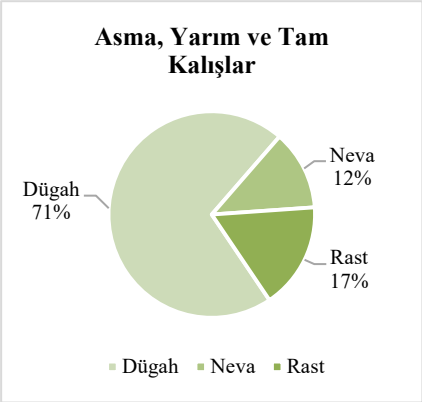


Şekil 3.17: H.B.'ın cümleye melodik giriş ve çıkışları (Günçer, 2020).

Bu sonuçlar ışığında neva makamının gerektirdiği güçlü ve durak perdelerinin vurgulandığı tespit edilmiştir.

Makamın durak ve güçlü perdelerinin vurgulanmasına ek olarak, seyir esnasında duyurulması gereken çeşniler de gazelde görülmektedir. Dügah, rast ve neva perdelerinde, asma, yarım ve tam kalışlar yapılmıştır. Durak perdesi olan dügahta % 71 oranla 17 kere uşşaklı kalınmış, rast perdesinde % 17 oranıyla 4 kere rastlı

kalınmış, güçlü perdesi olan nevada %12 oranıyla 3 kere kalınmıştır (Bkz: Şekil 3.18).



Şekil 3. 18: H.B.'ın icrasında yapılan kalışların oranları (Günçer, 2020).

Gazel icrası esnasında yapılan kalışlar, kullanılan çeşniler, nota üzerinde analiz edilecektir (Bkz: Şekil 3.19).



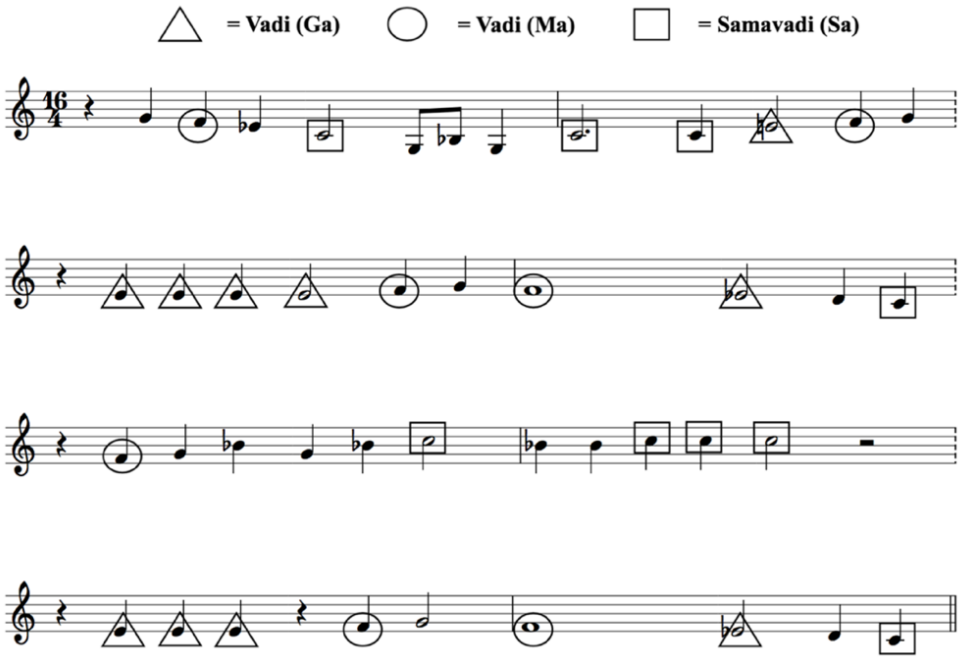
Şekil 3.19: H.B.'ın icrasında yapılan kalışlar ve gösterilen çeşniler (Günçer, 2020).



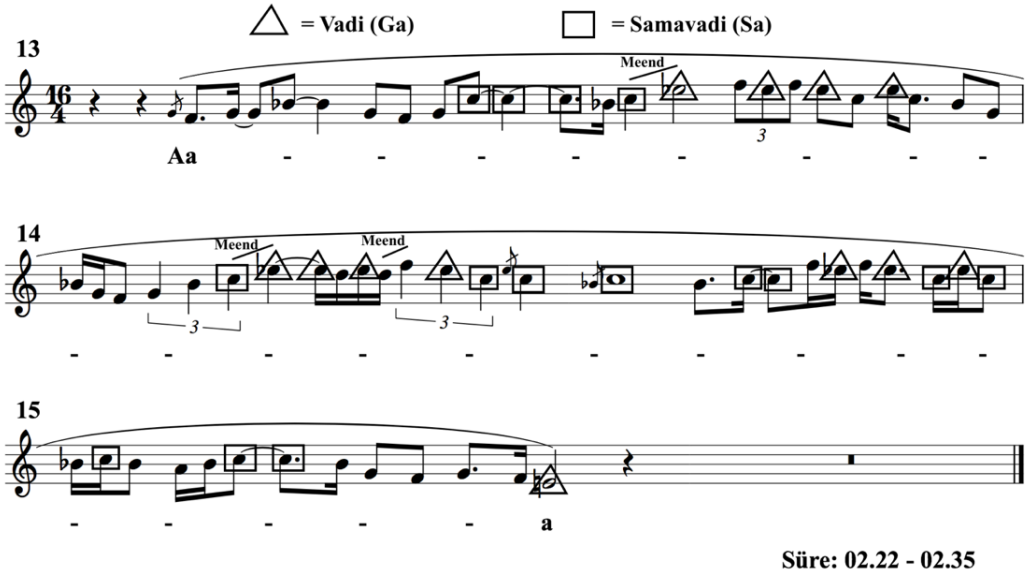
Şekil 3.19 (devam): H.B.'ın icrasında yapılan kalışlar ve gösterilen çeşniler (Günçer, 2020).

Gazelhan, dinleyiciyi büyülemek için bir notayı sesiyle uzun süre tınlatmaktadır. Gazelhan, sesini göstermek için bazı notaları uzun süreli okuduğu görülmektedir. Bu nüans gazellerde önemli bir unsurdur. Ancak icracının analizinde, direkt olarak uzun notayı okumaya başlamadığı tespit edilmiştir. Muhakkak öncesinde bir ezgiyle başlayıp, uzun notayı icra etmenin akabinde nefes almadan bir ezgiye daha devam ettiği görülmüştür. Tek bir nefeste uzun melodik cümleler kurmaktadır. En çok göze çarpan özellik, uygulanan çarpmalardır. Keskin olan çarpmalar, bazen net bir nota olmayıp efektif olarak, farklı bir frekansa dokunup çekilme gibi bir duyum oluşturmaktadır.

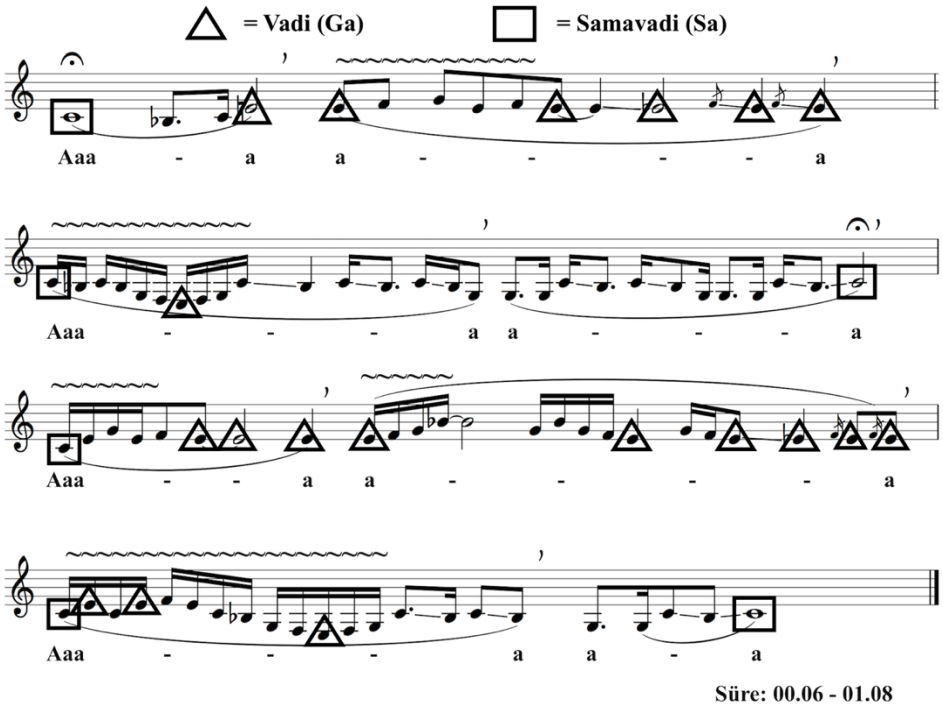
Raag jog olan *khyal* eserin *vadi*si Ga, *samavadi*si Sa notasıdır. Vokalist, Ustad Ameer Khan'ın *Jog* kaydının yayınlanmasıyla, vadi olarak Ga yerine Ma kullanımı önem kazanmıştır fakat Ga kadar etkili olmamıştır (Url-9; Raja, 2011). İlerleyen zaman içerisinde *vadi* olarak Ma notasının önem kazandığını göz önünde bulundurarak, eserde hangi notanın *vadi* olarak daha çok vurgulandığı da tespit edilecektir. Eserin bestelenen melodisinin en basit haliyle yazılan notasında, Sa, Ma ve Ga notalarını vurguladığını görmekteyiz fakat bunların icracılar tarafından seslendirilirken ki kullanışlarında, Ma notasının bir *vadi* olarak önem kazanmadığını ve sadece bir geçiş notası olarak kullanıldığı görülmektedir (Bkz: Şekil 3.20, Şekil 3.21, Şekil 3.22).



Şekil 3.20: Tuma Bina Kaise bandişinin *vadi* ve *samavadi*lerinin tespiti (Günçer, 2020).



Şekil 3.21: P.J. *akar* doğaçlama örneğinde *vadi* ve *samavadi* tespiti.



Şekil 3.22: A.S *akar alap* doğaçlama örneğinde *vadi* ve *samavadi* tespiti.

Pandit Jasraj'ın *akar* doğaçlama örneği incelendiğinde, orta oktavdan seyre başlayıp, üst oktava doğru seyrinde üzerinde durduğu ve vurguladığı notaların Sa ve Ga olduğunu, civarlarındaki notaları ise sadece geçiş veya çarpma notaları olarak kullanıp geçtiği görülmektedir (Bkz: Şekil 3.21). Tiz bölgelerde sıklıkla *vadi* (Ga) vurgulanmış, *samavadi* (Sa) ise ikinci bir basamak işlevi görmüştür. Aynı şekilde Anith Sadanand'ın *akar alap* doğaçlamasında, doğaçlamaya *samavadi*yle (Sa) ile giriş yapıp, hemen *vadi*ye (Ga) geçiş yapılmıştır (Bkz: Şekil 3.22). İcrasının ikinci satırında alt oktavdaki *vadi*ye (Ga) inerek, notaya dokunup *samavadi*ye (Sa) geri dönmüştür. Bu iki icranın analizinde elde edilen sonuçlar ışığında, bir *raag*ın gerektirdiği *vadi* ve *samavadi* eser içerisinde doğaçlama esnasında vurgulanmıştır.

*Raag jog*u tanımlayan *vadi* ve *samavadi*si dışında, seyir esnasında uygulanan karakteristik cümleler vardır. Bunlarda en önemlisi inici çıkıcı yapısında Ga notasının uğradığı alterasyondur. Önceki bölümde, çıkıcı bir seyirde donanımında Ni *komal*, inici seyrinde Ni *komal* ve Ga *komal* olduğundan söz edilmiştir. *Khyal* eserin bestelenen melodisinde bu tanımlayıcı özellik mevcuttur. P.J. ve A.S.'ın doğaçlamalarında görüleceği üzere, çıkıcı bir seyir icra ederken Ga *şudda* olup, inici seyrinde Ga *komal* olmuştur (Bkz: Şekil 3.21, Şekil 3.22). A.S.'ın *alap* doğaçlama örneğinde sıkça uyguladığı inici seyirdeki gösterdiği Ga *şudda*yı Ga *koma*le doğru

kaydırarak değişimi vurgulaması da, icra edilen *raag*ın, *raag jog* olduğunu tanımlamasında önemli bir rol oynar.

Bu incelemelerin neticesinde, iki icracının da, icra ettikleri müzik türlerinin, seyir, durak-güçlü, *vadi-samavadi*, inici çıkıcı gibi özelliklerini dikkate alarak icra yaptıkları görülmüştür. Hint müziğinde tavır veya okul, sistem olarak adlandırabileceğimiz *Mevati Garana* geleneğinin uygulandığını, *sargam* ve *gamak* tekniklerinin kullanımından görebiliriz. Gazeller için bahsedilen tavır kavramının belirlenmiş bir tekniği olmadığından ve sadece duyuma dayalı bir algı olduğundan, ispat yöntemiyle hareket edilememektedir. Şayet gazeller için bahsedilen “”hafız tavrı” veyahut “İstanbul tavrı” gibi kavramların literatüre girmiş bilimsel bir ispat yöntemi bulunmamaktadır. Adnan Çoban ile yapılan görüşmeler neticesinde, Hafız Burhan’ın, hafızlık geleneğinden gelmesine rağmen, neva gazeli, popüler bir tavırla okuduğunu aktarmak mümkündür (Bkz: Ek A.1).

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan detaylı müzikal analizler ve değerlendirmeler neticesinde Hint müziği ve Türk müziği teorilerinin yanı sıra bu iki müzikal kültürün doğaçlama türlerinden seçilmiş olan *çota khyal* ve gazel eserlerin icrasında birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıkları hakkında belirli sonuçlara varılmıştır.

İlk olarak, iki müziğin teorisi, notalar, *raga*/makam, dizilerin gruplanması, *jaati*, *tala*/usul ve türler bakımından incelenerek mukayese edilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde, Hint müziğinde de Türk müziğinde olduğu gibi, notaların kendilerine özel isimleri oldukları (Sa-Re-Ga / Çargah-Neva-Hüseyni), batı müziğindeki gibi sadece tam ses ve yarım sesten oluşmayıp *şruti*-komaların olduğu ve dizek üzerine sol anahtarıyla yazıldığı tespit edilmiştir. Hint ve Türk müziğinde eserler ve icra biçimleri meşk sistemiyle devam ettirilmiştir. Çoğunlukla doğaçlamaya dayalı olan Hint müziğinde, eserlerin notaya alınması gibi bir gayesi olmamıştır. Müzisyenler kendi aralarında *sargam* kullanarak anlaşabilmişlerdir. Dizek üzerine yazılması, batı müziği bilenler tarafından anlaşılabilmesi için kullanılmıştır. Ses sisteminin yapısı bakımından farklılık gösterdikleri unsurlar ise şöyledir: Türk Müziğinde komaların kendilerine has tizleştirme ve pesleştirme işaretleri kullanılırken, *şruti*lerin bunu sadece performans esnasında uygulayıp, nota üzerinde göstermediği, solfej yaparken Hint müziğinde notaların *sargam* ile okunuyorken Türk müziğinde batı solfej sistemiyle nota isimlerinin okunduğu, farklı oktavlarda Hint müziği notalarının isimlerinin tekerrür ederken, Türk müziği nota isimlerinin pes ve tiz oktavlarda değişiklik gösterebildiğidir.

İki müziğin teorisi açısından yapılan ikinci inceleme sonucunda Hint müziğindeki *raga*ların, Türk müziğindeki makamların özellikleriyle benzeyip ayrıştığı unsurlar tespit edilmiştir. Makamlarda olduğu gibi, *raga*ların da güçlü ve durak perdeleri olan, *vadi* ve *samavadi* notaları olduğu, belirli bir diziye ve donanıma, inici ve çıkıcı özelliklere sahip olduğu, *raag*ı ve makamı belirleyen melodik cümleler (çeşniler-*pakad/svarup*) olduğu tespit edilmiştir.

Yine yapılan incelemeler neticesinde *raag*ları gruplamaya yarayan *taat* sistemindeki Bhatkande'nin belirlediği 10 *taat*tan, beş tanesinin, Türk müziğindeki dizilerle

benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. *Bilavıl taat*ın çargah dizisine, *kaafi taat*ın hüseyni dizisine, *asavari taat*ın nihavent dizisine, *bairav taat*ın hicaz dizisine ve *bairavi taat*ın kürdi dizisine yapısal olarak benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Bu *taat* gruplamasındaki bazı *raag*ların, benzedikleri Türk müziği makam dizilerini işitsel olarak andırmaktadır. Hint müziğindeki bu *taat* sistemi ile Türk müziğindeki rast ailesi, acem ailesi ve hicaz ailesi gibi gruplama yöntemi birebir olmamakla beraber, benzerlik göstermektedir.

Hint müziğinde, inici çıkıcı yapıdaki bir *raag*ın, inerken veya çıkarken gösterdiği heptatonik, heksatonik veya pentatonik yapısını belirleyen sistem olan *jaati*nin Türk müziği teorisinde bir karşılığı bulunmamaktadır.

Teorik inceleme bölümünde üçüncü olarak usul ve *tala*lar ele alınmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda Hint ve Türk müziğinde önemli bir unsur olan *tala* ve usulün, bazı hususlarda benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. *Tala* ve usullerin, kendilerine ait isimleri olduğu (*keherva tala*/aksak usulü), usul veya *tala*nın tartımı değiştiğinde isminin değiştiği, solist tarafından okunurken bir takım sözcükler kullanıldığı (dha-dhin-tin-na / düm-tek-ta-hek), solist tarafından okunurken bir takım el hareketlerinin olduğu, iki zamanlı, üç zamanlı veya iki ve üç zamanlının bir arada olduğu aksak olarak ifade edilen usul veya *tala*ların mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Türler bakımından yapılan incelemede, iki müzik kültüründe de dini ve ladini eserlerinin mevcut olduğu görülmüştür. Ayrıca türlerin klasik müzik ve halk müziği olarak ikiye ayrıldığı, klasik müziğin saraylarda icra edilirken, halk müziğinin halkın içinde halk tarafından icra edildiği ve doğaçlama formlarının mevcut olduğu tespit edilmiştir. Ayrıştıkları açılar ise şu şekildedir: Hint müziğindeki bütün formlarda, bestelenen bölümün icra edilmesi dışında bununla birlikte çoğunlukla doğaçlama üzerine kurulu bir yapının olduğu tespit edilmiştir. Türk müziğinde bestelenen eserlerin üzerinden doğaçlama yapılmadığı, doğaçlamanın sadece sazlara ayrılan taksim ve solistlere ayrılan gazel/kaside vb. bölümleriyle icra edildikleri tespit edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Hint Müziği ve Türk Müziğinden seçilen iki doğaçlama eser müziksel analiz yöntemleri ile incelenerek karşılaştırmaları yapılmıştır. Hint müziğinde popüler bir form olan *çota khyal* türünden "Tuma Bina Kaise" bandişi, bestecisi Pandit Jasraj ve öğrencisi olan Anith Sadanand performansları ele alınarak detaylıca incelenmiştir. Performanslarının notaları, eser karşılaştırma çizelgeleri ve form tabloları tarafımızca hazırlanmış ve farklı yönlerden

incelenmiştir. Türk müziğinden ise doğaçlama formu olan gazel türünün önemli ses sanatçılarından Hafız Burhan'ın "Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece" isimli neva gazeli icrası yine tarafımızca notaya alınmış, çizelgeler ve form tablosu hazırlanıp farklı açılardan incelenmiştir.

Bahsi geçen bu iki eser, önce güfte bakımından daha sonra ezgisel açıdan analiz edilip karşılaştırılmıştır. Güfte bakımından değerlendirilirken, bestelenmiş olan güftenin mısralarının sıralaması, tekrarı, ritimle olan tutarlılığı incelenmiştir. Gazel eserin güftesinin, gazel nazım biçimine uyduğu tespit edilmiştir. Güfte üzerine yapılan analizler neticesinde, *çota khyal* eserin bestelenmiş güftelerin olduğu, gazel için gazel türünde bir nazım biçimin irticalen icra edildiği bunu dışında solistlerin lafzi doğaçlamalar yaptığı tespit edilmiştir. Gazel ve *çota khyal* eserde, solistin icrası boyunca, sazların dem tutup, usul ve *tala* ile eşlik edildiği tespit edilmiş ve gazelin bestelenmiş olan güftesi dışında kullanılan terennümleri ve *çota khyal*in güftesi dışında kullanılan lafzi doğaçlama olarak sınıflandırılabileceğimiz *sargam* ve *akar* teknikleri de incelenmiştir. Bu iki doğaçlama eserde de *tala* ve usulün sazlar tarafından icra edildiği tespit edilmiş ve solistlerin buna ne kadar bağlı kaldığı da ayrıca analiz edilmiş ve karşılaştırılmıştır. Saz eşliği bakımından iki eser performansı arasında fark şu şekildedir: gazel eserde sazın taksim yapması için imkan sunulurken, *çota khyal* eserde sazlara doğaçlama yapma imkanı verilmemiştir. Gazel eserde Hafız Burhan'ın icra süresi % 49 oranındayken, sazların icra sürelerinin % 51 oranında olduğu tespit edilmiş ve neredeyse yarı yarıya eseri paylaştıkları sonucuna varılmıştır. *Çota khyal* eserde ise, sazın daima bir eşlik rolü oynadığı ve neredeyse hiç icra imkanı sunulmadığı tespit edilmiştir. Güfte, terennüm, *akar* ve sargam kullanım sıklığı incelendiğinde, iki solistin de gufteyi daha sık kullanmasına rağmen, *çota khyal* eserine nazaran, gazel eserinde daha sık lafzi terennüm doğaçlaması yapıldığı tespit edilmiştir. Hafız Burhan'ın eser içinde, % 58 oranında güfte ve % 42 oranında terennüm kullanırken, Pandit Jasraj'ın % 92 oranında güfte, % 5 oranında *akar* ve % 3 oranında *sargam* kullandığı tespit edilmiştir. Ayrıca, Pandit Jasraj ve Anith Sadanand'ın icralarındaki güfte, *akar* ve *sargam* kullandıkları ölçü sayısı hesaplanmış ve karşılaştırılmıştır. Pandit Jasraj, % 88 oranında güfte, % 10 oranında *akar* ve % 2 oranında *sargam* kullanırken, Anith Sadanand, % 57 oranında güfte, % 23 oranında *akar* ve % 20 oranında *sargam* kullanmıştır. İki Hint müziği ses sanatçısının icralarında, *akar* ve *sargam*a göre, gufteyi daha fazla ölçü icra ettiği fakat Anith Sadanand'ın *akar* ve *sargam*ı Pandit Jasraj'dan daha sık kullandığı tespit edilmiştir. Güfte kullanımı bakımından elde edilen fark şu şekildedir: gazel türünde,

güftenin sıralaması tutarlıdır, belli bir sıralaması vardır fakat güfte tamamen doğaçlamadır, *çota khyal* eserde ise, bestelenen güftenin sıralaması tamamen solistin icra esnasındaki ruh haline kalmıştır ve tutarsız bir sıralamaya sahiptir, güfte için bestelenmiş bir melodisi olduğundan, solist, bestelenmiş melodi üzerinden doğaçlamalarını uygulamaktadır. İki solistin de melodik ve lafzi açıdan doğaçladığı kısmın, terennüm, *akar* ve *sargam*ın uygulandığı bölümler olduğu tespit edilmiştir.

İki türde de bir giriş doğaçlamasının mevcut olabileceği tespit edilmiştir fakat Anith Sadanand "Tuma Bina Kaise" eserinin *raag*ını tanıtmak için uyguladığı *alap akar* bölümü olan doğaçlama bölümünü kendisi seslendirirken, gazel eseri bir sazın taksim yaparak makamı tanıttığı görülmüştür. Bu durumda yine, bir Hint müziği vokal performansında, saza söz hakkı sunulmadığı tespit edilmiştir.

Gazel esere sazlar çiftetelli ritmiyle eşlik ederken, *çota khyal*e *tintaal tala* ile eşlik edildiği tespit edilmiştir. Gazele bu ritim ile eşlik edilmesi bir tercih meselesiyken, *çota khyal* olan eser, bu *tala* üzerinden bestelenmiştir. İki icranın saz ve güfte senkronizaysonu incelenmiş, eşlik edilen ritme göre erken veya gecikmeli girişler olsa da, çoğunlukla zamanında ve *tintaal* ya da çiftetelli ritmine uyumlu bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. *Çota khyal* eserde, 16 vuruşluk olan *tintaal tala*nın dokuzuncu (9.) vuruşuna denk gelen güftenin ilk giriş hecesine Pandit Jasraj'ın % 75 oranla zamanında, % 22 oranla erken ve % 3 oranla geç girerken, *tala*nın birinci (1.) vuruşuna denk düşen güfte hecesini % 86 oranla zamanında, % 8 oranla erken ve % 6 oranla geç girdiği tespit edilmiştir. Hafız Burhan'ın 4/4'lük olan çiftetelli ritminin birinci (1.) vuruşlarına güfte veya terennümle % 72 oranında zamanında, % 14 oranında geç ve % 14 oranında erken girdiği tespit edilmiştir. Bu analizin neticesinde, icracıların her ne kadar serbest doğaçlama imkanı olsa da, iki türde de güfte bakımından ritme sadık kalındığı sonucuna varılmıştır. Fark olarak, *çota khyal* eserde, *akar* ve *sargam* bakımından tamamen tutarsız vuruşlarda icraya başlandığı tespit edilmiştir. Ayrıca güfte ve ölçüye giriş bakımından Pandit Jasraj'ın ve Anith Sadanand'ın icralarının incelemesi ve karşılaştırılması yapılmış ve oran hesaplamalarıyla belirli sonuçlara varılmıştır. Pandit Jasraj'ın, dokuzuncu (9.) vuruşa güftenin ilk hecesiyle % 75 oranında zamanında, % 22 oranında erken ve % 3 oranında geç girerken, Anith Sadanand, % 83 oranında zamanında, %12 oranında erken ve % 5 oranında geç girdiği görülmüştür. Pandit Jasraj'ın *tala*nın birinci (1.) vuruşuna denk düşen güfte hecesine %86 oranında zamanında, % 8 oranında erken ve % 6 oranında geç girerken, Anith Sadanand'ın %88 oranında zamanında ve %12

oranında geç girdiği görülmüştür. Bu durumda, iki Hint müziği ses sanatçısının icralarında, güfte ve ritim bakımından tutarlılık tespit edilmiştir.

Ezgisel açıdan iki eserin performanslarını değerlendirebilmek adına, gazel eserin tamamı, *çota khyal* eserin ise *akar, sargam* ve *gamak* uygulanan kısımlarının bazı bölümleri tarafımızca notaya alınıp incelenmiştir. Eserler, *raga*, makam ve seyir özellikleri, icracılar tarafından uygulanışları açısından analiz edilip incelenmiştir. Neva makamı olan gazelin ve *raag jog* olan *çota khyal*in, durak/güçlü, *vadi*/ *samavadi*, inici çıkıcı yapısının uygulanışı ele alınmıştır. Analizlerimizin neticesinde, iki eserin de sıklıkla durak/güçlü, *vadi*/*samavadi* perdelerinde kalışlar uyguladığı tespit edilmiştir. Hafız Burhan'ın dügah perdesinde % 71 oranında, rast perdesinde %17 oranında ve neva perdesinde % 17 oranında, asma, yarım ve tam kalışlar uyguladığı saptanmıştır. Onun yanı sıra makamın ve *raga*nın gerektirdiği belirli seyir özellikleri uygulandığı görülmüştür.

Yapılan analizde seçilen eserde, Hint müziğine has olan *sargam, akar* ve vokal tekniği olan *gamak* ve *meend*in uygulandığı görülmüştür. Hint müziğine ve icracıların bulunduğu *Mevati Garana*'ya ait karakteristik özellikleri uyguladığı tespit edilmiştir. Kuzey Hint müziği geleneklerinden biri olan *Mevati Garana*'da, belirleyici unsurları olan *sargam* tekniği ve *gamak* tekniği, Pandit Jasraj, Anith Sadanand ve Ankita Joshi tarafından sıklıkla uygulanmaktadır.

Gazel eserin analizinde, önemli bir lafzi doğaçlama unsuru olan terennümün sıklıkla uygulandığı tespit edilmiştir. Hafız tavrı, İstanbul tavrı veya popüler tavır olarak nitelendirdiğimiz üslup çeşidi işitsel bir unsur olduğundan, akademik literatürde henüz yerini almadığından bir bilimsel bir şekilde ifade edilememektedir. Fakat Adnan Çoban ile yapılan kişisel görüşmeler neticesinde, Hafızlık geleneğinden gelen Hafız Burhan'ın bu gazeli popüler bir tavırla okuduğuna dair görüşler mevcuttur. (Bkz: Ek-1).

Tavır bakımından, Hint ve Türk müziğinde benzerlik gösteren bir unsur daha tespit edilmiştir. Hint müziğinde *Garana*lar olduğu gibi, Türk müziğinde de tavır ve üslup mevcuttur. *Khyal* eserlerin, *raga*ları ve tavırları *Garana*larına göre değişiklik göstermektedir, aynı şekilde gazellerde yörelere göre okunma tavrı barındırmaktadır. Hint Müziği'nde *Mevati Garana* gibi yöre, tarz, eğitim sistemleri geliştiği gibi, gazellerde de "hafız tavrı" ve "İstanbul tavrı" gibi üsluplar olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Urfa , Elazığ, Malatya gibi yörelerde okunan gazellerde o yörenin tavrını barındırdığı fark edilmiştir. Türk Müziği'nde gazel olduğu gibi, Hint Müziği'nde de

gazal türü olduğu tespit edilmiştir. İkisinin de güftesi anlam ve yapı olarak tutarlılık gösterirken, işleniş biçiminde farklılık gösterdiği görülmüştür. Türk Müziği'ndeki gazelin bestesi tamamen doğaçlamayken, Hint Müziği'ndeki *gazal* türünün müziği bestelenmiştir, beste kısmı icra edildikten sonra doğaçlama yapmaya müsait olduğu fark edilmiştir.

Hint müziği teorisi ve Türk müziği teorisi incelemeleri ve karşılaştırmalarının yanı sıra iki müzik kültüründen birer doğaçlama türünde eserin analizlerinin yapıldığı bu çalışmada, iki kadim kültürün müzik pratiklerinde bir çok benzerlik tespit edilmiştir. İşitsel olarak fark edilmesi mümkün olan bu benzerliklerin bu çalışma ile bilimsel ispat ve tespitleri de yapılmış oldu. Gazellerdeki okuma tavırları ile ilgili akademik bir çalışmanın eksikliğini çalışmamız sırasında fark ettik. Bundan sonra bu alanda akademik bir çalışmaya ihtiyaç bulunduğunu belirtmek gerekiyor. Çalışmamızın bundan sonra bu alanda yapılacak olan çalışmalara kaynak olması, ışık tutması arzusundayız.

KAYNAKLAR

Agayeva, S. (2007). Nevbet-i müretteb. *TDV İslam Ansiklopedisi,* 33. Cilt. İstanbul.

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler.* Ege Üniversitesi Basımevi

Arel, H. S. (1993). *Türk Musikisi Nazariyati Dersleri.* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Clayton, M. (2000). *Time in Indian Music, Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rag Performance:* Oxford University Press Inc.

Çoban, A. (2020). Kişisel görüşme. 05 Mart, İstanbul.

Harrap's. (1989). *Harrap's Illustraded Dictionary of Music & Musicians*: Clark Robinson Limited.

Hutchinson. (1998). *The Hutchinson Encyclopedia 11th Edition*: Helicon Publishing

Jairazbhoy, N. A. (1971). *The Rags of North India Music:* Faber and Faber.

Joshi, A. (2020). Kişisel görüşme. 29 Şubat.

Macmillan. (1994). *The Grove Concise Dictionary of Music:* The Macmillan Press Ltd.

Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi:* Milli Eğitim Basımevi – İstanbul.

Popley, H. A. (1921). *The Music of India.* London: Oxford University Press.

Raja, D. (2011). Deepak Raja's World of Hindustani Music

Rao, B. S. (1964). *Raganidhi, A Comparative Study of Hindustani and Karnatak Ragas.* Vol.*2.* Madras: Music Academy

Ruckert, G. E. (2004). *Music in North India.* New York Oxford University Press

Sadanand, A. (2020). Kişisel görüşme. 26 Şubat.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat* (2 cilt), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Wade, B. C. (1999). *Music in India, The Classical Traditions*: Manohar Publishers & Distributors.

Url-1: Pandit Jasraj – Tuma Bina Kaise. > <https://www.youtube.com/watch?v=ciscjAAGlso> erişim tarihi: 22.12.2019

Url-2: Anith Sadanand – Tuma Bina Kaise. <https://www.youtube.com/watch?v=y05iAQd4CXo> erişim tarihi: 17.01.2020

Url-3: Hafız Burhan – Neva Gazel. https://www.youtube.com/watch?v=YbIjCgxibDI erişim tarihi: 22.12.2019

Url-4: <https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf> erişim tarihi: 05.02.2020

Url-5: <http://www.ibiblio.org/guruguha/MusicResearchLibrary/Books-English/BkE-PopleyHA-The%20Music%20of%20India-1921-0057.pdf> erişim tarihi: 15.01.2020

Url-6: Pandit Jasraj – Biyografi. <http://www.panditjasraj.com/bio/index.html> erişim tarihi: 25.12.2019

Url-7: Hafız Burhan – Biyografi. <https://www.fikriyat.com/muzik/2018/04/18/mikrofonlari-bile-catlatan-ses-hafiz-burhan> ; <https://www.ensonhaber.com/biyografi/hafiz-burhan-kimdir-2013-04-18>; <https://www.biyografya.com/biyografi/10031> erişim tarihi: 27.12.2019

Url-8: <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/33/C33010750.pdf> erişim tarihi: 20.01.2020

Url-9: <http://swaratala.blogspot.com/2011/01/raga-jog-versatile-raga.html> erişim tarihi: 12.02.2020

EKLER

EK A : Yapılan görüşmeler (Dr. Adnan Çoban, Ankita Joshi, Anith Sadanand)

EK B : Kelimelerin kaynaklarda kullanılışı

EK C : Sözlük

Ek A

Ek A.1 – Doç. Dr. Adnan Çoban (05.03.2020)

C.S.G.: Gazel nedir?

A.Ç.: Gazel Türk müziğinde irticali bir form. Okunan bir formdur. Söz olarak, gazel formundaki şiirlerin seçildiği, kompozisyonun içerisinde, bir icranın ortaya konduğu bir formdur. Beyitler, genellikle iki beyit şeklinde ele alınıyor. Birinci mısraya "zemin", ikinci mısraya "zaman", üçüncü mısraya "meyan", dördüncü mısraya da "karar" adı veriliyor. Böyle bir kompozisyonu var. Bu eşlikli veya eşliksiz olabiliyor. Eşlikli olduğu zaman gazelhanın icrasında ona eşlik eden bir saz oluyor, saz ile birlikte icra devam ediyor. Şöyle toparlarsak, Türk musikisinde, genellikle güftesi gazel formunda seçilen irticali bir formdur.

C.S.G.: Serbestliğinin içerisinde bir ritmik tutarlılık gözetlenebilir mi?

A.Ç.: Aslında gazeller bildiğimiz şarkı gibi veya diğer klasik formlardaki gibi belli bir usul üzerine bina edilmiyor baktığımız zaman. Yani bir doğaçlama olduğu için bir usul yok ama arka planda genelde aruz vezniyle yazılmış şiirler söz konusu olduğu için, aruzun kendi içindeki ritminin gazele de yansıdığını ve bunun da belli bir formatta, yani gazel icra eden insanlar tarafından belki tanımlanmamış söylenmemiş ama, icra ederken böyle ortaya konulan, söylenen bir ritminin olduğunu söyleyebiliriz. Karl Sigmal isimli bir araştırmacı "usulsüz usul" adını veriyor. Dışardan baktığımızda bir usul yok ama şiirin kendi aruz vezninden kaynaklanan bir usul ve ritim söz konusu.

C.S.G.: Yani bir duygusu var kendi içinde.

A.Ç.: Tabii bir duygusu var, bu usul ve ritim, usul gibi değil de, gazelin kendine has olan bir ritim şeklinde, icra edildiği süre içerisinde kendini hissettiriyor.

C.S.G.: Gazelhan hangi satırı, kaç kere söyleyeceğine, icra esnasında mı karar veriyor?

A.Ç.: Genelde, gazelin icra şekillerine baktığımız zaman, iki beyit seçiliyor, yani dört mısra. Zemin, zaman, meyan ve karar şeklinde. Fakat bu altı mısra, on mısra, sekiz mısra şeklinde okunabiliyor. Ancak genelde temayül dört mısra şeklinde okunması. Dört mısra şeklinde okurken aynı bir şarkı formundaki kurallar manzumesi burada kendini gösteriyor. Önce zemin ile bir giriş yapılıyor gazelde,

ondan sonra nakarat yok ama zaman dediğimiz, yani ikinci mısranın okunup karar verildiği, yani birinci kararın yapıldığı bölüme geçiliyor. Sonra bir meyan bölümü var, orada da bildiğiniz klasik şarkılar veya diğer formlardaki gibi, bir takım geçkilerin veya anlam prozodisi açısından öne çıkan bir takım ifadelerin olduğu bir durum oluyor. Sonra dördüncü mısrayla birlikte, nakarat değil ama bitiş hissiyle birlikte bir karar veriliyor, yani ikinci karar, son karar dediğimiz.

Bir takım "lafzi terennümler" söz konusu. Gazelde genelde "ah, of, aman, ey, meded ey, yar ey" gibi bir takım nidalar var. Bu nidalar gazel icrası esnasında, bölümlerin aralarında, uygun yerlerde, gazelhanlar tarafından yerleştiriliyor. Aslında bunlar da bir manada, bir lafzi terennüm gibi kendini gösteriyor.

C.S.G.: Peki bunların (terennümler) ne zaman uygulanacağı da mı icra esnasında karar veriliyor?

A.Ç.: Bunlar tabii genel bir kuralı yok ama icra edilmiş taş plak kayıtlarından baktığımız zaman, ilk başlarken gazelhan, "aman, ah" gibi nidalarla giriyor. Birinci mısranın sonunda "meded ey, gönül ey" gibi nidalarla bir orta asma karar yapıyor, ondan sonra yine karar verirken, "yar ey, meded ey, gönül ey" gibi bir lafzi terennümle bitiriyor. Sonra meyan bölümünde yine bir takım nidalar, anlamına göre, uzun seslerle birlikte söylenen bölümler söz konusu olabiliyor. Bunlar genelde tabii bir kural olmasa da, her bölümün özellikle sonlarında söylenebiliyor.

C.S.G.: Okunduğu makamın kurallarına daima sadık kalınıyor mı?

A.Ç.: Tabii, zaten makam olması için o kuralların yerine getirilmesi gerekiyor. Aynı şey burada da geçerli. Aslında gazel eski dönemlerde, saz ile yapılan "taksim" dediğimiz icranın, sözle yapılanı olarak geçiyor. Hatta, Kantemiroğlu'nun kaynağında "hanende taksimi" ve "sazende taksimi" olarak ikiye ayrılıyor. 20. yy.'ın başlarına kadar da hep, sesle yapılan taksim gibi adlandırılıyor. Klasik bir taksimde, makamı göstermek için uygulanan kuralların hepsi neyse, gazel icrasında da aynısı geçerli oluyor. Diyelim ki uşşak makamında bir gazel okunacaksa, o uşşak makamının kuralları içerisinde bunu yapıyorsunuz. Zaten bunu yapmadığınız takdirde, bir icra söz konusu olmamış oluyor.

C.S.G.: Farklı gazelhanların okumalarında yöresel değişiklikler, bir yöre durum söz konusu var mıdır?

A.Ç.: Klasik gazelde bir yöre durumu yok. Fakat Elazığ, Urfa, Malatya gibi bölgelerde bir gazel okuma geleneği vardır. Onlar da tabii bildiğimiz klasik gazeller

içerisinde yer alıyor ama onlarda tabii biraz yöresel tavır söz konusu olabiliyor. Urfa yöresinde gazellerin, Türkülerin ezgi ve motiflerine biraz daha yakın olduğunu görüyoruz. Bildiğimiz klasik gazelde böyle bir yöresel tavır söz konusu değildir. Bizim daha çok "hafız tavrı" dediğimiz, yani eski dönemden gelen, daha çok hafızların okuduğu, çünkü o geniş sesleri veren kişiler genelde hafızlardır. Tiz ve bas seslerin dengeli olduğu daha çok hafızlar var. Zaten hafızlık geleneğinde Kuran-ı Kerim, Kaside, Mevlid gibi irticali formlar çok okunduğu, Camii Musikisinde daha çok önde olduğu için, genellikle hafızlık geleneğinde yetişenlerden çıkmış gazelhanlar. Ama tabi böyle bir şart yok, illa hafızlık geleneğinden gelecek diye bir şey yok. Eski dönem gazelhanların daha çok hafızlardan çıkmış olması, bir hafız tavrını gündeme getirmiştir. Ama aslında Münir Nurettin Selçuk'la birlikte daha da öne çıkan ve hatta öncesinde de Hafız Sami ile birlikte ortaya çıkan bir "İstanbul tavrı" var. Goygoyun fazla olmayıp temizlenmiş olduğu, fazla şatafatlı süslemelerin olmadığı, klasik tavır, klasik üslup dediğimiz bir üslup durum söz konusudur. İşte gazel okumada da bu üslup ön planda. Daha çok İstanbul tavrı üzerinden. Münir Nurettin Selçuk'tan önceki dönemde, daha çok hafızların okuması söz konusuyken, Münir Nurettin Selçuk ile birlikte, o da hafızlık geleneğinden gelmiş olmasına rağmen, bir İstanbul tavrı ortaya koyup, o tavırda gazel okumuştur. Gazel okumanın son temsilcisi olarak, biraz revize edilmiş şekliyle bugüne gelmesinde, Münir Nurettin Selçuk'un çok büyük etkisi var. Tavır dediğimiz zaman, üslup dediğimiz zaman klasik gazelde tabii ki bu tavır öne çıkıyor. Fakat yöresellik dediğimiz şey, her yörenin kendine ait irticali formları var, bu formların icra anlayışları var, gazelin de farklı yörelerde, kendi müzikal anlayışı içerisinde, farklı motifler kullandıklarını görebiliyoruz. Ama bizim burada gazel dediğimizde bahsettiğimiz, önceden hafızlık tavrıyla başlayıp, İstanbul tavrıyla devam ettirilmiş olan formdur.

C.S.G.: İncelemek için Hafız Burhan'ın neva gazelini ele aldım. Hafız Burhan'da İstanbul tavrı var mıdır?

A.Ç.: Hafız Burhan ilginç bir karakter. Hafızlık geleneğinden gelmiş ama çok da hafız tavrında okumuyor fakat İstanbul tavrı dediğimiz o kalıplar içerisinde de kalmıyor. Biraz daha modern, çağdaş, popüler bir tavrı ortaya koymuş aslında.

C.S.G.: Bir belgeselde dinlemiştim, o dönemde Hafız Burhan, şarkı, kanto ve tango türlerini de okumuş.

A.Ç.: Tabii her türlü formu okuyorlar ama dikkat ederseniz hafız tavrıyla okuyorlar. Münir Nurettin Selçuk tarzında okumuyorlar. Mesela şarkı okurken hafızlık

etkisinden kurtulamıyorlar. Ama gazelinde alt planda bir hafızlık tavrı, üslubu var, onun üzerinde bir takım manevralar yapıp, daha popüler bir anlayış ortaya koymuş. Çünkü gazeli nerede okuyacaksınız? Çünkü yavaş yavaş gazele olan eğiliminde ortadan kalktığı Cumhuriyet sonrası, ilginin azaldığı döneminde, o kendince bir takım atraksiyonlarla, gazeli bir şekilde icra etmeye çalışıyor. Daha çok orada sesin gösterilmesi ve ön planda olması, tiz seslerin icrasıyla insanların galeyana getirilmeye, heyecanlandırılmaya, yüksek gerilim yaratılmaya çalışıldığı, bir anlayış var orada. Ama bizim klasik gazel, hiçbir zaman bir ses gösterisi değildir. Klasik gazelde ön planda olan şey sesten ziyade tavırdır ve tabii ki prozodi dediğimiz, yani anlam ve aruz vezninin kendi kuralları içerisinde ifade edilmesidir. Mesela bazı kavramlar vardır gazelde. Güfte taksimi diye bir şey vardır. Yani siz aruz vezniyle bir eser icra ettiğiniz zaman kalıbın taktiği vardır. Örneğin: failatun, failatun, failatun, failun. Bunların her birine "taktiği" adı veriliyor. Nasıl Türk müziğinde Usul-Aruz vezni ilişkisi söz konusuysa, gazelde de bu taktiği kurallarına göre okuyorsunuz. Kafanıza göre uzatma kısaltma yapmıyorsunuz. Sonuçta gazelin tarif edilmiş bir kuralı yok ama kuralını belirleyen şeyler bunlar. Bir kaide oluşturuyorlar. Haliyle bir ses gösterisinden ziyade, üslubunu kendi içerisinde, nevi şahsına münhasır bir üslup ortaya koyan bir formdan bahsediyoruz. İşte o forma uygun bir şekilde, formun gerektirdiği tavırla okunması bizim için önemli. Ama tabii burada tavırla birlikte, güzel veya geniş bir sesin devreye girmesi o zaman gazelin tadını çok daha arttırıyor.

C.S.G.: Gazeller nerede, ne durumlarda okunurdu?

A.Ç.: Eski dönemlerde, Mesnevilerde ara bölümler olarak geçiyor. Gazel "bir kadına söylenen güzel söz" manasına geliyor. Bazı dönemlerde, eski Arap Yarım Adasında "gınalar" dediğimiz, yani biraz müzikal şekilde okunan formlar olarak ortaya çıkıyor. Daha sonra bazı bestelenmiş eserlerin, mesela Nevbet-i Müretteb adını verdiğimiz bir form var, Abdülkadir Meragi tarafından tanımlanmış. Bu Nevbet-i Müretteb'in dört bölümünden bir tanesi olarak geçiyor gazel. Orada aynı şekilde irticali bir form olarak icra ediliyor. Ama bir büyük formun arasında. Müstakil değil. Daha sonra ilerleyen dönemlerde, yavaş yavaş gazel şairlerin öne çıkması, günlük hayatı, günlük İstanbul'u anlatan, İstanbul'un sosyal hayatını veya eğlenceli hayatını anlatan bir takım gazel formunda şiirlerin yazılmasıyla birlikte, biraz daha müstakil bir form haline gelmeye başlıyor. Şimdi bu dönemden sonra, gazelin farklı şekillerde icra edildiğini görüyoruz ama genelde eşlikli gazel dediğimiz, 17. 18. yy.'larda da

fasıllarda, özellikle Kantemiroğlu'nun kaynağında, fasıllarda, hatta Evliya Çelebi'nin ortaya koyduğu seyahatnamesinde, fasıl aralarında okunduğu ortaya söyleniyor. Hanende sazende faslı var, bir de hanende sazende taksimi var. İşte en başta mesela başlarken, bir sazende taksimi oluyor, ondan sonra hanende taksimi, sonra sazende faslı oluyor, sonra arada bir gene hanende taksimi dediğimiz gazel oluyor, tekrar bir sazende faslı oluyor, klasik eserlerde kar, beste, ağır semai, yürük semai okunuyor, ondan sonra fasıl, hanende taksimiyle yani gazelle sona erdiriliyor. Böyle bir formatı var, bu form içerisinde belli aralarda icra edildiğini görüyoruz.

Ama sonraları daha çok, Tanburi Cemil'in taş plak kayıtlarından da görüldüğü gibi, eşlikli gazel formunun daha çok öne çıktığını görüyoruz. Önce bir saz taksimle giriyor, ardından gazelhan birinci mısrayı makamın kurallarına göre bitiriyor, daha sonra saz kısa bir soluklanma adına icrayı yine devralıyor, kısa bir taksim yapıyor, aldığı perdeden gazelhana bırakıyor, gazelhan zaman bölümü olan ikinci mısrayı icra ediyor bitiriyor, sonra yine aynı şekilde saz aynı yerden alıp kısa bir karar veriyor, bu şekilde devam eden bir eşlikten bahsediyoruz. Bunlarında kuralları var tabii. Refakat kuralları var. Türk müziğinde çok önemli bir şey bu. Bu refakat kuralları içerisinde, gazeli yöneten gazelhana bir gölge gibi eşlik eden bir sazende durum söz konusu oluyor.

17. yy.'dan miras kalan, fasıl aralarında gazel okuma var. O dönemdeki fasıl arası gazel okumalar, "Fasl-ı Cedid" dediğimiz faslın birinci bölümü icra ediliyor, saz ile ara taksim oluyor, sonra faslın ikinci bölümüne geçiliyor, faslın ikinci bölümünde, ya çok hareketli eserlerin arasında ya da curcuna, aksak gibi eserlerin birinci ve ikinci kubbesinin arasında, veya şarkıların meyanlarında, bir gazel icrası söz konusu oluyor. Yani aslında buradaki gazelin amacı, oradaki heyecanı, duygusal gerilimi, daha da üst noktaya taşımak. Bir manada, faslın ortaya koyduğu duyguya katkıda bulunmak. Bir de Münir Nurettin Selçuk'un ortaya koyduğu, özellikle kendi konserlerinde gündeme getirdiği şarkı arası gazel var. Mesela bir şarkıyı okuduktan sonra aynı tempo üzerinde, aynı usul üzerinde bir icra söz konusu oluyor ya da iki şarkı arası gazel okunuyor. Bu şarkı arası gazellerin de kuralları var. Gazel şarkının önüne geçmemeli, şarkı bir tarafta, gazel bir tarafta olmamalı, sözler şarkının sözlerine uygun olmalı, ortaya konacak olan kompozisyon, şarkının kompozisyonundan kopuk olmamalı, şarkıyı destekleyici olmalı. Bunlar da önemli kurallar. Mesela piyasada şimdi bir şarkı okunuyor, şarkının arasına gazel geliyor,

şarkı hangi şarkıydı unutuyorsunuz. Öyle bir dinamizmin içerisinde bunun yapılması gerekiyor ki, hangi şarkıda olduğumuzu unutmamalıyız.

C.S.G.: Gazel usul ile mi icra ediliyor?

A.Ç.: Eşlikli gazeller var, altta herhangi bir temponun, usulün olmadığı. Bir de tempolu gazeller var. Tempolu gazeller mesela, altta düyek, curcuna, nim sofyan veya aksak gibi usullerin olduğu ve sazların dem tuttuğu eserler. Bu usullerin üzerine gazelhan okuyor, mesela Hafız Burhan'ın gazelinde var (Bir Elif Çekti Yine Sineme Canan Bu Gece). Buna tempolu gazel diyoruz. Altta bir usul var, sazlar o usulü sürekli dem tutarak eşlik ediyorlar. O usulün üzerine gazel gerçekleşiyor. Gazelhana, refakat kurallarına uygun bir şekilde bir saz eşlik edebiliyor tempolu gazellerde. Bir de tabii şarkı arası gazeller var. Şarkının usulü neyse, eşlik o şekilde devam ediyor. Şarkının hangi bölümünden alındıysa, mesela meyan bölümünden alındıysa ve orada bir saba geçkisi varsa, o zaman gazeli saba okumanız gerekiyor. Karar verirken de, nereden aldıysanız şarkıyı, oradan teslim ediyorsunuz.

C.S.G.: O zaman gazelhanın iyi bir makam bilgisi olması gerekiyor.

A.Ç.: Evet, gazelhan çok bilgili olmalı, gazelhanla sazende arasında çok iyi bir iletişim, koordinasyon olması lazım, bunların tabii hep önceden konuşulması gerekiyor. Mesela nereden giriş yapacak, nerede kalınacak, girerken hangi nağme ile girilecek. Tabii eski dönemlerde bunlar hep bilindik olduğu için konuşulmazdı, şimdi konuşmanız gerekiyor. Bunların ayarlanması ve icra edilmesi söz konusu.

C.S.G.: Okunan gazelin, notaya alınmasının bir yöntemi var mıdır?

A.Ç.: Yöntemi duyduğunuzu yazmak. Gazellerde özellik olarak çarpmalar var mesela, onları belirtmek lazım, o nüansları belirtmek çok önemli. O gırtlak nağmelerini, decrescendo, crescendo, bunları belirtmekte fayda var çünkü bizi bağlayacak herhangi bir usul, bir kural yok kompozisyon açısından baktığımızda. Orada nüanslar, üslup öne çıkıyor. O üslubu belki ortaya koymak gerekiyor.

C.S.G.: Hafız Burhan'ın eserini notaya alırken, şöyle bir durum ile karşılaştım, mesela bazı yaptığı çarpmalarda, frekans olarak hangi notadan çarptığı belli olmuyor. Onu sizce notaya alırken, sadece bir işaret koyup, nota olarak değil de, orada bir çarpma unsuru olduğunu belirtmek yeterli midir?

A.Ç.: Yeterlidir tabii, oraya not düşüp, bunu belirtmek de gerekir, şu da olabilir bu da olabilir diye. Önemli olan bunları belirtmek. Gazelde öne çıkan mesela uzun

okumalar var, sesin çatlaması var. Şöyle söyleyeyim, tiz seslerin icrasında hecelerin kaybolması mesela bazı sesler "y" ve "i" arasında gidip geliyor. Deformasyon meydana geliyor çünkü o sırada sese ağırlık verilmesi gerekiyor ve bu esnada sözün deforme olduğunu görüyoruz. Mesela bu da Gazellerde, o esnada ortaya konan sesin, o enerjinin önemli olduğunu gösteriyor. O uzatmaların, trillerin, vibratoların, goygoyların hangi tekniğe uyduğunu konuşmak lazım. Bu aslında daha çok ses bilimcilerin bileceği bir şey. Anatomik ve fizyolojik bilgi gerekiyor. Mesela klasik üslup diyoruz ama neye göre klasik üslup, bunun da bir tarifi yok. Oradaki çarpmalar, gırtlak nağmeleri, nüans dediğimiz zaman bunlar ortaya çıkıyor. Prozodi kuralları ortaya çıkıyor mesela. Bunlar bizim musikimizde çok konuşulmamış, kuralları belirlenmemiş şeyler olduğu için, gazel gibi irticali formlarda da bu anlayışları ortaya koymaya çalışıyoruz.

C.S.G.: Hint müziğini inceliyorum, neredeyse tamamen doğaçlamaya dayalı müzikleri. Türk müziğini incelediğimde, bütün eserlerimiz yazılı, doğaçlama yapılan tek formlar, taksim ve gazel gibi formlar, dini formları bir kenara bırakarak konuşuyorum.

A.Ç.: Aslında tabii Hint müziğinde pentatonik ezgilerin çok sık kullanıldığını görüyoruz, caz müziğinde de olduğu gibi. Türk müziğinde tabii taksim formu daha çok biliniyor ama dini formlarının neredeyse hepsi neredeyse irticali. Camii musikisi olduğu gibi irticali. Orada tabii başka sosyolojik unsurlar var, ihtiyaçlara göre. Mesela neden hep tiz seslerden okunuyor irticali formlar, neden, çünkü sesini duyurması gerekiyor, ezan okunuyor, sesini duyurması gerekiyor. Yani bir sosyolojik ihtiyaçtan da ortaya çıkan bir şey. Bir oda müziği anlayışı değil de, bir açık alan müziği şeklinde. O zaman da çok yüksek tonlardan okumanız gerekiyor. Böyle okursan güzel olur gibi bir anlayış var. Mesela Münir Nurettin Selçuk'ta öyle bir anlayış yoktur, hep makamın gerektirdiği sesleri vermiştir. Eğer Münir Nurettin Selçuk, daha düşük oktavda bir sese sahip olsaydı, ona göre okuyacaktı. Geniş oktavlı bir sesin olması bir avantaj tabii ki de, yani üst ve alt sınırdaki seslerin hepsini net bir şekilde, nağmelerin zenginliğiyle ortaya koyabiliyorsunuz.

C.S.G.: Taş Plak kayıtları hangi dönemlerde yapılmıştır?

A.Ç.: 19. yy.'ın sonu 20. yy.'ın başı, Tanburi Cemil Bey'in zamanları.

C.S.G.: Seçilen bir güfte, farklı bir gazelhan tarafından, farklı bir makamda okunabilir mi?

A.Ç.: Başkaları da okuyabilir tabii.

Ek A.2 - Ankita Joshi (29.02.2020)

C.S.G.: Hint Müziğinde vokal süsleme olarak Meend bir notadan diğer notaya kaymak mıdır? glissando gibi midir?

A.J.: Meend evet bir notadan diğerine kaymaktır, ama hangi raagdaysanız o sesleri kullanarak, o seslerden geçerek bir notadan öbürüne gelirsiniz ama burada önemli olan o ara notalarda durmazsınız.

C.S.G.: Peki bu nedir Hint müziğinde? -Kendi sesimle bir glissando örneği veririm-

A.J.: O da var evet ama o daha çok bir atlama gibi. O da bir Meend sayılır ama farklı bir türde. Glissando gibi olan Meend'de daha çok hızlı bir kayma oluyor ve atlama gibi algılanıyor.

C.S.G.: Bir de sesinle yaptığın çok spesifik bir hareket var. -Gamak olduğunu düşündüğüm gölgeleme ve vurgulamayla kısa bir örnek taklit ederim- Bu bir Gamak mıdır?

A.J.: Evet farklı türlerde Gamak'lar vardır.

–sesiyle bir Gamak örneği verir, okuduğu Gamak örneğinde Sargam kullanır, spesifik vokal vurgulamasıyla Pa, Ni, Sa gibi nota isimlerini kullanır –

A.J.: Mesela bu bir Gamak'tır, buna Sargam Gamak diyoruz. Bir de,

–sesiyle bir Gamak örneği verir, okuduğu Gamak örneğinde akar kullanır, aynı şekilde Gamak'ın gırtlak hareketini yaparken " a" hecesini kullanır–

A.J.: Mesela bu da Akar Gamak. Akar ağzını açma şekline denir. Farklı Gamak'lar var.

C.S.G: Teorinizi incelerken kullandığınız teknikler arasında akar tekniğini inceledim, mesela akarı bu şekilde de kullanıyorsunuz,

-örnek göstermek için akar kullanarak rastgele yavaşça bir raagda sesimle gezindim-

A.J.: Evet mesela bu Akar Alap.

C.S.G.: Kitaplarda okuduğumda, çota khyal için drut laya (hızlı tempo) yazıyor.

A.J: Evet öyle.

C.S.G.: Ama Anith Sadanand'ın Youtube'daki stüdyo kaydı performansında, yavaş başladığını, bir alap bölümüyle başlayıp, daha sonra hızlandığını fark ettim.

A.J.: Aynı bandiş mi?

C.S.G.: Evet aynı bandiş. Bu mümkün müdür? Yoksa kurallara aykırı mıdır?

A.J.: Hayır hayır hiçbir şey kurallara aykırı değildir. O sadece Youtube'a bir bandiş yükledi ve sen bu bandişe denk geldin o kadar. Ama sanatçıya da bağlı tabii. Diyelim ki benden üç saatlik bir performans verilmem istendi ve ben yıllarımı vermişim Klasik Hint müziği için ve iyi bir öğretmen ile çalışmışım, o zaman ben khyal müziğiyle başlarım. Önce khyal, sonra çota khyal ve belki aynı raaga ait olan bir Tarana. Ondan sonra diyelim ki aynı khyali tekrar okumak istemedim, o zaman farklı bir raagı farklı bir taalda okurum. O zaman bir konser içerisinde raaglar ve taallerin varyasyonları olur.

A.J.: Khyal senin düşüncelerin anlamına gelir. Biz bugünkü okuduğumuza "khyal gayaki" diyoruz ve bu form geçmişimizden bu yana çok değişiklikler geçirdi. O yüzden bugün baktığımızda khyal gayaki düşüncelerini ifade etmen. Anith Sadanand bunu böyle kaydedip yüklemek istedi, bu onun düşüncesiydi, bu herhangi bir kuralı ihlal ettiği anlamına gelmez. Ama bugün kendine Klasik müzisyen demek istiyorsan en azından bütün süslemeleri ve raag kurallarına uygun bir şekilde bara khyal, çota khyal söyleyebilmelisiniz. Hindustani Sangiit'in bütün unsurlarını içermeli.

C.S.G.: Senin için, bir çota khyal performansı verirken, yapılması gereken şeyler nelerdir? Eğer geleneksel bir yönden düşünecek olursan.

A.J.: Mesela bana Garana'dan bahsetmiştin. Ben Mevati Garana'ya aitim ve bir sürü Garana var. Özette herkes bara khyal ve çota khyal söylüyor ama farklı etkileşimler geçirmiştir. Mesela sen nerede yaşıyorsun?

C.S.G.: Türkiye'de.

A.J.: Evet ve sen şimdi Hindustani müziği öğrendin. Biraz bile olsa şarkı söylemende Türk müziğinin bir etkisi olacaktır. O yüzden mesela Kirana Garana'dan biri, Kirana'da kalmıştır. Yerin adı Kirana. Şarkı söyleme becerilerini o bölgede geliştirmiştir. O yüzden insanlar onun stiline Kirana gayaki demeye başlamışlardır. İnsanlar onu takip etmeye, ondan öğrenmeye başlamışlardır. O yüzden insanlar, "ben Kirana Garana'ya aitim çünkü ben bu üstattan öğrendim" derken bu üstadın buraya ait olduğu anlamına gelmektedir. O yüzden onun gayakisi, şarkı söylemesi daha iyi oldu. O Garana'nın üstadı olarak, bir sürü ragalar öğrendi. Aynı şey diğer Garanalar için de geçerli. Mesela ben şu an ragaları numaralandırmak istemiyorum, ama bizim söylediğimiz belirli ragaları, onlar söylemezler. Aslında herkes her ragayı söyler,

ama her belirli ragalarda ustalaşır ve belirli ragalar vardır, onlar söylemezler. Mesela ben gamak yapmayı seviyorum.

-Sargam gamak örneği seslendirir-

A.J.: Benim sevdiğim ve Gurum'dan öğrenmek istediğim bu gayaki olduğu için ona gittim ve dedim ki "ben senin stilini seviyorum ve bunu öğrenmek istiyorum". Şimdi birisi size niye gelir, stiliniz beğenmiştir ve sizin tarzınızı öğrenmek istemiştir. Mesela bir ragayı dört farklı Garana'dan dinlersin, hepsi farklı söyler, çünkü "düşünce" başkadır.

C.S.G.: Şimdi "khyal düşünce demektir" demeni daha iyi anlıyorum.

A.J.: Böyle bir özgürlüğü vardır. Sen onu, "senin" istediğin gibi söyleyebilirsin. Ama kuralları takip etmen lazım. Kimse kuralları hiçbir şekilde kıramaz.

C.S.G.: Şimdi sen Mevati Garana'ya aitsin. Senin öğrenmek istediğin gelenekte bir sürü Gamak kullanılıyor ve belirli ragalar var öğrendiğin. Mesela Raag Jog bunlarda biri sanırım, çünkü konser kayıtlarında onu seslendirdiğini fark ettim. Başka hangi raaglar var öğrendiğiniz?

A.J.: Garana bazlı değil de, söylediğim diğer raaglardan yaman, bihag, darbari ve daha bir sürü raga var.

C.S.G.: "Tuma Bina Kaise" şarkısı Pandit Jasraj'a mı aittir? Söz ve Müzik?

A.J.: Evet sanırım ikisi de ona aitti.

C.S.G: Bu eseri önce Pandit Jasraj'dan daha sonra senden ve Anith Sadanand'dan inceledim ve notası olmadığından kendimce notaya aldım. Mesela Kaise'nin se hecesinin her seferinde tintaal talada birinci vuruşa düştüğünü fark ettim.

A.J.: Evet doğru.

C.S.G.: Ve en basit haliyle şu şekilde notaya aldım. Bir referansım olmadığı için kendimce yazdım. Bu şekilde doğru mu?

-notaya aldığım basit haliyle "Tuma Bina Kaise" bandişini okudum-

A.J.: Evet doğru.

C.S.G.: Pandit Jasraj da aynı zamanda Mevati Garana'ya mı ait.

A.J.: Evet

C.S.G.: Eğitmenin kimdi?

A.J.: İki Guru'dan eğitim aldım, ilki dayımdı, 6 yaşımdaydım. Daha sonra 10 yaşındayken Guruji Pandit Jasraj ile tanıştım. Ve ondan beni eğitmesini istedim, yanında 16-17 yıl kaldım öğrenmek için.

C.S.G.: Guru Shishya Parampara sistemi mi bu?

A.J.: Evet aynen o.

C.S.G.: Khyalde doğaçlarken, ne yapacağına spontane olarak mı karar veriyorsun? Yani ne yapacağına ya da hangi satırı kaç kere söyleyeceğine önceden karar vermeden spontane olarak mı söylüyorsun?

A.J.: Evet. Bak şimdi evde çalışıyorsun ve evde çalıştığınla sahnen el ele gider. Bazen sahnedeyken bir an aklına evde çalıştığın bir şey gelebilir. Ama aynı zamanda bir raagı çalıştığınızda, bir müzisyen olarak, spontane müzik yapmak istiyoruz.

-hızlı bir Sargam okur ve aniden "Tuma Bina Kaise" şarkısının ilk satırına girer, beklenmedik bir etki verir, benzer örnekler vermeye devam eder-

A.J.: Şimdi bu Sargam'lar gelişme kısmı ya da Taan bölümü. Her zaman aynı olamazlar. O yüzden çalışmanız lazım ve sahneye çıktığınızda söylediklerinizin çok kesin olması gerekiyor. Çünkü sadece sahnede çok spontane ve kesin olmanız gerekiyor, özellikle notalar ve tala açısından. Evde çalışmazsanız, sahnede bunları düzgün söyleyemezsiniz.

C.S.G.: Aroha ve Avaroha'yı konuşmak istiyorum. Raaglarda tizden başlayıp inici seyir veya pesten başlayıp tize doğru seyir yapmanız gerekiyor diye bir kural var mı?

A.J.: Hayır hayır, bu kural şunu ister, mesela eğer bir raagın pes bir oktavda söylenmesi gerekiyorsa, bazı Ragalar için gelişmeyi pes oktavda veya tiz oktavda yapmanız gerekiyor diye bir kural var.

C.S.G.: Peki ya Raag Jog? Raag Jog'un özelliği nedir?

A.J.: Raag Jog 3 oktavda söylenebilir. Büyük bir raag gibi. Bazı raaglar var, mesela Raag Yaman gibi. Sesiniz yetiyorsa söyleyebilirsiniz ama raagın vadi ve samvadisine bağlıdır. Her raagda 2 ana nota vardır.

C.S.G.: Türk müziğinde de aynı şey var. Mesela bir tanesi güçlüsü diğeri de duraktır.

A.J.: Aynen, dediğim gibi her raagda 2 ana nota vardır ve seyrin gelişmesi bu iki nota etrafında oluşur.

C.S.G.: Raag Jog'da bunlar Sadja ve Madyham mı?

A.J.: Evet. Şimdi bu bandişte iki bölüm var. Stayi ve antara. Stayi birinci bölüm ve antara ikinci bölüm.

-"Tuma Bina Kaise"nin stayi bölümü ve sonra antara bölümünü seslendirir-

A.J.: O yüzden, bütün notaları kapsaması gerekir, alan olarak.

C.S.G.: Türk müziğinde gazeller var, Hint müziğinde de gazaller var. Ama fark ettim ki birbirlerinden farklılar. Mesela bizim gazellerimizdeki güftelerin konuları çoğunlukla aşk, özlem, acı üzerine yazılır. Ama Türkiye'de solist gazel seslendireceği zaman bir Makam üstünden ezgiyi spontane olarak seslendirir. Doğaçlar. Melodi önceden bestelenmemiştir. Sadece güfte yazılı ve bellidir. Aynı zamanda, Terennüm kullanırlar, sizdeki Tarana gibi. Mesela biz "ey, aman" gibi kelimeler kullanırız. Hint müziğindeki gazaller nasıl farklıdır? Melodiler bestelenmiş midir?

A.J.: Evet ama müzisyen bir satırı farklı bir varyasyonda okuyabilir.

-bir gazal örneği seslendirir, önce bestelenmiş halini söyler, sonra kendisi bir melodi doğaçlayarak söyler-

A.J.: Yani kendi düşünceni ona ekleyebilirsin.

C.S.G.: Bilgi olarak, kendi eklemek istediklerin var mı?

A.J.: Evet lütfen, kendimi ifade etmek istediğim konular var. Mesela Garanalar'dan bahsetmiştik. Bazı Garanalar Sargam'a daha çok yoğunlaşmıştır. Bir dönem vardı, kimse Sargam'ı eserlerde kullanmıyordu. Daha sonra bazı Garana'lar kullanmaya başladı, çünkü kullanılmasında bir sakınca görmedi. Bazı insanlar dedi ki "Senin Garanan müsaade etmiyorken nasıl Sargam kullanabiliyorsun?" ama zamanla insanlar bu deneysel yaklaşımı takdir etmeye başladılar. İnsanların Sargam kullanmasına müsaade yoktu ama güzel bir şekilde uyguladıklarında takdir gördüler ve bu onların Garana'ya katkısıdır.

C.S.G.: Mevati Garana'da sargam önemli midir?

A.J.: Evet benim Guru'm bana sargam yapmayı öğretti.

C.S.G.: Senin performanslarını dinledim ve çok güzel kullanıyorsun. Sanırım drupadda sargam kullanılması tercih edilmiyor çünkü Sargam bir öğrenciye bandiş öğretirken ya da vokal egzersizleri yaparken bir solfej aracı olarak kullanılıyor fakat dediğin gibi bir sürü performansta kullanılıyor, karşıma çıkıyor. Kimse drupada çok

eski bir gelenek olduğu için dokunmuyor ve bugün hala eskiden olduğu gibi seslendiriliyor.

A.J.: Evet, drupad gayakide kullanılmıyor ama khyal gayakide çok etki vardı. İnsanlar Hindistan'a geldi ve o yüzden çok etkileşim geçirdi.

C.S.G. 12. yy.'da Babür İmparatorluğunun hükmü. Bir sürü Müslüman müzisyenler kendi bandişlerini yazdılar. Bugün hala seslendirilir.
C.S.G.: Konserlerinde Alap kullanır mısın?

A.J.: Evet kullanırım.

C.S.G.: Konserlerin ne kadar sürüyor?

A.J.: İki buçuk saat.

C.S.G.: Peki ya kısa konserlerin ne kadar sürüyor?

A.J.: Bu müzisyene bağlı. Mesela benden on dakikalık bir bandiş söylememi istersen bunu yapabilirim. On beş, yirmi, bana bağlı.

C.S.G.: Kaç yıldır öğreniyor ve söylüyorsun?

A.J.: Guruji ile yirmi bir yıl oldu.

C.S.G.: "Tuma Bina Kaise" bandişinin sözleri ne anlama geliyor?

A.J.: "Tuma bina kaise kate dinna ratiyaan", sensiz nasıl kalırım, yaşarım. Biraz romantik bir kompozisyon. "Dinna" gündüz, "ratiyaan" gece anlamına gelir. Sensiz nasıl kalırım, gündüz ve gece sensiz sağ kalamıyorum. "Aavana kahee ajahune aae", bana geri döneceğini söyledin, gittiğin yerden döneceğini söyledin ama dönmedin, ben seni bekliyordum ama dönmedin. "Jou main batiyaan", kapıda yolu izliyorum, o yola bakıyorum her an döneceğin. Yani seni düşünüyorum o yola bakarak.

Ek A.3 - Anith Sadanand (26.02.2020)

C.S.G.: Pandit Jasraj'ın Tuma Bina Kaise yorumunu inceledim ve bütün şarkıyı drut laya okuduğunu fark ettim. Senin performansında, yavaş bir alap ile giriş yapıp, taal ile şarkıya başladığını ve sonlara doğru akar ve sargam doğaçlama kullanarak hızlandığını fark ettim. Haklı mıyım?

A.S.: Çota khyali söylediğiniz tempo, sanatçıların icra ederken ki ruh haline bağlıdır. Diyelim ki, canlı bir kurulumda, kalabalığın enerjisini hissederken ve bara khyalda bir sürü işleme yaptıktan, kalabalığın duygularıyla oynadıktan ve güzel bir resim

çizdikten sonra, şimdi bunu varacağı yere götürmenin zamanı geldi diye düşünürsünüz. İşte o zaman çota khyal yaparsınız ve çoğu zaman canlı bir performansta enerji alışverişi varken, icracı drut layada çalar ve kalabalığı büyüler. Benim bu performansım için çok farklı faktörler vardı. Kapalı bir stüdyo ortamıydı ve çok kontrollü bir alandı. Canlı bir performansta bir sürü hatalar olur ama affedilir çünkü canlıdır. Bizim toplumumuzda, canlı performans yapan icracı için, yapılan hatalara bir pencere açığı verilir. Ben bir stüdyodaydım ve her şey izleniyordu, her şeyi çok net duyabiliyordum. Hiç gürültü yoktu, dışarının akustiği yoktu. O yüzden çok temiz bir alandı ama aynı zamanda beslenebilecek bir enerji yoktu. Bazı durumlarda 220-230 BPM'de olabiliriz hatta seyirciye çalıyorsak 240-250 BPM'i bulabiliriz. Bulunduğumuz ruh haliyle alakalı. Yani bu durumda, hızlı başlayacak ruh halinde değildim. O yüzden orta tempo bir hızla başladım, sonra biz ritme güzelce girdikçe, işte o zaman daha hızlı bir tempoya girdim.

Ek B

Akala: Achala, Achal, Acal
Akar: Akhar, Achar, Aaakar
Aroha: Aroh, Arohana
Astayi: Asthayi
Audav: Audava
Avaroha: Avroh, Avarohana
Bairav: Bhairav
Bairavi: Bhairavi
Bandiş: Bandish
Bilavıl: Bilaval, Bilawal
Çota: Chhota, Chota
Daivat: Dhaivat
Drupad: Dhrupad
Gamak: Gamaka
Garana(s): Gharana(s)
Gazal: Ghazal
Jaati: Jati
Kali: Khali
Kavvali: Qawwali
Khyal: Khayal, Khyaal
Klasik Hint Müziği: Hindustani Sangeet, North Indian Music
Madya: Madhya
Madyam: Madhyam
Medya: Medhya
Mevati: Mewati
Nişad: Nishad
Pançam: Pancham
Purvang: Purwang
Raag: Rag
Rişhab: Rishab, Rishabh
Samporn: Sampoorn, Sampurn, Sampurna
Sançari: Sanchari
Stayi: Sthayi
Svar(as): Swar(as)
Svarup: Swarup
Şadav: Shadav, Shadava
Şruti: Shruti, Sruti
Şudda: Suddh, Shudda, Shuddh
Taal: Tal
Taat: Thaat, That
Tintaal: Tintal, Teental, Teentaal
Tumri: Thumri
Keherva: Keherwa

Ek C

Akala Svar: Dizide yeri sabitlenmiş, kımıldamayan nota.
Alankaar: Süsleme.
Alap: Giriş bölümüdür, serbest, yavaş ve doğaçlamaya dayalıdır.
Antara: Bandişin ikinci bölümüdür.
Anuvadi: Vadi ve Samavadi dışındaki raagın notalarıdır.
Aroha: Dizideki çıkıcı yapı.
Audav: Beş (sayı).
Avaroha: Dizideki inici yapı.
Bakiye: Dört koma değeri olan ses aralığı.
Bandiş: Söz bestesi, beste, bestelenen kısım.
Bara: Büyük.
Bol: Laf.
Büyük Mücennep: Sekiz koma değeri olan ses aralığı.
Çota: Küçük.
Daivat: La notasının Hint müziğindeki adı.
Drupad: Bir Klasik Hint müziği türü.
Drut Laya: Hızlı tempo.
Gamak: Söylenmek istenen notayı vurgulamak için devamlı olarak o notaya kayma.
Gandhar: Mi notasının Hint müziğindeki adı.
Garana: Hint müziğinde bölgelerde oluşan tarzlar, eğitim sistemi.
Guru: Herhangi bir sanat dalında veya işte en üst derecede değerlendirilen usta, pir.
Jaati: Hint müziğinde, dizideki inici ve çıkıcı yapıdaki nota sayısı.
Khyal: Bir Klasik Hint müziği türü.
Koma: Türk müziğindeki en küçük ses birimi.
Komal Swar: Bemol olan notalardır.
Küçük Mücennep: Beş koma değeri olan ses aralığı.
Laya: Tempo.
Layakari: Ritim ile yürümek. Khyal türünde bir bölümüdür.
Madya Laya: Orta tempo.
Madyam: Fa notasının Hint Müziğindeki adı.
Makam: Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimini.
Mandra Saptak: Alt oktav.
Matra: Vuruş.
Medya Saptak: Orta oktav.
Meend: Müzikte bir notadan öbür notaya kayma.
Nişhad: Si notasının Hint müziğindeki adı.
Nom Tom: Anlamsızca kullanılan hecelere denir.
Pakad: "Svarup", raagın seyrinde onu tanımlayan cümlelere denir.
Pançam: Sol notasının Hint müziğindeki adı.
Purvang: Dizinin alt tetrakordu.
Raga: Raga, ya da raag, kelime anlamıyla renk demektir. Müzikteki kullanımı melodik bir kurguyu anlatmaktadır.
Ras/Rasa: Duygu anlamına gelir.
Rişhab: Re notasının Hint müziğindeki adı.
Sadja: Do notasının Hint müziğindeki adı.
Samavadi: Dizideki durak nota.
Sampoorn: Yedi (sayı).
Saptak: Oktav.
Sargam: Müziğin solfej olarak okunması.
Stayi/Astayi: Bandişin birinci bölümüdür.

Svar: Nota.
Svaras: Notalar.
Şadav: Altı (sayı).
Şed: Müzikte sesin başka bir perdeye göçürülmesidir.
Şruti: Duyurulabilen her notaya denir. 22 tane vardır.
Şudda Svar: Diyez veya bemolü olmayan, yerinde notalardır.
Taan: Khyal türünün bir bölümüdür.
Taar Saptak: Üst oktav.
Taat: Klasik Hint müziğinde ragaları gruplama yöntemidir.
Tala/Taal: Hint müziğinde ritim.
Tanini: Türk müziğinde tam ses.
Tivra Svar: Diyez olan notalardır.
Usul: Türk müziğindeki ritim kalıplarıdır.
Uttarang: Dizinin üst tetrakordu.
Vadi: Dizideki güçlü nota.
Vikrut Svar: Dizide kımıldayabilen notalardır.
Vilambit Laya: Yavaş tempo.
Vivadi: Raagda olmayan fakat icra esnasında kullanılan geçici notalardır.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad	**:**	Canan Syrell GÜNÇER
Doğum Tarihi ve Yeri	**:**	30.04.1990 Bangor
E-posta	**:**	cananguncer@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Lisans	**:**	2009-2016, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü
Yüksek Lisans	**:**	2016-2020, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Teorisi ve Kompozisyon Bölümü