

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN UD TEKNİĞİNE KATKISI ;
6 UD TAKSİMİNİN ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEN IŞIKTAŞ**

Anasanat Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2011

**ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN UD TEKNİĞİNE KATKISI; 6 UD
TAKSİMİNİN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Bilen IŞIKTAŞ
415081003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 08 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Ayşegül KOSTAK TOKSOY
(İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ)
Prof. Mutlu TORUN (HALIÇ ÜNİ.)

HAZİRAN 2011

ÖNSÖZ

“Şerif Muhittin Targan’ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi” konulu bu yüksek lisans tezi İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanmıştır.

Şerif Muhittin Targan, gerek özgün tekniği ve icra üslubuyla gerekse ud metoduna sahip öğreticilik vasfıyla Türk ud icracıları arasında en üst düzeyde virtüöziteye sahiptir diyebiliriz. Bu nedenle başta ud olmak üzere Türk makam müziği çalgılarında taksim anlayışının geliştirilmesi taksim tavrının özelliklerinin ortaya konması amaçlanan bu tez çalışmasında Targan özellikle seçilmiş bir üstattır. Tez çalışmasının temelini teşkil eden 6 ud taksimi, belirlenen parametreler doğrultusunda ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiş elde edilen bulgular yine başta ud olmak üzere tüm makam müziği çalgı icracılarına sunulmuştur.

Kompozisyon ve icra bilgisini benle paylaşan ve müzikal açıdan bana katkı sağlayan değerli danışmanım, kanun sanatçısı Yrd. Doç. Ayşegül Kostak Toksoy’a, ud taksimlerinin makam analizleri sırasında bana yardımcı olan kıymetli akademisyen dostum, ud ve ses sanatçısı Sami DURAL’a, konuyla ilgili görüşlerine başvurduğum değerli akademisyen ve ud sanatçıları Prof. Mutlu TORUN, Mehmet BİTMEZ, Osman Nuri ÖZPEKEL’e, müzik konusunda sorularımı yanıtlayan akademisyen arkadaşım Sanaz NAKHJAVANİ’ye, notaya almış olduğum ud taksimlerinin bilgisayar ortamında düzenlenmesinde emeği geçen M. Selçuk ERASLAN’a, Şerif Muhittin Targan ile ilgili önemli kültür mirasları olan belge ve fotoğrafları titizlikle benle paylaşan Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Müdür vekili Emir Eş’e, Kült. ve Tur. Uzman Yrd. Meriç T. Öztürk’e ve başta değerli Babam Bahaettin Işıktaş olmak üzere sevgili aileme teşekkürlerimi sunuyorum.

Haziran 2011

Bilen IŞIKTAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	xi
ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'S CONTRIBUTION TO UD TECHNIQUE WITH ANALYSES OF 6 TAKSİM-S	xiii
SUMMARY	xiii
KAVRAM DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1
1. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN BİYOGRAFİSİ	5
1.1 Şerif Muhittin Targan'ın Hayatı	5
1.2 Şerif Muhittin Targan'ın Ud Eğitimi ve İcra Alanı	9
1.3 Şerif Muhittin Targan'ın Viyolonsel Eğitimi ve İcra Alanı	10
1.4 Şerif Muhittin Targan'ın Eserleri	12
1.4.1 Ud Repertuarı İçin Yazdığı Eserler	12
1.4.2 Saz Semaileri	12
1.4.3 Sözlü Eserleri	12
2. TAKSİM FORMU VE TAKSİM ANALİZ YÖNTEMİ	13
2.1 Taksim Formu	13
2.2 Taksim Türleri	18
2.2.1 Giriş Taksimi	18
2.2.2 Ara Taksim	18
2.2.3 Son Taksim	18
2.2.4 Geçiş Taksimi	18
2.2.5 Fihrist Taksim	19
2.3 Taksim Analizi İçin Başvurulan Yöntem	19
2.3.1.1 Biçim	20
2.3.1.2 Yapı	20
2.3.1.3 Ritim	21
2.3.1.4 Melodi	21
2.3.2 İcra	21
3. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN UD TAKSİMLERİNİN ANALİZİ	23
3.1.1 Form Özellikleri	24
3.1. Kompozisyon Olarak Uşşak Taksim 1 (3'.09'')	24
3.1.1.1 Biçim	24
3.1.1.2 Yapı	24
3.1.2 Ritim	28
3.1.3 Melodi	29
3.1.4 İcra	35
3.1.5 Uşşak Taksim 1 Motifler	37
3.2 Kompozisyon olarak Uşşak Taksim 2 (4'.50'')	38

3.2.1 Form Özellikleri	38
3.2.1.1 Biçim	38
3.2.1.2 Yapı	38
3.2.2 Ritim	45
3.2.3 Melodi	46
3.2.4 İcra	54
3.2.5 Uşşak Taksim 2 Motifler	55
3.3 Kompozisyon olarak Uşşak Taksim III (5'.10")	58
3.3.1 Form Özellikleri	58
3.3.1.1 Biçim	58
3.3.1.2 Yapı	58
3.3.2 Ritim	65
3.3.3 Melodi	65
3.3.4 İcra	72
3.3.5 Uşşak Taksim 3 Motifler	74
3.4. Kompozisyon olarak Hicaz Taksim (2'.24'')	76
3.4.1 Form Özellikleri	76
3.4.1.1 Biçim	76
3.4.1.2 Yapı	76
3.4.2 Ritim	80
3.4.3 Melodi	81
3.4.4 İcra	85
3.4.5 Hicaz Taksim Motifler	87
3.5. Kompozisyon olarak Ferahfeza Taksim (34'')	88
3.5.1 Form Özellikleri	88
3.5.1.1 Biçim	88
3.5.1.2 Yapı	88
3.5.2 Ritim	89
3.5.3 Melodi	90
3.5.4 İcra	91
3.5.5 Ferahfeza Taksim Motifler	92
3.6 Kompozisyon olarak Müstear Taksim (4'.02'')	93
3.6.1 Form Özellikleri	93
3.6.1.1 Biçim	93
3.6.1.2 Yapı	93
3.6.2 Ritim	98
3.6.3 Melodi	99
3.6.4 İcra	105
3.6.5 Müstear Taksim Motifler	106
4. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN TAKSİM İCRASINDAKİ TEKNİĞİNİN ANALİZİ VE TAKSİMLERİNDEKİ ÇALIŞ VE SÜSLEME TEKNİKLERİ	109
4.1 Çalış Teknikleri	109
4.1.1 Sağ El (Mızrap) Vuruş Tekniği	109
4.1.2 Sol El	111
4.1.3 Çarpma	112
4.1.3.1 Mızrapsız (Sessiz) Çarpma	113
4.1.3.2 Mızraplı Çarpma	113
4.1.4 Tremolo	114
4.1.5 Mordan	115
4.1.6 Grupetto (Kümelenme)	115

4.1.7 Glissando (Ses Kaydırma).....	116
4.1.8 Trill.....	116
4.1.9 Akor.....	117
4.2 Çift Ses.....	117
4.3 Portamento	118
4.4 Pedal Ses Kullanımı	118
4.5 Vibrato (Sesin Dalgalanması)	119
4.6 Vurgu.....	119
4.7 Tını	120
4.8 Taksimlerinde Kullandığı Farklı Akort Düzenleri	120
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	123
KAYNAKLAR	127
EKLER.....	129
EKA.1 TAKSİM NOTALARI.....	129
EKA.2 FOTOĞRAFLAR VE BELGELER.....	129
EKA.3 KENDİ SESİNDEN BİYOGRAFİSİNİN TRANSKRİPSİYONU	129
EKA.4 ROPÖRTAJLAR	129
EKA.5 ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN TAKSİM KAYDINI İÇEREN CD ..	129
ÖZGEÇMİŞ	183

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Uşşak Taksim 1- A bölmesi (a) cümle parçası	24
Şekil 3.2 Uşşak Taksim 1- A bölmesi (b) cümle parçası	25
Şekil 3.3 Uşşak Taksim 1- B bölmesi (c) ve (d) cümle parçaları	25
Şekil 3.4 Uşşak Taksim 1- C bölmesi (e) ve (f) cümle parçaları	26
Şekil 3.5 Uşşak Taksim 1- C bölmesi (g) ve (h) cümle parçaları	27
Şekil 3.6 Uşşak Taksim 1- D bölmesi (i), (j) ve (k) cümle parçaları	28
Şekil 3.7 Uşşak Taksim 1- A bölmesi (a) cümle ritim kalıbı.....	29
Şekil 3.8 Uşşak Taksim 1- A bölmesi (b) cümle parçası mızrap vuruş	29
Şekil 3.9 Uşşak Taksim 1- A bölmesi (a) cümlesi melodi örneği.....	30
Şekil 3.10 Uşşak Taksim 1- B bölmesi (c) ve (d) cümlesi melodi örnekleri	31
Şekil 3.11 Uşşak Taksim 1- C bölmesi (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri.....	32
Şekil 3.12 Uşşak Taksim 1- C bölmesi (g) ve (h) cümlesi melodi örnekleri.....	33
Şekil 3.13 Uşşak Taksim 1- C bölmesi (i), (j) ve (k) cümlesi melodi örnekleri	34
Şekil 3.14 Uşşak Taksim 1- Benzer motif	35
Şekil 3.15 Uşşak Taksim 1- Pedal Ses	35
Şekil 3.16 Uşşak Taksim 1- D bölmesi (k) karar cümlesi	36
Şekil 3.17 Uşşak Taksim 1- Motifler	37
Şekil 3.18 Uşşak Taksim 2 - A bölmesi (a) cümle parçası	38
Şekil 3.19 Uşşak Taksim 2 - A bölmesi (b) cümle parçası	39
Şekil 3.20 Uşşak Taksim 2 - B bölmesi (c) cümle parçası.....	39
Şekil 3.21 Uşşak Taksim 2 - B bölmesi (d) cümle parçası	40
Şekil 3.22 Uşşak Taksim 2 - C bölmesi (e) cümle parçası.....	41
Şekil 3.23 Uşşak Taksim 2 - B bölmesi (f) ve (g) cümle parçaları	42
Şekil 3.24 Uşşak Taksim 2 - D bölmesi (h) ve (i) cümle parçaları	43
Şekil 3.25 Uşşak Taksim 2 - E bölmesi (j) ve (k) cümle parçaları	44
Şekil 3.26 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 1	45
Şekil 3.27 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 2	45
Şekil 3.28 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 3	45
Şekil 3.29 Uşşak Taksim 2 - A bölmesi (a) cümlesi melodi örneği.....	46
Şekil 3.30 Uşşak Taksim 2 - A bölmesi (b) cümlesi melodi örneği	47
Şekil 3.31 Uşşak Taksim 2 - B bölmesi (c) cümlesi melodi örneği.....	47
Şekil 3.32 Uşşak Taksim 2 - (d) cümlesi melodi örneği	48
Şekil 3.33 Uşşak Taksim 2 - (e) cümlesi melodi örneği	49
Şekil 3.34 Uşşak Taksim 2 - (f) cümlesi melodi örneği.....	50
Şekil 3.35 Uşşak Taksim 2 - (g) cümlesi melodi örneği	50
Şekil 3.36 Uşşak Taksim 2 - (h) cümlesi melodi örneği	51
Şekil 3.37 Uşşak Taksim 2 - (h) cümlesi melodi örneği	52
Şekil 3.38 Uşşak Taksim 2 - (j) ve (k) cümlesi melodi örneği	53
Şekil 3.39 Uşşak Taksim 2 - Glissando örneği	54
Şekil 3.40 Uşşak Taksim 2 - Çarpma örneği.....	54
Şekil 3.41 Uşşak Taksim 2 - Pozisyon örneği	54

Şekil 3.42 Uşşak Taksim 2 - Motifler	57
Şekil 3.43 Uşşak Taksim 3 - A Bölmesi, (a) ve (b) cümle parçaları	59
Şekil 3.44 Uşşak Taksim 3 - B Bölmesi (c) cümle parçası	59
Şekil 3.45 Uşşak Taksim 3 - B Bölmesi (d) ve (e) cümle parçaları	59
Şekil 3.46 Uşşak Taksim 3 - C Bölmesi (f), (g) ve (h) cümle parçaları	60
Şekil 3.47 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (i) cümle parçası	61
Şekil 3.48 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (j) cümle parçası	61
Şekil 3.49 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (k) cümle parçası	62
Şekil 3.50 Uşşak Taksim 3 - E Bölmesi (l) cümle parçası	62
Şekil 3.51 Uşşak Taksim 3 - E Bölmesi (m) cümle parçası	63
Şekil 3.52 Uşşak Taksim 3 - E Bölmesi (n) cümle parçası	63
Şekil 3.53 Uşşak Taksim 3 - F Bölmesi (p) cümle parçası	64
Şekil 3.54 Uşşak Taksim 3 - F Bölmesi (r) cümle parçası	64
Şekil 3.55 Uşşak Taksim 3 - Ritim Kalıbı 1	65
Şekil 3.56 Uşşak Taksim 3 - Ritim Kalıbı 2	65
Şekil 3.57 Uşşak Taksim 3 - A bölmesi (a), (b) ve (c) cümlesi melodi örneği	66
Şekil 3.58 Uşşak Taksim 3 - B bölmesi (d) ve (e) cümlesi melodi örneği	66
Şekil 3.59 Uşşak Taksim 3 - C bölmesi (d) ve (e) cümlesi melodi örneği	67
Şekil 3.60 Uşşak Taksim 3 - C bölmesi (g) ve (h) cümlesi melodi örneği	68
Şekil 3.61 Uşşak Taksim 3 - D bölmesi (i) cümlesi melodi örneği	68
Şekil 3.62 Uşşak Taksim 3 - D bölmesi (j) cümlesi melodi örneği	69
Şekil 3.63 Uşşak Taksim 3 - D bölmesi (k) cümlesi melodi örneği	69
Şekil 3.64 Uşşak Taksim 3 - E bölmesi (l) cümlesi melodi örneği	70
Şekil 3.65 Uşşak Taksim 3 - E bölmesi (m) ve (n) cümlesi melodi örneği	71
Şekil 3.66 Uşşak Taksim 3 - F bölmesi (p) ve (r) cümlesi melodi örneği	72
Şekil 3.67 Uşşak Taksim 3 - (j) cümlesi Sekileme örneği	72
Şekil 3.68 Uşşak Taksim 3 - Çarpma örneği	72
Şekil 3.69 Uşşak Taksim 3 - Tremolo örneği	72
Şekil 3.70 Uşşak Taksim 3 - Glissando örneği	73
Şekil 3.71 Uşşak Taksim 3 - Motifler	75
Şekil 3.72 Hicaz Taksim - A Bölmesi (a) cümle parçası	76
Şekil 3.73 Hicaz Taksim - A Bölmesi (b) cümle parçası	77
Şekil 3.74 Hicaz Taksim - B Bölmesi (c) ve (d) cümle parçaları	78
Şekil 3.75 Hicaz Taksim - B Bölmesi (e), (f) ve (g) cümle parçaları	78
Şekil 3.76 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümle parçası	79
Şekil 3.77 Hicaz Taksim - C Bölmesi (i) ve (j) cümle parçaları	79
Şekil 3.78 Hicaz Taksim - C Bölmesi (k) cümle parçası	79
Şekil 3.79 Hicaz Taksim - D Bölmesi (l) ve (m) cümle parçaları	80
Şekil 3.80 Hicaz Taksim - A Bölmesi Ritim kalıbı	80
Şekil 3.81 Hicaz Taksim - B Bölmesi Ritim kalıbı	81
Şekil 3.82 Hicaz Taksim - A Bölmesi (a) cümlesi melodi örneği	81
Şekil 3.83 Hicaz Taksim - A Bölmesi (b) cümlesi melodi örneği	82
Şekil 3.84 Hicaz Taksim - B Bölmesi (c) cümlesi melodi örneği	82
Şekil 3.85 Hicaz Taksim - B Bölmesi (d) ve (e) cümlesi melodi örnekleri	83
Şekil 3.86 Hicaz Taksim - B Bölmesi (f) ve (g) cümlesi melodi örnekleri	84
Şekil 3.87 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümlesi melodi örneği	84
Şekil 3.88 Hicaz Taksim - C Bölmesi (i) ve (j) cümlesi melodi örnekleri	84
Şekil 3.89 Hicaz Taksim - C Bölmesi (k), (l) ve (m) cümlesi melodi örnekleri	85
Şekil 3.90 Hicaz Taksim - Motif örneği	85
Şekil 3.91 Hicaz Taksim - B Bölmesi	86

Şekil 3.92 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümlesi pozisyon örneği	86
Şekil 3.93 Hicaz Taksim Motifler	87
Şekil 3.94 Ferahfeza Taksim - A bölmesi (a) cümle parçası	88
Şekil 3.95 Ferahfeza Taksim - B bölmesi (b), (c) ve (d) cümle parçası	89
Şekil 3.96 Ferahfeza Taksim - B bölmesi (e) ve (f) cümle parçası	89
Şekil 3.97 Ferahfeza Taksim - B bölmesi (d), (e) ve (f) cümlesi Ritim kalıbı.....	90
Şekil 3.98 Ferahfeza Taksim - A Bölmesi (a) cümlesi melodi örneği	90
Şekil 3.99 Ferahfeza Taksim - B bölmesi (b), (c) ve (d) cümlesi melodi örnekleri...	91
Şekil 3.100 Ferahfeza Taksim - C Bölmesi (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri	91
Şekil 3.101 Ferahfeza Taksim - (a) cümlesi benzer melodi örneği.....	91
Şekil 3.102 Ferahfeza Taksim Motifler	92
Şekil 3.103 Müstear Taksim - A Bölmesi (a) ve (b) cümle parçaları	93
Şekil 3.104 Müstear Taksim - A Bölmesi (c) cümle parçası	94
Şekil 3.105 Müstear Taksim - B Bölmesi (d) cümle parçası	94
Şekil 3.106 Müstear Taksim - B Bölmesi (e) cümle parçası	95
Şekil 3.107 Müstear Taksim - B Bölmesi (f) cümle parçası.....	95
Şekil 3.108 Müstear Taksim - C Bölmesi (g) cümle parçası	95
Şekil 3.109 Müstear Taksim - C Bölmesi (h) cümle parçası	96
Şekil 3.110 Müstear Taksim - D Bölmesi (i) cümle parçası.....	97
Şekil 3.111 Müstear Taksim - C Bölmesi (k) cümle parçası	97
Şekil 3.112 Müstear Taksim - Ritim Kalıbı 1	98
Şekil 3.113 Müstear Taksim - Ritim Kalıbı 2.....	98
Şekil 3.114 Müstear Taksim - A bölmesi (a) ve (b) cümlesi melodi örnekleri.....	99
Şekil 3.115 Müstear Taksim - A bölmesi (c) cümlesi melodi örneği	99
Şekil 3.116 Müstear Taksim - B bölmesi (d), (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri..	100
Şekil 3.117 Müstear Taksim - C Bölmesi, (g) cümlesi melodi örneği.....	101
Şekil 3.118 Müstear Taksim - C Bölmesi, (h) cümlesi melodi örneği.....	102
Şekil 3.119 Müstear Taksim - D Bölmesi (i) cümlesi melodi örneği	102
Şekil 3.120 Müstear Taksim - D Bölmesi (j) ve (k) melodi cümle örneği.....	103
Şekil 3.121 Müstear Taksim - Çarpma örnek cümle parçası	105
Şekil 3.122 Müstear Taksim - Oktav cümle parçası	105
Şekil 3.123 Müstear Taksim - Grupetto örnek cümle parçası.....	105
Şekil 3.124 Müstear Taksim Motifler	107
Şekil 3.125 Uşşak Taksim 1- Çarpma cümle parçası.....	112
Şekil 3.126 Uşşak Taksim 1- Mızrapsız çarpma cümle parçası.....	113
Şekil 3.127 Ferahfeza Taksim - Mızraplı çarpma.....	114
Şekil 3.128 Uşşak Taksim 1- Tremolo cümle parçası.....	114
Şekil 3.129 Uşşak Taksim 1- Mordan cümle parçası.....	115
Şekil 3.130 Müstear Taksim - Grupetto cümle parçası.....	115
Şekil 3.131 Hicaz Taksim - Glissando cümle parçası.....	116
Şekil 3.132 Hicaz Taksim - Trill cümle parçası.....	116
Şekil 3.133 Müstear Taksim - Akor cümle parçası.....	117
Şekil 3.134 Uşşak Taksim 1- Çift ses cümle parçası	117
Şekil 3.135 Hicaz Taksim - Portamento cümle parçası	118
Şekil 3.136 Uşşak 2 - Pedal ses cümle parçası.....	118
Şekil 3.137 Hicaz Taksim - Vibrato cümle parçası.....	119
Şekil 3.138 Uşşak Taksim 1- Vurgu cümle parçası	119
Şekil 3.139 Müstear Taksim, Pest tellerin akordu	120
Şekil 3.140 Uşşak Taksim 3 - Nüans cümle parçası	121

ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN UD TEKNİĞİNE KATKISI; 6 UD TAKSİMİNİN ANALİZİ

ÖZET

Bu tez çalışmasında, Türk Müziği'nin en önemli ud icracılarından biri olan Şerif Muhittin Targan'ın ud tekniğine olan büyük katkıları, kendisini diğer ud icracılarından ayıran sol ve sağ el tekniği, özellikle sağ el mızrap tekniğine olan hakimiyeti ve 6 ud taksimi, makamsal ve teknik açıdan incelenmiştir. Targan'ın taksimleri, makamsal açıdan değerlendirildiğinde, hem Türk makam müziği icra anlayışını benimsediğini hem de bazen alışlagelmiş melodi kalıplarının dışında hareket ettiğini görmekteyiz. Şerif Muhittin Targan'a ait altı ayrı taksim incelenmiştir. Sırasıyla üç Uşşak, Müstear, Ferahfeza ve Hicaz makamlarında taksimlerdir.

Taksimler; form özellikleri bakımından incelenmiştir, form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Daha sonra melodik yapının ayrı bir değerlendirmesi yapılmıştır. Ritim ve icra özellikleri açısından da değerlendirilen taksimler, sanatçının üstün kabiliyetini ortaya çıkaran hususlara dikkat çekilmiştir. Taksimlerinin en önemli özelliği makamı en doğru şekilde usulsüz bir beste gibi tarif etmesi ve başlıca bir kompozisyon niteliği taşımasıdır. Makamsal çözümlemesi yapılan bu taksimlerin daha sonra ud kullanım tekniği bakımından tercih edilen süsleme teknikleri ve motif benzerlikleri tespit edilmiş, açıklanmıştır. Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Targan'ın taksimlerinde daha ziyade Bolahenk düzeninde akort kullandığı, makam karar sesine göre akort değişiklikleri yaptığı, taksim melodilerinde kalıplaşmış ezgi yapılarını tercih etmediği, geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği görülmüştür. Udu, mızrabı kafes üzerinden çalmıştır. Targan, taksimlerinin icrası sırasında kapalı ve ileri pozisyonları tercih etmiştir. Dinlediğimiz kayıtlardan da anlaşıldığı gibi ud'un tarihi süreçte kullanılan yaygın icra anlayışının dışına çıkmıştır yani üç oktav olan ses sahasını tiz bölgeye doğru dört oktava çıkarmıştır. Taksimlerinde de bunu rahatlıkla görebilmekteyiz.

ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'S CONTRIBUTION TO UD TECHNIQUE WITH ANALYSES OF 6 TAKSİM-S

SUMMARY

This paper examines the great contribution to ud technique of one of Turkish music's most important oud players, Şerif Muhittin Targan. The aspects of his left- and right-hand technique which set him apart from other ud performers, and especially his dominance in right-hand mızrap technique, together with six of his ud taksims, are investigated with regard to technique and makam. In evaluating Targan's taksims from the angle of makam considerations, we see that he both appropriated the Turkish makam music's understanding of performance and was active outside of the usual melodic moulds. Six individual makam performances, taksims performed by Şerif Muhittin Targan, have been investigated/examined. In order, they comprise three taksims in Uşşak makam, and one each in Müstear, Ferahfeza ve Hicaz makams.

The taksims have been examined with regard to their formal characteristics, and this includes investigation of shape, construction and style. Subsequently melodic construction has been evaluated separately. Regarding rhythmic and performance characteristics, attention is drawn to particular points brought to light by the superlative ability of the artist in question. The most important characteristics of the taksims are that they define makams in the most straightforward way, as compositions in free rhythm, and, most importantly, that they have compositional attributes.

Regarding ud technique, preferred ornamentation techniques and motival resemblance is established and explained. Among the results of the analyses we see that for most of the taksims he used the Bolahenk tuning, but he retuned strings to accord with the tonic of the makam being played. In the makam melodies he did not favour rigid or stereotyped melodic construction; rather, it will be seen that he produced original melodies within the traditionally understood progression framework. He played his ud over the latticework. In the course of performing his taksims, Targan preferred stopped and advanced positions. From listening to the recordings it is clear that he went beyond the prevalent understanding of performance practice in the ud's historical development, in that he extended the three octave range upwards to four octaves. We can easily see this in his taksims.

KAVRAM DİZİNİ

Cümle: Birkaç, genellikle 8 mezürden oluşan, motiften uzun, periyot'tan kısa, 2-4 mezürlük iç kısımları da içeren anlamlı, duygu yaratan, polifonik bütünlüğü olan müzik bölmesi; seslerin küçük yapılar şeklinde kristalize oluşu; birbirini tamamlayan pasaj. (Aktüze, 2004).

Çeşni: Türk musikisinde, belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir. (Karadeniz, 1965).

Dizi: Herhangi bir notadan başlayıp inici veya çıkıcı olarak sekiz komşu notanın hiç kopmadan sıralanmasına denir. (Özkan, 2000).

Flageolet: (Flajole) (Armonik Sesler)

Yaylı ve mızraplı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem. Doğal flajole için parmağın açık teldeki belli bir noktaya sıkıca basılması yerine, hafifçe dokunması yeterlidir. (Say, 2002).



Geçki: Herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye geçki denir. Her geçki ya sürekli veya süreksiz olabilir. Hatta bazı süreksiz geçkiler, dikkat edilmedikçe farkına varılamayacak kadar, belirsiz bir halde kalırlar. (Arel, 1993).

Grupetto: İtalyanca bir terim olan Grupetto, grupçuk, kümecik. Esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayıp, kıvracık kümeleniveren üç veya dört notalık melodik süsleme. Bir esas nota, sonra onun üst notası, dönüşte alt notaya uğrayıp, son olarak yine esas notadan birleşik kümecik. Grupetto, esas notanın üst veya alt perdesinden birinden girebilir. Grupettonun notaları ayrı ayrı yazılmadığı takdirde, yatık çizili irice bir S harfinden ibaret itibari işaretiyle notada gösterilir. (Gazimihal, 1961).



Mordan: Melodi süslemelerinden biri. Esas bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıdır, yani iki veya üç çarpmalı trildir. Notanın üstüne konulu zikzak bir yatık çizgicikle yazıda gösterilir. (Gazimihal,1961).



Motif: En az iki ses ve vurgusu bulunan, ritimsel, çok sesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine denir. (Akdoğan, 2003).

Parmak Uyarlamak: Çalgı tekniğinde notaların hangi parmakla çalınmasını gerektiğini belirten genel eğitsel yaklaşım. Teknik olarak parmaklar numaralandırılarak ayırt edilir ve buna göre her parmağın numarası nota üzerinde bir rakamla gösterilir. (Say, 2002).

Portamento: İtalyanca taşımak sözcüğünden. Parmağı kaldırmadan bir sestene diğerine, aradaki sesleri de çok kısa ve ani duyurarak çabuk ama yumuşak kayış. (Aktüze, 2004). İki notanın arasına konulan eğik bir çizgi ve üzerine yazılan (glisando'dan ayırt edebilmek için) Port. Kısaltması ile gösterilir.



Ritim: Ritim, müziğin zaman boyutunu düzenleyerek seslerin süresini belirler. Ritmik düzen, müzik eserinin bütün öğelerini birleştirici özelliktedir. Yunanca *Rhythmos* sözcüğünden kaynaklanan terim, seslerin süre değeri ve aksan gibi iki değişkene dayandırılarak tanımlanır. (Say, 2005).

Sekileme: Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, ardarda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması yöntemine sekileme denir. (Akdoğan, 2003).

Sekvens: Sequenz (Lat.) Yürüyüş. Bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması. Dilimizde sekileme; eskiden sekvens ya da sekans denirdi. (Say, 2002).

Seyir: Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir. (Özkan, 2010). Ülkemizde, geleneksel bir müzik terimi olarak “ezginin yürüyüşü” makam anlayışı içinde belli bir ses perdesinden sonra hangi perdenin kullanılması gerektiği ile ilgili kavrayış. (Say, 2002).

Tam Karar: Herhangi bir eserin sonunda, bazen bir müzik cümlesinin sonunda ve mutlaka eserin makam dizisinin birinci derecesi üzerinde yapılan karardır. Tam bir bitiş hissi verdiği için, sözün bitiş gibi. Tam karar bir makamın en önemli perdesidir. (Özkan, 2010).

Tını: Çeşitli ses kaynaklarında oluşan seslerin renk farkı. Bir çalgının sesini diğer çalgılardan ya da bir insanın sesini diğerlerinden ayıran renk özellikleri sesin doğuşkanları ve yapısıyla ilgilidir. Bir sesin doğuşkanları aslında o sesin üstünde onunla aynı anda tınlayan seslerdir. Temel ses kadar güçlü olmamaları nedeniyle onlar tek tek açık bir şekilde duyulmaz ama sesin niteliğini belirledikleri için önemlidirler ayrıca sese belli bir parlaklık katarlar. (Say, 2002).

Tremolo: Sesin kesintili ya da kesintisiz sürekli tekrarı. Mandolin gibi telli çalgılarda melodiyi kesintisiz olarak, tek tek değil akıcı mızrap vuruşu ile bağlı olarak çalış. Tekrarlanan asıl notanın bir üst ya da alttaki komşu notasıyla yapılan trill türü süsleme. (Aktüze, 2004).

Trill: Her bir notanın üzerine “tr” yazılmakla gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile nöbetleşe okutur. (Öztuna, 1976). Ayrıca çok defa, süratli, eşit değerlerle tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur. (Torun, 2000).

Yeden: Kararın hemen altındaki, ezgiyi durak (karar)’a doğru iten perdedir. (Tanrıkorur, 2003).

Usül: Belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçülere denir. Düzüm, zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır. (Yüceışık, 1990).

Vibrato: İtalyanca bir terim olan Vibrato, titreşim, salınım anlamındadır. Daha duygulu ve güzel anlatım amacıyla, sesin çok hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımıyla, titretilmesiyle oluşan çok az frekans farklılıkları nedeniyle çıkan ses. (Aktüze, 2004). Sesin dümdüz değil, dalgalı olarak uzamasıdır. (Torun, 2000). Yapıldığı notanın üstüne “Vib” yazılarak göstereceğiz.

GİRİŞ

Milattan önceki zamanlara uzanan arkeolojik buluntuların da gösterdiği gibi udun Orta Asya kökenli olduğu düşünülmektedir. (Jenkins, 1970) Ortadoğu'da da bilinen bir çalgı tipinin zamanla gelişen şekline İslam coğrafyasında da verilen addır.

(Sachs, 1968).

Derin ve köklü bir tarihin yanında geniş bir coğrafyaya da yayılan Ud kelimesinin aslı Arapçadır: "sarısabır veya ödağacı" anlamındaki "el-oud'dan gelir. Baştaki 'el'-kelimesinin, bazı dillerde olup bazılarında olmayan harf-i tarif (belirgin tanım edatı) olduğunu bilen Türkler bu edatı atmış, geriye kalan 'oud' ('eyn, waw, dal) kelimesini de -gırtlak yapıları 'eyn'e uygun olmadığı için- "ud" sekline sokmuşlardır. Dillerinde tanım edatı olan Batılılarsa, 11-13. yüzyıllar arasındaki Haçlı seferleri ve ıspanyadaki Emevi devleti sayesinde tanıdıkları bu saza, luth (Fr.), lute (ing.), Laute (Alm.), liuto (ital.), Alaud (isp.), Luit (Dat.) gibi hep L ile başlayan isimler vermişlerdir. Hatta 'saz yapıcılığı' anlamında bizde de kullanılan 'lütye' kelimesi de yine luth'den yapılmıştır. (aslı luthier).

Pi-Pa adlı Çinli-Türkistanlı, Barbud adlı İranlı benzerleriyle çağları aşan ud, Kopuz adıyla Asya'dan Anadolu'ya, oradan da ta Rumeli'ye kadar gelmiş, aynı zamanda musikişinas olan Yunus Emre'nin şiirlerinde dahi kutsal nitelikli yerini almıştır. Osmanlı sarayının düğün vd. şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü surname'lerde (Surname-i Vehbi, Surname-i Nabi vs.) kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrud, diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir. Tarihçi-yazar Hakkı Uzunçarşılı'nın, T. Tarih Kurumu yayını Belleten dergisinin 161. sayısındaki (Aralık 1977) Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı" adlı makalesinde de, 15 ila 19. yüzyıllarda Osmanlı saraylarında görevli müzisyenler arasında 'awwad' adı verilen (udi'nin Arapça çoğulu) udilerin sayısı, sanatkâr isimleri ve aldıkları maaşlarla birlikte verilmiştir. (Tanrıkorur, 2003).

Görüldüğü gibi coğrafyalar arası farklı toprakların müzik kültüründe yeri olan bu çalgı; tarih arenasındaki yerini ve devamını icracılar ile birlikte sağlamıştır. Türkiye'nin haricinde Ortadoğu, Kuzey Afrika ve Orta Asya'da da yaygın olarak çalınan ud Türk makam müziğinde de çok önemli bir yere sahiptir. Bahsedilen coğrafyada Türk udiler gerek teknikleri gerek tavır ve üsluplarıyla, öncü olmuşlar ve Türkiye dışında da pek çok öğrenci yetiştirmişlerdir. Hatta bu öğrenciler de kendi ülkelerinde ekol olmuşlardır.

Taksim ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirlerine karıştırılmıştır. Ve onda bayım ve sükûtlar çok kullanılır. Taksimler her makamdan terennüm edilir. Evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; meyanda yakın makamlara geçkiler yapılır. Taksimlerde hareket kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır ve yürük olur. (Ezgi, 1935).

Bu tez çalışmasında başta ud olmak üzere Türk makam müziği çalgılarında taksim anlayışının geliştirilmesi önemli bir amaç teşkil etmektedir. Şerif Muhittin Targan, gerek özgün tekniği ve icra üslubuyla gerekse öğreticilik vasfıyla Türk ud icracıları arasında döneminin en üst düzeyde virtüöziteye sahip icracısı olmakla beraber günümüz icracılarına da ekol teşkil eden ve icra düzeyine ulaşılması çok zor olan bir kaynaktır. Targan bu nedenle özellikle seçilmiş bir üstadıdır. Tez çalışmasının temelini teşkil eden 6 ud taksimi, belirlenen parametreler doğrultusunda ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiş elde edilen bulgular yine başta ud olmak üzere tüm makam müziği çalgı icracılarına sunulmuştur. Tez çalışmasının ilk bölümünde Targan'ın biyografisi sunulmaktadır. Bu bölümde Şerif Muhittin Targan'ın Hayatı, Ud Eğitimi ve İcra Alanı, Viyolonsel Eğitimi ve İcra Alanı yer almaktadır. İkinci bölümünde Taksim formu ve Taksim Türleri anlatılmıştır. Tez çalışmasının Üçüncü bölümünde, 6 ud taksimin analizi yapılmıştır. Şerif Muhittin Targan'a ait altı ayrı makamda icra edilmiş taksim incelenmiştir. Bunlar, sırasıyla üç Uşşak, Hicaz, Ferahfeza ve Müstear makamlarında taksimlerdir. Taksimler notaya alınırken Bolahenk düzeni esas alınmıştır. Uşşak makamında üç taksimin 1,2,3 sıralaması yapılırken taksimlerin sürelerine göre sıralama yapılmıştır. Mutlu Torun'un bolahenk tarifinde şimdiye kadar kullandığımız akorttur. Uda uygundur. Aslında bu, bolahenk nısfıyesidir.

Çünkü bolahenk akort, davuttan pesttir. Pratikte yerinden çalmak terimi kullanılır. (Torun, 2000).

Taksimler; form özellikleri bakımından incelenmiştir, form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Daha sonra melodik yapının ayrı bir değerlendirmesi yapılmıştır. Ritim ve icra özellikleri açısından da incelenen bu taksimler Targan'ın kullanmış olduğu benzer motiflerin bulunmasıyla sona ermiştir. Dördüncü bölümde Targan'ın icra tekniğini, taksim üzerinde hangi süsleme tekniklerini kullanarak yaptığı anlatılmaktadır. Beşinci bölümde Ud tekniği ve yazmış olduğu ud metodu ile günümüzde de takip edilen Şerif Muhittin Targan hakkında yapılan röportajlara yer verilmiştir. Son bölüme ise üstat Targan'ın taksim notalarının tamamı, kendisi ile ilgili önemli belgeler ve resimler koyulmuştur. Eklerin sonuncusu ise büyük önem taşıyan tarihi bir belge niteliğindedir. Targan'ın kendi sesinden biyografisinin transkripsiyonu yapılmıştır.

Targan'ın kullandığı tekniği daha da yakından anlamaya yardımcı olacak olan bu çalışmada, ud icrasında sol ve sağ el tekniğinin Targan'a özgü kullanım özellikleri ortaya konmuştur. Ud icra tekniğinde yeni ufuklar açmış olan Targan, kendisine kadar olan klasik musiki kültürünü özümsemiş, Nevres Bey'den gelen icra anlayışını örnek almış, geliştirmiş ve uda yeni icra teknikleri kazandırarak eşsiz bir icra tavrı meydana getirmiştir.

Targan'ın icra tavrını en iyi ifade ettiği düşünülen taksimlerinden elde edilebilen altı tanesi, teknik ve melodik açıdan tahlil edilmiştir. Bununla, hem Şerif Muhittin'in tavrı ışığında ud eğitim metoduna katkı sağlanabilmesi ve Targan'ın melodi istiflerini ve motiflerini kullanmak isteyen ud icracılarına kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icracılarına, dinleyerek takip edebilecekleri, inceleyebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır.

1. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN BİYOGRAFİSİ

1.1 Şerif Muhittin Targan'ın Hayatı

Tam adı “Fehametli Şerif Muhittin Bin Ali Haydar’dır. 21.01.1892 yılında İstanbul’da doğdu. (M. Hakan Cevher). Meşrutiyet dönemi nazırlarından, son Mekke şerifi Vezir Ali Haydar Paşanın 2. oğludur. (Öztuna, 1976). Soyağacı Hz. Muhammed’e kadar dayanmaktadır. Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’den sonra babadan oğula sıra ile; Hasanelmüsemma, Abdullah Elmaht, Musa, Abdullah Musa, Muhammedüssair, Abdullah, Ali, Süleyman, Hüseyin, İsa, Abdülkerim, Mutain, İdris, Katade, Ali, Hasan, Abünnüvey, Rümeyse, Aclan, Hasan, Berekâtiévvel, Mehmet, Berekâtisani, Abünnüvey, Hasan, Hüseyin, Muhsin, Zeyd Saad, Said, Musaad, Galip, Abdülmüttalib, Ali Cabir ve Şerif Muhiddin’in babası Ali Haydar paşa. (Kırklıkçı, 1996).

Annesi Sabiha Targan (08.02.1961 de öldü), Viyana büyükelçisi Arif Efendi’nin kardeşi Ziver efendi ile Tevhide Hanım’ın (sadaret müsteşarı Mümtaz Efendinin baldızı ve Reşad Mümtaz Paşanın teyzesidir) kızıdır. Şerif Muhittin Targan’ın babası Ali Haydar Paşa, Meclisi Ayan (Osmanlı imparatorluk senatosu) 2. reisi idi, 1909’da evkaf nazırı, 29 Ekim 1916’da rütbe-i vezaretle-isyan eden Şerif Hüseyin Paşa’nın yerine Mekke emiri olmuştur. Dedesi Ali Cabir Paşa (1856–1880) Haydarpaşa’da gömülüdür. (Öztuna, 1976). Şerif Muhittin Targan’ın ağabeyi Damad Şerif Abdülmecid Targan, 23 Kasım 1965’te İstanbul da ölmüştür; Rukiyye Sultan ile evli idi. Kemani, piyanist ve viyolonselid idi. Gerek onun, gerek Muhiddin Targan’ın çocukları yoktur. Küçük kardeşleri Faysal Targan (1905–1956), Nükhet Hovel ile Necla Sarpel’in babasıdır. (Öztuna, 1976).

Şerif Muhittin ailenin beşinci çocuğu olarak dünyaya geldi. Şerif Muhittin, müzik görgüsünü, evlerinde düzenlenen toplantılardan aldı. . (Cevher, 1993). Çok küçük denecek bir yaşta yani 3-4 yaşlarında işittiği halk türküleriyle şarkıları piyano da çıkarmaya ve 6 yaşlarında da kendi kendine ud çalmaya ve 13 yaşında ün yaparak bestekârlığa yönelmiştir. Targan Türk Musikisinin özelliklerini Zekaizade Ahmet Efendi ile şark musikisi cemiyet reisi Ali Rıfat Beyden öğrenmiş 14 yaşından sonra

da Batı musikisine yönelmiştir. (Yiğitbaş, 1972). Bu arada viyola, keman ve lavta da çalıyordu. (Türk Ansiklopedisi, 1981). Targan'ın derslerinin gün geçtikçe sıklaşması nedeniyle müzikle uğraşacak vakti de kalmadı. Buna rağmen, on yaşına gelip de, küçük bir ud sahibi olduğunda, çalışmalarını gizli gizli sürdürmeye devam eden Şerif Muhittin, gece yaptığı çalışmalar nedeniyle uykusuz kaldı ve rahatsızlandı. Durumu hisseden ailesinin, derslerini aksatmamak kaydıyla ud çalabileceğini söylemesi üzerine çalışmalarını sürdürdü. Bu esnâda amcam Ali Câfer Paşa da Ali Rif'at Bey'den ud dersi alıyordu. Arada Ali Rif'at Bey, Rauf Yektâ Bey, Kanunî Hacı Ârif Beyler'in refâkati ile fasıllar yapılırken, bu müstesnâ gecelerde selâmlıkta dinlememe müsâade edilirdi. (Targan,1966). Amcası Ali Cafer Paşanın ud öğretmeni olan Ali Rıfat Çağatay, daha sonra Şerif Muhittin'e bu konuda da yardımcı oldu. Birlikte klasik müziğimizin en gözde eserlerini seslendirdiler. Makam ve usul konusunda ise Ahmet Irsoy'dan yararlandı. Henüz onüç yaşındayken, çok iyi ud çalması ile tanındı. Ayrıca bu dönemde, daha sonra tamamlayacağı Hüzzam Saz semaisinin bir kısmını besteledi (1905).” (Cevher, 1993).

Evlerinde özel eğitim gören Şerif Muhittin Targan, 18 yaşına kadar hususi öğretim gördü. Arapça, Farsça, İngilizce (İngilizce öğretmeni, Hintli Ali Askar Efendidir) ve Fransızca öğrendi ayrıca tarih, coğrafya, matematik eğitimi de sürdürmekteydi.

Meşrutiyetin ilanını müteakip hukuk mektebine girmiş ikinci senesinde iken darülfünun edebiyat şubesine de devam etmiş ve 1909 da mezun olmuştur. (İnal, 1985). Her iki okulu da beş yıl içinde başarıyla bitirip diploma aldı.” (Cevher, 1993). Birinci dünya savaşının patlak vermesinden sonra, 1916'da babasıyla beraber Medine ye gitti. Hicaz da çıkan bir isyan üzerine, Ali Haydar Bey, Mekke Emiri olarak atandı. Targan da bu nedenle babasıyla gitti ve orada kaldı. Birinci dünya savaşının sonunda, Osmanlı imparatorluğunun dağılması, Targan'ın ailesinin aynı sülaleden olan Şerif Hüseyin Paşa ile oğullarının isyanına katılmaması ve sonuna kadar Osmanlı saltanatının emrinde bulunmasından dolayı Şerif Beyin ailesi büyük zarar gördü ve servetinin mühim kısmını kaybetti. Bu durum Şerif Muhittin'e de yansıdı, hayatını kazanmak üzere Amerika'ya gitmesine yol açtı. (Cevher, 1993).

Birinci dünya savaşının sonuna dek ailesiyle birlikte Medine ve Şam da yaşadıkdan sonra 1924 te ABD ye gitti. Bu ülkede ud ve viyolonsel konserleri verdi.

32 yaşlarında verdiği bu konserlerde büyük ilgi uyandırmış ve haklı takdir toplamıştır. (İleri Musiki Mecmuası, 1967).

24 Ağustos 1924 tarihli The New York, Herald Tirubune adlı gazetenin magazin bölümünde Godovsky ile Kreisler onu Paganini'ye benzeterek Paganini'nin kemanda yaptığı inkılabı Şerif Muhittin ud da yapmıştır. Diye müttefikan takdir ve tebriklerini açıklamışlardır. "Targan, "New York'ta kendisi ile İstanbul'da verdikleri bir konserde tanıştığı Sirkit Quarteti'nin çellisti Verdi'ye rastlar. (Kesova, 1986).

Bu tarihten sonra New York B. Vaska'dan viyolonsel edebiyatının en mühim eserlerini geçerek 13 Aralık 1928 de Town Hall'da ilk konserini vermiştir. Konserde yer alan değerli bir çok bestekarların sonatlarını viyolonselle çaldıktan sonra kendi eserlerini de udla icra eylemiştir. 16 Aralık 1928 tarihli Sunday Telegraph'da konser için; "Sanatkar, viyolonselde zengin bir sesle kibar bir üsluba, müstesna sağ ve sol el tekniğine maliktir. Udda çıkardığı parlak ve sihirli seslerle (meşhur gitarist Segovia) arada Segovia'yı hatırlatıyorsa da Segovia'dan farklı olarak udda şimdiye kadar işitilmemiş bir tekniğe ib'da eylemiştir." Deniyor ve bu suretle âşık sanatkar dolayısı ile Türk usulü takdir görmüş bulunuyordu.

Violonist Kreisler ve J.Heifetz, meşhur Alman Keman pedagogu Profesör Auer, violonist Elman ve Rahmaninof'un da dinleyiciler arasında bulunduğu konseri son derece başarılı geçer ve sürekli alkışlarla sona erer." (Kesova, 1986). "Sanatkarımızın mütevali muvaffakiyetleri hakkında Amerika gazetelerinin yazdıkları makaleler ve en maruf musiki münekkitlerinin kendisine verdikleri sıfatlar ve ünvanlar son derece iftihar şayanıdır. Misal olarak bunlardan birini zikrederim: New York" Istatis Saytong" in garbın (Re Mineur) dediği makam içinde amamile oryantal modülasyonlara, o kadar büyük bir vukuf ve maharetle yer verilmiş ki, Şerif Muhittin'in bestekarlıkta mühim bir mevkie olduğu bu eserle sabit olmuştur. Bu eserin terennümden sonra artist üç dört defa daha sahneye çıkarak bir takım başka eserlere çalmaya mecbur olmuştur. Diğer numaraları teşkil eden (Capricio) ve (Koşan Çocuk) şayanı hayret bir sanat ve maharetle çalınmış ve meşhur tabir mucibinde herkesin parmağı ağzında kalmıştır. (Kalaycıoğlu, Çağatay) 1977). Bundan başka Şerif Muhittin'i New York'ta Edison saatlerinde radyo evine davet ettiklerin ve orada ud çaldığını (Orta Doğu programında) 3 Mart 1928 tarihli "Musical America" mecmuası şöyle kaydetmiştir. "Bir icrakâr olarak nefes tutucu

tempo ile pasajları şayanı hayret bir sürat ve suhuletle çaldığı gibi bir bestekar olarak da gecenin en enteresan parçalarını o verdi. (Musiki Mecmuası, 1965).

ABD’de geçirdiği Tiroid ameliyatından sonra 1934’de Türkiye’ye döndü. Fransız Tiyatrosu’nda bir solo konseri verdikten sonra, 1936’da, Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi’nin Müzik Bölümü’nü kurmak üzere Irak’a davet edildi. “Burada Doğu ve Batı Musikisi konservatuarlarını kurdu. (Kesova, 1986). Hem bu bölümün başkanlığını, hem de ud ve viyolonsel sınıfların hocalığını yaptığı bu okulda 12 yıl kaldı ve bu süre içinde Arap aleminin en ünlüleri arasında olan üç ud sanatkarı yetiştirdi (Musullu Hristiyan kıbtisi Cemil ve Münir Beşir kardeşlerle, Süleymaniyeli bir Kürt olan Selman Şükür). (Tanrıkörur, 2004). Sonraları Mesud Cemil, Cevdet Çağla ve Hilmi Rit’de hoca olarak çalışmışlardır. Targan 1948 yılında tekrar, İstanbul’a döner. Hüseyin Saadettin Arel’in istifasıyla boşalan İstanbul Belediye Konservatuvarı ilmi kurul başkanlığına getirilir. İki yıl bu görevde kalır. Konservatuardan ayrıldıktan sonra herhangi bir görev almaz. (Kesova, 1986).

1950’de (58 yaşında) ünlü ses sanatkarı Safiye Ayla ile evlendi ve ona eşlik etmek üzere 1953’te Türkiye’de ikinci ve son defa olarak Saray Sineması’nda sahneye çıktı. 1967’de (75 yaşında) vefatına kadar geçen 14 yılda muhtemelen sağlık sebebiyle, başka konser vermedi. (Tanrıkörur, 2004). Portre ve peyzajda başarılı ressamdır. Abdülhak Hamid’in iki portresini yapmıştır ki biri Topkapı sarayında diğeri İstanbul Üniversitesindedir. Mehmet Akif’in çok yakını idi. Şair, Yedinci Safahat’ı şarkın tek dahi-i san’atı Şerif Muhyiddin Beyefendiye hatıra-i ta’zim (5.baskı 447) olarak ithaf etmiştir. Tamamlayamadığı sekizinci sefahat: Gölgelede de Şerif Muhyiddin’e başlıklı bir şiiri vardır.(527-8). Yedinci safahatta Targan’a ait manzume çok uzundur (s.511-8). Fransız Tiyatrosundaki resitali münasebetiyle hocası ve arkadaşı ali Rıfat Çağatay’ın) Akşam” gazetesinin 7 ve 8 Aralık 1934 tarihli nüshalarında çıkan yazısı da çok övücüdür. (Türk Ansiklopedisi 1981). 1935 yılında Dügah Saz Semaisini besteledi. Targan 16-19-22-24-28 Kasım 1952 ve 17-24 Şubat 1953 tarihlerinde İstanbul Radyosunda, 3 Mart 1953 tarihinde Saray sinemasında verdiği resitalle, yaşamının son müzik etkinliklerini tamamlamış oldu. Targan bu dönemde koşan çocuk (1956), Yare Fâşey Râzını (Müstear Şarkı,1957) Müstear saz semaisi (1958) ve Ömrümün son şevki sensin (Suzinak Şarkı,1964) isimli eserlerini besteledi.

Şerif Muhittin Targan son yıllarını, avlanarak, resim yaparak, ata binerek ve zaman zaman da ud çalarak geçirdi.75 yıllık yaşamını 13 Eylül 1967 günü, Etilerdeki evinde

noktaladı. Ud'u Türk Müziğinin dışına çıkararak Batı enstrümanları ile boy ölçüşebilecek bir seviyeye ulaştırmıştır. Bu sazdaki üstün virtüözitesi ve tekniği ile XX. Yüzyılda yetişmiş en büyük udidir. (Sözer, 1964).

1.2 Şerif Muhittin Targan'ın Ud Eğitimi ve İcra Alanı

Ailesinin güzel sanatlara karşı sevgisi pek fazlaydı evlerinde sık sık musiki toplantıları yapılır ve bu toplantılara Hacı Arif Bey, Rauf Yekta Beyi ve Ali Rıfat Bey gibi zamanın en ünlü musiki şinasları katılırdı. Çok üstün ve zekâyâ sahip Şerif Muhittin'in bu musiki gecelerinden çok istifadesi olmuştur. O günlerde amcasıda ünlü besteci Ali Rıfat Beyden ud dersleri almıştır. (Kesova, 1986). 1996 da Kendi sesinden anlatmış olduğu biyografisinde Targan şunları anlatmaktadır: Musikimizde kimlerden istifâde ettiğimi de söyleyeyim. Ud'da şu parmağı böyle, mızrâbı şöyle kullan diye kimseden ders almadım. Çocukluğumda; dinleyerek, rahmetli Ali Rif'at Bey'den çok istifâdem oldu. Kendisinden, İtrî, Zaharya, Halim Ağa, Dede gibi büyük üstâdların eserlerini geçtim. Sonra makamlar ve usûller konusunda Zekâi Dede-zâde rahmetli üstâd Ahmed Efendi'den faydalandım. Şark musiki âletleri üzerinde dinlediğim ve üzerimde unutulmaz te'sîr bırakan en müstesnâ sanatkâr tanburunu mızrâb ile çaldığı zamanki Cemil Bey'dir.

Toplantılarda, devrin en ünlü müzik adamlarından olan Kanuni Hacı Arif Bey (1831-1885), Ali Rıfat Çağatay (1872-1935) ve Ahmet Irsoy (1869-1943) gibi isimler de bulunuyordu. Yapılan fasılların devamlı dinleyicisi oldu. Beş, altı yaşlarına geldiği zaman, Üsküdar'a gideriken, kabağı da boynuma asarım gibi parçaları piyano ile çalabilen Şerif Muhiddin, bu parçaları zaman zaman evlerine gelen misafirlerine de çalardı. Marangoz'a yaptırdığı üç burgulu tahta üzerine, fasıllarda kullanılmış eski telleri takıp sesler çıkarmaya çalıştı. (Cevher, 1993).

Şerif Muhittin yirmiyedi yaşına geldiğinde ud metodu için etütler yazmaya başladı. Bu etütleri yazmayı hayatının çeşitli dönemlerinde de sürdürdü.

Şerif Muhiddin Bey, yurt içinde ve dışında uduyla birçok resital vermiştir. Bunlar bilebildiğimiz kadarıyla çağdaş bir konser salonunda bir Türk Musikisi çalgısıyla tek başına bir sanatçının verdiği, ilk solo konserlerdir. (Okumuş, 2001).

Radyolarda da çeşitli konserler verdi. WBNY radyosunda, Ortadoğu'ya ait programlarda, ud ile yaptığı bantlar için de, Musical America isimli dergide, çok hızlı ve tempolu eserler çaldığı, şaşırtıcı bir teknik kullandığı yazıldı. Bu

konserlerden sonra, Amerika'nın Boston ve Detroit eyaletlerine de davet edildi. (Cevher, 1993).

New York'a gidişinden hemen bir hafta sonra Leopold Godowsky (1870–1397) onun şerefine bir resepsiyon verdi. Bu toplantıda ud çalan Şerif Muhittin'i Jascha Heifetz (1901–1987). Ld. Auer (1845–130). Fritz Kreisler (1875–1962), Micha Elman (Ö.1891) gibi dünyanın sayılı virtüözleri de izledi. Ertesi gün "The New York Herald Tribüne'nin magazın kısmında, Godowsky ve Kreisler, Şerif Muhittin'in udunu Paganini'nin (1782–1840) ile eş tuttular. Onun udda yaptığı aşamaları, Paganini'nin kemanda yaptığı yeniliklerle aynı değerde gördüklerini makalelerinde belirttiler. (Cevher, 1993). Elimiz de Şerif Muhittin Targan'ın toplu bir icra da dinleyebildiğimiz bir kaydı yoktur. Bu itibarla Şerif Muhittin Targan solist bir sazdır.

1.3 Şerif Muhittin Targan'ın Viyolonsel Eğitimi ve İcra Alanı

Targan'ın 1966 yılında kendi sesinden anlatmış olduğu biyografisinde Viyolonsel ilgili ifadeleri şunlardır: Bir gün, amcam Şerif Cafer Paşa bana "Muhiddin, edebiyatı olan bir Batı mûsikisi âletine çalışsan" dedi. Ben de viyolonseli istedim. Beyoğlu'nda Mösyö Ricci nâmında bir viyolonselitten ders almaya başladım. On dört yaşında idim. Üç ay sonra Gotterman'ın (Georg Eduard Goltermann: 1824-1899) Si Minör konçertosunu çaldım. Ricci, amcama, bu kadar kısa zamanda bu konsertizi çalan talebeye tesâdüf etmediğini söyledi. Mösyö Ricci yaşlı, yorgundu, hocalığı çok sürmedi. Sonra Klengel'in (Julius Klengel: 1859-1933) talebesinden Erinder ve Trianome nâmında bir hocadan da viyolonsel dersleri aldım. Fassura (?) nâmında bir hocadan solfej dersleri aldım. Avrupa'dan bize notalar getiren Beyoğlu'nda mağaza sâhibi Mösyö Coppe bir gün Istanou (?) nâmında bir viyolonselisti getirdi. Beni dinlemek istedi, bir iki parça çaldım. Bazı suâller sordu sonra babama ve amcama " *Yakında İstanbul'dan Romanya'ya gidecektim, fakat fikrimi değiştirdim. Oğlunuza ders vermek için burada kalacağım*" dedi ve kaldı. Istanou, meşhur David Popper'in (David Popper: 1843-1913) talebesidir. O zaman kadar gördüğüm en iyi çelist idi. Şevkle çalışmaya koyulduk. Aynı zamanda armoni ve piyanoya da başlattı. On dört yaşındayken, amcası Ali Cabir Paşanın önerisi üzerine, viyolonsel eğitimine başladı. İlk viyolonsel öğretmeni Riki adında bir kişiydi. Üç ay geçmeden Wolterdam'ın si minör viyolonsel konçertosunu çalmayı başardı. Riki yaşlı ve yorgundu. Bu nedenle öğretmenliği uzun sürmedi. Daha sonraları Klevder ve Eringer Triyanon'dan dersler alan Şerif Muhittin, solfej çalışmalarını Nasar isimli bir kişiyle

yürüttü. Ünlü viyolonselci David Kope'nin öğrencisi iskori'den hem viyolonsel hem de armoni eğitimi gördü. Bu öğretmenin 31 Mart olayı nedeniyle yurdu terk etmesi, O'nu viyolonselden uzaklaştırdı. (Cevher, 1993).

Hatta viyolonsel icracılığındaki başarısı başta hocaları olmak üzere çevresindekilerin takdirini kazanmasına vesile olmuştur. (Okumuş, 2001). Amerika'da geçirdiği dört yıl boyunca çeşitli dörtlü ve üçlü topluluklarda çaldı. Bu dönemde İstanbul'da verdiği konserlerden tanıdığı Verdi Vasyer isimli viyolonselci'den de yararlanma olanağı bulan Şerif Muhiddin, Onun piyanoyla yaptığı eşlikle, viyolonsel dağarcığının en önemli eserlerini çalıştı.

Amerika da ilk konserini, New York'ta Town Hall'de verdi. 13 Aralık 1928 günü yapılan konserde, viyolonselle; Lokatelli ve Saint Seans'ta iki sonat ile J.S.Bach, Debussy, Ravel, Popper'den (tarentelle) ve çeşitli parçaları, ud ile kendi eserlerini çaldı. Ayrıca fazla istek üzerine dört, ud ile üç eser daha çaldı. (Cevher, 1993).

Programın birinci numarasında (Mozart'ın) Magie Flüte'ünden bir (Theme) i üzerine Beethoven'ın yedi varyasyonu vardı. Musiki itibariyle çok kıymetli olan bu eserin üslup itibariyle derinliği, icra sanatında çok kuvvetli ve hakiki bir salahiyet sahibi olmayı icap eder. Sanatkarımız bu ilk hamlede sazının hakimi olduğunu, programı muvaffakiyetle başaracağını anlamış oldu ve sürekli alkışlar arasında sahneden çekildi. Programın sıklet merkezini (Piyetro Locatelli) nin (Re majör) makamından üç kısımlık (sonate) ı teşkil ediyordu. Bu (sonate) viyolonsel edebiyatının en güç parçalarından biridir. Hatta arşe ve sol el tekniği nazarı itibare alınır, heyeti umumiyesini mükemmelen icra edebilmek için; (virtüözlüğün) yüksek bir derecesini ihraz etmiş bulunmak lazımdır. Sonatın üçüncü ve son kısmı yay ve parmak tekniğinde artistin son derece tekemmüle ermiş bir viyolonsel üstadı olduğunu göstermiştir. (Çağatay, Kalaycıoğlu, 1977).

16 Aralık 1928 günü, Sunday Telegraph'da viyolonseli çok kibar bir üslupla çaldığı, çok iyi sağ ve sol el tekniğine sahip olduğu, ud üzerinde bugüne dek işitilmemiş farklılıkla sesler çıkardığı ve apayrı bir teknik kullandığı yazıldı. Ayrıca New York Times, Herald Tribüne ve Sun gibi, Amerika'nın ünlü gazetelerinde de övgü dolu sözler yazıldı.

1.4 Şerif Muhittin Targan'ın Eserleri

1.4.1 Ud Repertuarı İçin Yazdığı Eserler

- Kapris I (1923)
- Kanatlarım Olsaydı (1924)
- Kapris II (1924)
- Çocuk Havası (1928)
- Koşan Çocuk (1956)
- Teemmül –Etüd I. (27.02.1919)
(Ud için ilk bestelediği Etüd)
- Teemmül –Etüd II. (08.09.1919)
- Teemmül –Etüd III.
- Teemmül –Etüd IV. (Nisan 1923)
- Teemmül –Etüd V.
- Teemmül –Etüd VI.

1.4.2 Saz Semaileri

- Hüzzam Saz Semai (1924)
- Ferahfeza Saz Semai (1926)
- Saz Semai (1935)
- Uşşak Saz Semai (1939)
- Irak Saz Semai (1940)
- Nihavend Saz Semai (1940)
- Müstear Saz Semai (1958)

1.4.3 Sözlü Eserleri

- Müstear Şarkı “Yâre fâş et râzını” (1958)
- Suzinak Şarkı “Ömrümün son şevki sensin” (1964)
- Yegâh Şarkı “Çepçevre Bahar”

2. TAKSİM FORMU VE TAKSİM ANALİZ YÖNTEMİ

2.1 Taksim Formu

Taksim Arapça bölme, bölüştürme anlamına gelmektedir. Geleneksel sanat müziğimizde değerli bir yeri olan solo doğaçlamaya verilen ad. Belirli bir ritmik hareketi yoktur, çoğunlukla çalgısaldır ve belli bir makama koşullanmak üzere bestelenir. Taksim ilke bakımından usulsüz olması, yer yer usüle girmeyeceği anlamına gelmez. Geleneksel sanat müziğimizde önemsenen bu doğaçlama parçalarının süresi kısadır, ama bu süre sınırlanmış değildir. Alanında usta olan her ses ya da çalgı sanatçısının başarılı taksimler yapması beklenemez; çünkü taksim, doğaçtan beste yapmaya dayanan özel bir yeteneği gerektirir. Öte yandan deneyimli seslendiricilerin belirli kalıplardan yola çıkarak taksim yapabildiği görülmüştür. (Say, 2002).

Taksim, okunacak bestenin makamında, fakat usüle bağlı olmayan, güzel ve hoş bir nağmedir ve herşeyden önce o, icra edilir. Musikiden anlayan ve bu sahada üstad olanlar, taksim (denen nağmeyi) yaparlarkende bir makamı temel tutup, onun üzerinde bütün makamları güzelce bir araya getirerek bir icra edebilir. (Tura, 2000).

Targan'ın taksimlerindeki motifler, mızrap vuruşları, süsleme notalarının ilaveleri, uzun ses arayışı ile birlikte uzun notların birden fazla mızrap vuruşuyla doldurulması, bunların yanında da çarpmaları, tek tel üzerindeki hakimiyeti ve klasik üslup anlayışı, taksimlerini dinlerken göze çarpan en önemli özellikler arasındadır. Bu bölümdeki form açıklamalarının uzun tutulmasının sebebi, tez konumun anlamını daha da güçlenmesini sağlamaktır. Şerif Muhittin Targan'ın yapmış olduğu bu taksimler, aşağıda vereceğimiz fikirleri desteklemektedir.

Bir saz sanatkarının belli bir makamda yaptığı irticali beste (Araplar çoğulu olan teqasim'i kullanırlar). İrticali (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen) bir eser olmadığı kolayca anlaşılan bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkarın yetkisindedir. Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur. Saz sanatkarının, belli

bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç dünyasını sazındaki hünerine döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım. (Tanrıkorur, 2003).

Herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icracının o andaki ilhamıyla yapılan, usule bağlı olmayan saz musikisidir. Taksimler bir makamda veya birkaç makama geçkili yapılabilir. Çok makam dolaşıyorsa fihrist taksim denir. (Özkan, 2010).

Taksim icracının kendini rahatça ifade edebildiği en verimli musiki alanlardan biridir. Bu form, hem müzikal olarak hem de teknik donanımına sahip olduktan sonra ortaya çıkmaktadır. İracının edindiği müzik bilgileri, kendi imkânları ve anlayışı içerisinde taksimin anlamı ortaya konulur. Taksim de şarkı formu gibi giriş, (zemin), cümle tekrarları bir nevi nakarat olarak algılanabilir, ardından meyan ve sonuç cümleleriyle birlikte karara varılır. Akdoğu'nun da belirttiği gibi "giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşan bu kompozisyonda makamın özelliklerinin mümkün olan en kısa süre içinde ve doğru olarak icra edilmesi amaçlanır. (Akdoğu, 1989).

Ud metodundan ve musiki bilgisinden yararlandığımız Mutlu Torun'da taksim konusunda aşağıda belirtilen hususlara dikkat çekmiştir.

1. Taksim, çalındığı sırada bestelenmiş bir müzik türüdür. Müzik programının (Fasıl, solo, saz eseri vb.) başında yapılırsa giriş taksimi ya da baş taksim, arada yapılırsa ara taksimi denir. İki farklı makam arasında yapılırsa, geçiş taksimi adını alır. Mevlevi ayinlerinden önce baş taksim ve son taksim yapılır. Eserlerin arasında olduğu gibi, içinde de taksim yapılabilir. Solist, bir şarkının (veya başka bir tür sözlü eserin) içinde gazel söyleyip esere tekrar dönüp bitirir. Saz eserlerinde (genellikle en sonda, ritmik bir eserde) bir saz taksime girer. Gazelde olduğu gibi bu taksimde diğer sazlar tempo tutar veya bir-birkaç ölçülük melodiyi tekrarlar. Burada aslında dem verilir motif ve aynı notaları tekrarlayarak. Eserin sonuna doğru yapılan bu taksim veya gazelden sonra, genellikle esere dönüş daha coşkun olur. Gazelhan ile sazende karşılıklı taksim edebildiği gibi, iki (veya daha çok sayıda) saz da karşılıklı taksim yapılabilir.

2. Başlangıç, meyan ve nihayet olarak Dr. Suphi Ezgi'nin özetlediği biçim, bu üç bölümden birinin veya birkaçının genişlemesiyle uzayabileceği gibi, meyan kısmı olmayan küçük taksimler veya tersine birkaç meyanlı taksimlerde yapılabilir. Taksim

irticalen (doğaçtan) yapılıp, o anda doğduğu gibi çalındığından, bir bölümün aynen daha ilerde çalınması mümkün olmaz. Giriş (başlangıç) bölümünde asıl makam belli edilir. Sonra, geçiş taksimi ise yeni makama geçilir. Karar aynı makamda olacaksa, meyan bölümüne geçilir. Meyanın, ilk bölüme zıt karakterde olması uygun olur. Daha uzun cümleler, daha süratli pasajlar başka makama geçki yapmak veya pest seslerde dolaşan bir makam gösterilip karar verilmişse, meyanda tizlere çıkmak gibi.

3. Bütün diğer müzik türlerinde genellikle olduğu gibi, taksimde de cümle parçaları birleşip cümleleri, cümleler birleşip periyotları oluşturur. Bu cümle ve periyotlar, sonlarındaki asma kararlarla birbirlerinden ayrılır. Veya kalıplara bağlı köprülerle yeni cümlelere geçilir. Cümle parçaları da daha küçük elemanlara ayrılabilirler. Genellikle en küçüğünden en büyüğüne kadar soru-cevap görevindeki iki eleman birleşip bütün oluştururlar. (ilk cümle soru, ikinci cevap, ikisi bir periyodu meydana getirir; gibi.)

4. Bu soru-cevaplar, taksimde genellikle aynı uzunlukta olmaz.

5. Beste ve yürük semainin, köçekçenin, peşrev ve oyun havasının üslupları farklıdır. Taksim, kendinden önceki ve sonraki eserlerin üslubuna uygun olmalıdır.

Taksim formu ile ilgili bu açıklamalardan sonra Torun, taksim içerisinde bulunan ritmik ve melodik yapı ile ilgili değerlendirmeleride aşağıdaki maddeler ile ifade etmiştir.

Taksimde Ritmik yapı:

1. Genel olarak taksim, usulsüzdür.
2. Hemen fark edilmezse de ve bazı taksimlerin bazı bölümleri usullüdür.
3. Taksimin gideri, hareketi ağır veya süratli olabileceği gibi, bazı bölümlerin farklı giderlerde oluşu da olağandır.
4. Usullü olsun veya olmasın, ilkinin yanında üçlü, beşli zaman bölünmeleri ve senkoplar taksimde çok kullanılır. Ancak, birbiri ardından gelen değişik bölünmeleri biteviye çalıvermek değil, vurgularla ifadelendirmek gerekir.
5. Mızrap vuruşlarının muntazam aralıklı oluşu rahat, sakin; farklı zaman birimlerinin kullanılması, farklı bölünmeler, senkop, kontratempo, gergin ifade doğurur.

Taksimde Melodik yapı:

- 1) Dolaşılan makamın belli edilmesi, makam özelliklerinin (basılan sesle, seyir, durak, güçlü ve diğer derecelerın görevi) bilinmesi ve uygulanması gereklidir. Sağlam bir yapı, biçim, ritmik ve melodik yapıların iyi düzenlenmesi (eski deyimle iyi bir istif) taksimin güzelliğini meydana getirir.
- 2) Bir melodi çizgisinde, bir cümlede bilerek veya bilmeyerek, bazı seslere fazla önem verilir. Bu da o melodi çizgisinin karakterini etkiler. Mesela Rast makamında bir taksimde, Irak-Neva arasında dolaşan bir cümle de Dügâhı ve Rastı çok kullanıp Segâhta asma karar gibi.
- 3) Asma kararları kuvvetlendirmek veya seyri monotonluktan kurtarmak için küçük geçkiler yapılabilir. Ancak, başlangıçta asıl makamı iyice vermek olur.
- 4) Müziğin genel prensipleri ve özellikleri taksimde de geçerlidir. Seslerin çıkarken tizleşmek, inerken de pestleşmek istemesi, mesela Rast, Hicaz, Hüseyini ve benzeri makamlarda çıkışta Eviç, inişte pestleşme, hatta Acem perdelerinin kullanılması gibi. (Torun, 2002).

Diğer sazların ritim tutması sırasında yapılan ölçülü taksimler de vardır. İyi taksim etmek çok güçlü musiki ve modülasyon tekniğini bilmeye bağlıdır. (Özalp, 2000).

Taksim faslı başlamazdan evvel bir saz tarafından icra edilip sonra peşreve girilir; bazen fasıl ortasında bir saz ve yahut bir hanende tarafından bir gazelle beraber okunur; nadiren faslın sonunda bir sesle ve Mevlevihanelerde Ayini Şerif'in nihayetinde ney ile taksim yapıldı. (Ezgi,1935).-Aslında taksim, dinleyicileri ya da müzikçileri bir makamın niteliklerine hazırlamak amacıyla yapılır. Yer yer usül de kullanılabilir. Taksimin süresi kısa olmakla birlikte, bu süreye bir kısıtlama getirilmiş değildir. Taksimle ilgili olarak melodik içeriği dikkate alınarak “ geleneksel taksim/özgür taksim”, eşlikli olup olmadığına bakılarak “eşlikli taksim/eşliksiz taksim” doğaçlama amacı dikkate alınarak “giriş taksimi”, “ara taksimi”, makam gösterme”, geçiş taksimi” gibi nitelemeler yapılmıştır. Çalgı müziğindeki taksimler çalgının olanaklarını, barındırdığı ses renklerini ve çalgıcının yetilerini ortaya koyar. Taksim de usüllü ya da usülsüz dem kullanılarak eşlikte uygulanabilir. Alanında usta olan her ses ya da çalgı sanatçısının başarılı taksimler yapması beklenemez. Çünkü taksim, sadece ustalığa değil, doğaçtan beste yapma yeteneğine dayanır. Öte yandan

deneyimli müzikçilerin belirli kalıplardan yola çıkarak yaptığı taksimler de başarılı olduğu görülmüştür. (Say, 2005).

Taksim adının nereden geldiği tartışmalıdır. Çoğunluğun kabul ettiğine göre, düzenli bir akış içinde icra edilen bir fasıl programının arasında yapıldığı ve akışı ikiye böldüğü için bu ad verilmiştir. Bir icra sırasında ya da tek başına bir saz sanatkârının, bir makam çerçevesinde, çeşitli makamlara geçkiler yapılarak o anda bestelenen, yani emprovize ve ritimsiz bestelerdir. Diğer sazların ritim tutması sırasında yapılan ölçülü taksimler de vardır. (Özalp, 2000).

Makam seyirlerini çok iyi bilen kudretli saz sanatkârları tarafından güfte ve usûlden bağımsız olarak icra edilen irticali (içten geldiği gibi, improvisation) bestelerdir. Taksimler eserlerin icrasına geçmeden önce dinleyenlerin kulaklarını çalınacak makamın seyrine alıştırmak ve ısıtırmak için yapılabileceği gibi, fasılalarda da icra edilebilir. Hele bir makamdan başka bir makama geçilecekse arada bir taksim yapılması âdet olmuştur. Taksimler irticalen yapıldığı ve usulsüz olduğu için tek saz tarafından icra edilir. Taksimin başarılı olması, çalan veya okuyanın sanatındaki hünerine ve makam seyirleri üzerinde bilgi derecesine bağlıdır. (Karadeniz, 1965).

Taksim, doğaçlama adı verilen geleneksel Türk müziğinde makama uygun, içten geldiği gibi ancak üç bölümlü zemin, meyan, karar çalış tarzıdır. (Aktüze, 2003).

Burada Targan'ın solistlik kimliğinden de bahsedebiliriz. Bir başka icracıya, bir fasıla yada bir koroya eşlik ettiği bilgisi, kayıtlarda da musiki kitaplarında da pek mevcut bulunmamaktadır. Eşlik kaydının da olmaması Udunu, kendi yazdığı eserleri çalmak üzere kullandığını ve sanatına bu şekilde solist bir icracı olarak yön verdiğini görmekteyiz.

Son olarak Onur Akdoğu'nun da ifade ettiği gibi taksimler birden fazla enstrüman ile de icra edilebilir. Bir icracı kendi enstrümanı veya ses ile doğaçlama yaparken, diğer bir enstrümanla ya da ses ile doğaçlamaya eşlik edebilir. Daha pest seslerden ya da tiz seslerden, doğaçlamaya eşlik edilerek, basit birçok seslilik oluşturabilir. Bu şekilde taksime bir renk ve ayrı bir güzellik katılabilir. Bu sebeple taksimleri “eşlikli taksim ve “eşliksiz taksim” olarak iki ayrı alt türe ayırabiliriz. (Akdoğu, 1989).

Eşliksiz taksim; doğaçlama sırasında, asıl ezgiyi besleyecek seslerin ya da karşı ezgi'nin (karşı ezgi, kontrapunt ya da kontrpuan olarak da bilinmektedir.) Taksim yapan kişi ya da diğer çalıcılar tarafından duyurulduğu taksim türüdür. Eşlikli

taksim; but taksim türü, doğaçlanan asıl ezgiye eşlik amacıyla, ya taksim yapan kişi tarafından, ya da başka çalgı veya çalgılar tarafından devam eden seslerin veya karşı bir ezginin duyurulması ile oluşturulur. Eşlik, usullü ya da usulsüz olabilir. Bu nedenle, eşliğin niteliği göz önüne alınarak, eşlikli taksimi, “eşliği usullü taksim ve eşliği usulsüz taksim” olmak üzere ikiye ayırabiliriz. (Akdoğan, 1989).

2.2 Taksim Türleri

2.2.1 Giriş Taksimi

Belli bir makamda bestelenmiş eserlerin başında bulunan, o makamın seslerine kulağı hazırlamak için irticalen yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan solo, konser veya bir fasılın başında yapılan taksime giriş taksimi denir. Bir fasıla, ya da solo veya koro eserine başlamadan önce, seslendirilecek eserlerin makamına işitsel duyumu koşullandırmak üzere yapılan taksime denir. (Günümüzde, fasıl başlarında artık giriş taksimi yapılmamakta, doğrudan doğruya peşrev ile fasıla başlanmaktadır. (Akdoğan, 1989). Konser, fasıl, Mevlevi ayini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi denir. (Tanrıkorur,2003).

2.2.2 Ara Taksim

Yapılan bir musiki faslının ortasında ya da aynı makama ait eserlerin icrasının arasında istirahat hissi verme amacıyla yapılan aynı makam seyriyle dolaştıktan sonra yine ilk makamda karar eden taksimdir. Aynı makamdaki eserler arasında (çoğunlukla fasıllarda) dinlendirici amaçla yapılan taksimlere de ara taksim denir. (Tanrıkorur, 2003).

Bir fasılın ya da koro veya solo programın arasında yapılan taksim olup, fasılda, ritimsel gidişin canlanmaya başladığı semai, curcuna gibi usullerle bestelenmiş eser öncesi, koro veya solo programda ise aynı amaçla ya da programa duyumsal bir renk katmak amacıyla yapılır. (Akdoğan,1989).

2.2.3 Son Taksim

Eskiden fasıl sonlarında yapılan bir taksim türü idi. Günümüzde ise, yalnızca Mevlevi törenlerinde, ayinişerif'in ardından seslendirilen son peşrev ve yürük semainin ardından yapılan taksime verilen ad olup, taksim yapanın isteğine bağlı olarak, herhangi bir makamda yapılabilir. (Akdoğan, 1989).

2.2.4 Geçiş Taksimi

Bir makamda başlayıp başka bir makamda karar eden taksimlerdir ki, aynı makamdaki eserler arasında bağlantı kurmak için yapılır. (Özkan, 2010). Bir

programda, programı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçkiyi içeren ara taksime denir. (Akdoğu,1989).

2.2.5 Fihrist Taksim

Fihrist taksim, saz musikisi türleri arasında zorluk derecesi en yüksek olan, icracının musiki bilgisi, becerisi ve saz hakimiyetinin ön planda olduğu bir taksimdir. Başlanılan makamda seyrederken, diğer makamlara yapılan geçkiler işitsel olarak farklı bir makam hissi vermeden, kulağa hala aynı makamın dizisinde dolaşıyor etkisi yaratılması söz konusudur. Başlanılan makamla bitirilmesi özelliklerinden biridir.

Makamların seyirlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca, makamın ezgisel yapısını öğrenme amacıyla, öğretilmek istenen makamları, geçkiler zinciri şeklinde seslendirerek oluşturulan makam dizinsel taksime “Fihrist Taksim” denir. Genel olarak özgür biçimlerin kullanıldığı fihrist taksimde, taksim, mutlaka başlanılan makamda bitirilir. En zor taksim türlerinden biri olan fihrist taksimde, tüm zorluk, hangi makama ve duyumsal bir rahatsızlık oluşturmadan nasıl geçileceği konusudur. Bu nedenle de, geçki yöntemlerinin çok iyi bilinmesi gerekir. Geçki yöntemlerinin çok iyi kavranabilmesi ise, o makamda kullanılan aralıkları; güçlüyü ve durak sesini çok iyi bilmenin yanında, bu öğeler arasındaki var olan ilişkileri de (İlgili makamda olabilecek aşağıya veya yukarıya doğru genişlemeler, hangi dörtlü ve beşlilerin kullanılması v.b.) sağlıklı kurabilmek ile mümkün olur. Fihrist taksim türü, eski edvarlarda da yer almış ve bu taksim türüne örnekler verilmiştir. Fihrist taksimi, kendi döneminde “Taksim-i külli” olarak adlandıran Kantemiroğlu (1673-1723) bu taksim türünü, ancak müzikten çok iyi anlayan ve bu alanda usta olanların yapabileceğini belirttikten sonra, taksimin bitiminde başlanılan makama dönüşmesi gerektiğini vurgulamış, ardından bu taksim türünü gerçekleştirmenin zor ve zahmetli bir iş olduğunu, böyle bir taksimi yapabilecek bir ya da iki müzikçinin güçlükle bulunduğunu özellikle belirtmiştir. (Akdoğu, 1989).

2.3 Taksim Analizi İçin Başvurulan Yöntem

Her taksimin bir bestelenme (kompozisyon) yönü, bestelendiği anda çalınmasına rağmen bir de icra yönü vardır. Yapılan taksim analizi çalışmasında Mutlu Torun’un analiz yaklaşımından büyük ölçüde faydalanılmıştır. Taksimin öncelikle form analizi biçim yapı ve üslup alt başlıklarıyla değerlendirilmiştir. İkinci olarak ritim üzerinde

durularak benzer yapıdaki tartımlar, kalıplar belirlenmiştir. Taksimlerinde makamı nasıl kullandığı, yapmış olduğu geçkileri nasıl bir melodik yapıya oturttuğu, melodi geliştirmede benzer motif tekrarlamalarını nasıl kullandığı ve kendine özgü ifadeleri uduna nasıl yansıttığı araştırılmıştır. Taksim analiz çalışmasının diğer bir kolu olan “icra” bölümünde ise icracının üslubunu belirginleştiren teknik ve estetik unsurları ortaya çıkaran özelliklere yer verilmiştir. Yukarıda saydığımız bu analiz yöntemleri aşağıda içerik olarak açıklanmıştır. Taksimlerde kullanılan değiştirme işaretleri, taksimin ölçü çizgisi kullanılmadığı için her defasında tekrar yazılmamıştır. Üzerinde değiştirme işareti olan nota boyunca devam eder.

2.3.1 Form Analizi

2.3.1.1 Biçim

Bir eserin ezgisel bütünlüğünü sağlamak amacıyla, eser içinde yer alan müzik cümlelerinin ya da dönemlerin (birbirleriyle ilgili iki ya da daha fazla cümlenin) oluşturduğu ezgisel bütün. (Akdoğan,1989).

Diğer bir tanımlaya göre de Biçim; Bir birlik olarak ele alınan bir bütünün ta kendisidir. Biçim kavramı bir eserin en derin gerekliliklerine, özüne yapısından daha çok bağlıdır. Biçim, bir eserin birlik ve bütünlüğe erişim yoludur. Bunun için ne denli çok çeşitlilik girerse biçim o denli zengindir. (Hodeir, 2007). Ana bölmeler büyük harfle, cümleler ise küçük harfle gösterilmiştir. Biçimde kompozisyon olarak taksimin bölmeleri değerlendirildi. Giriş, gelişme, meyan, karar gibi bölümler biçim olarak belirlenmiştir.

2.3.1.2 Yapı

Yapı Biçimi meydana getiren ana bölümlerin kendi içinde ayrıldığı alt bölümleri ortaya koymaktadır. Yapı değişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yoludur. Bir müzikseverin, bir eserin yapısından çok, duygusal içeriği ile ilgilenmesi hiç de yanlış sayılmaz. (Hodeir, 2007). Notaya alınan bu taksimler dinlenirken, iç yapıları bir dinleyiciyi pek ilgilendirmeyebilir, ama onu çalacak olan meslek adamının en ince bağlantılarına dek onu tanıması gereklidir. Gazimihal bu konuda periyodun tanımını ve açıklamasını şöyle dile getirmiştir: Aralarında bağlılık bulunan birkaç cümlelik musiki fikrası. Bir musiki parçasında aynı bütünlükten birkaç tane bulunabilir, yani parçanın başından sonuna kadar bir bütünlük birkaç defa tekrarlanmış olabilir. (Gazimihal, 1961).

İki ya da daha fazla cümlecğin yan yana gelmesiyle oluşan ezgisel bütün parçalarına Periyot, makamın durak sesinde yapılan tam kararlarda ya da yarım kararlarda oluşan küçük ve büyük yapıdaki biçime de müzik cümleleri denmiştir. Bunlar da yapı içerisinde küçük harfle gösterilmiştir. Bu bölüme ayrıca taksimın saniyeleri de eklenmiştir. Taksimi dinlerken ana bölümleri ve müzik cümlelerini daha iyi anlamak, takibi kolaylaştırmak için bu zaman belirlemeleri yapılmıştır.

2.3.1.3 Ritim

Ritim başlığı altında Targan'ın taksimlerinde belirgin olarak ortaya çıkan ritmik öğeler ortaya konmuştur. Müzik cümlelerinin belli yerlerinde meydana getirilen ritmik kalıpların özgün yapısı irdelenmiştir.

2.3.1.4 Melodi

Şerif Muhittin Targan'ın taksimlerinde, makamın karakteristik yapısına göre kurulmuş olan; birbirini takip eden küçük motiflerin, nasıl daha büyük müzik cümlelerine dönüşürken melodi kullanışı, soru cevap niteliği taşıyan cümlelerin melodik açıdan (çeşni, geçki) hangi biçimde kullanıldığı gözlenmiştir. Pestteki ve tiz oktavdaki müzik parçacıklarını geleneğe bağlı kalarak nasıl istiflediğini dinlediğimiz bu taksim örneklerinden anlamaktayız.

2.3.2 İcra

İcra başlığı altında Targan'ın taksimlerinde özgün üslup özellikleri incelenmiştir. Makamları işlerken kendi tekniği ve ud tavrını geleneksel taksim formuyla nasıl sentezlediği belirlenmiş, ud imkanlarını nasıl kullanmış, ne şekilde taksimlerinde kullandığı ortaya konmuş, en pest ve en tiz sesler arasında yapılan ajiliteli iniş ve çıkışlarda sağ ve sol el tekniğinin icradaki önemine, geleneksel üslub elemanlarını, süsleme tekniklerinden hangilerini daha çok benimsediği gibi konulara değinilmiştir

3. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN UD TAKSİMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde Şerif Muhittin Targan'a ait altı ud taksimi incelenmiştir. Uşşak makamında yapmış olduğu üç taksim Uşşak 1, Uşşak 2, Uşşak 3 olarak isimlendirilmiştir. Diğer üç taksimi de Müstear, Hicaz ve Ferahfeza makamlarındadır.

Taksimlerin analizleri yapılırken kullanılan yöntemin oluşturulmasında, Prof. Mutlu Torun'un Eser Analizi ders notlarından yararlanılmıştır.

Burada :

- A – B – C gibi büyük harfler bölmeleri,
- a – b – c gibi küçük harfler müzik cümlelerini,
- Parantez içinde kalan küçük harflerin gösterdiği cümlelerin toplamı olan periyodu,
- “>” bu işaret vurgulu sesleri,

X

-  bazı nota gruplarının üstünde ya da altındaki bu şekildeki çizgiler ise motifleri göstermektedir. Bu çizgilerin üstünde k, l, m, p, q, r, s, t, x, y, z gibi harfler bulunmaktadır.

Taksimler ilk olarak “form özellikleri” bakımından analizi yapılmıştır, form özellikleri, biçim, yapı ve üslup bakımından ele alınmıştır. Daha sonra sırasıyla yapının içinde melodik analiz ayrıca ritmik analiz yapılmış, son olarak her taksimde Targan'ın ud icrasına ve üslubuna katkısını ortaya koyan ayırt edici unsurlar belirlenmiştir.

3.1.1 Form Özellikleri

3.1. Kompozisyon Olarak Uşşak Taksim 1 (3'.09'')

Şerif Muhittin Targan'ın bu Uşşak taksiminin süresi 3 dakika 09 saniyedir. Taksim kaydından anladığımız kadarıyla Targan udun 5.teli olan si (kaba buselik) perdesini Yegâh sesi olarak akort etmiştir.

Udun 6.teli olan Fa# (Gevşet) perdesini de Uşşak makamının karar sesi olan La (Dügâh) sesine çekmiştir böylece 6.tel Kaba sesine göre akort edilmiştir.

3.1.1.1 Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan)

D (Karar)

3.1.1.2 Yapı

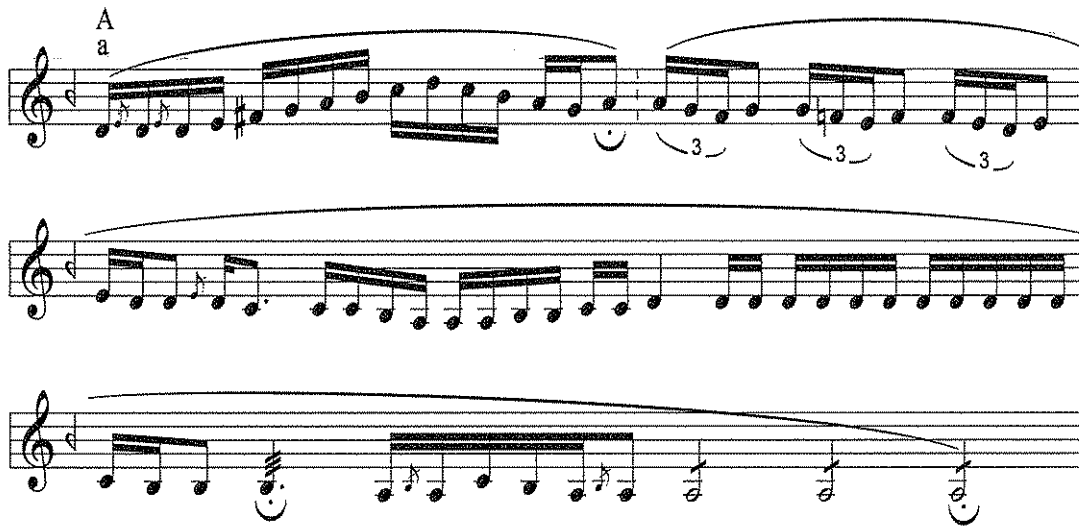
A [(a+b)]

B [(c+d)]

C [(e+f) + (g+h)]

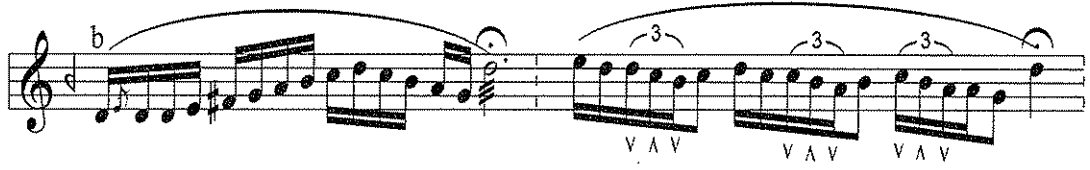
D [(i+j) + (k)]

A bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.1)



Şekil 3.1 Uşşak Taksim 1 - A bölümü (a) cümle parçası

Sırasıyla (a) (00.00 - 00.17) cümlesi 2 cümle parçasından, (b) (00.17-00.30) cümlesi 2 müzik parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.2)



Şekil 3.2 Uşşak Taksim 1 - A bölümü (b) cümle parçası

B bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot (c) (00.30 - 00.45) ve (d) (00.45 - 01.16) olarak iki müzik cümlesinden meydana gelir. (c) müzik cümlesi 2 cümle parçasından, (d) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşmaktadır.

(Bakınız Şekil 3.3)



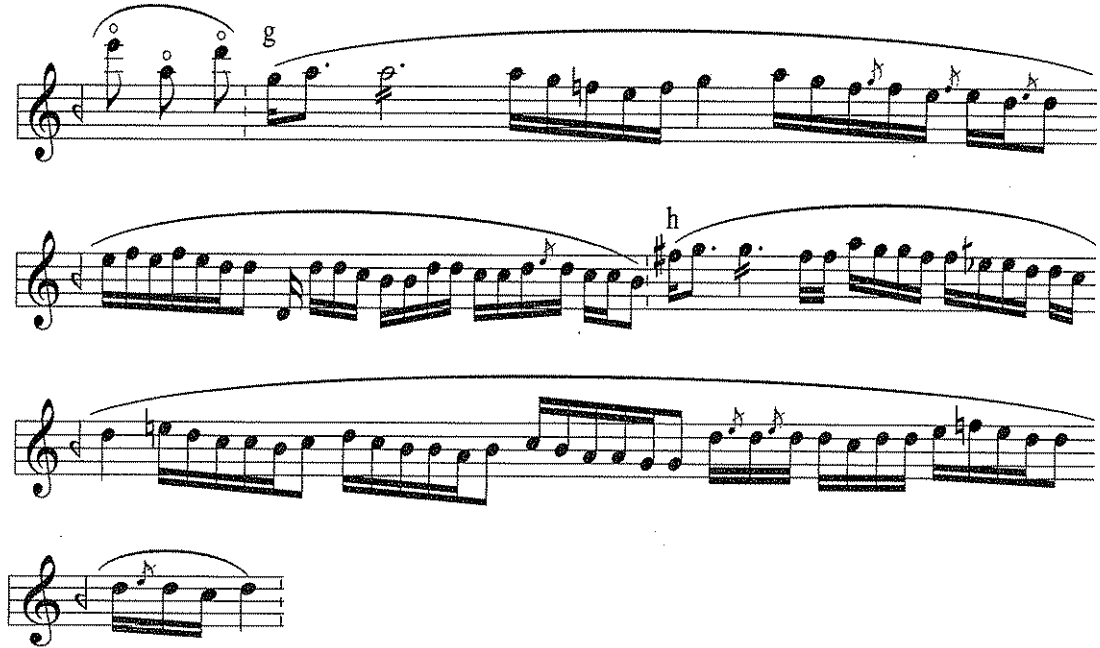
Şekil 3.3 Uşşak Taksim 1 - B bölümü (c) ve (d) cümle parçaları

C bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. Birinci periyot (e) (01.16 - 01.32) ve (f) (01.32 - 01.53) müzik cümlelerinden oluşmaktadır. (e) Müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşmaktadır. (f) müzik cümlesi 3 cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.4)



Şekil 3.4 Uşak Taksim 1 - C bölümü (e) ve (f) cümle parçaları

İkinci periyot (g) (01.53 - 02.03) ve (h) (02.03 - 02.13) olmak üzere 2 müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (g) müzik cümlesi ve (h) müzik cümlesi bir cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.5)



Şekil 3.5 Uşşak Taksim 1 - C bölümü (g) ve (h) cümle parçaları

D bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. Birinci periyot (i) 02.13 - 02.26 ve (j) (02.26 - 02.54) müzik cümlelerinden oluşmaktadır. (i) müzik cümlesi iki cümle parçasından oluşmaktadır. (j) müzik cümlesi iki cümle parçasından oluşmaktadır. İkinci periyot (k) (02.54 - 03.09) müzik cümlesinden oluşmaktadır ve bu cümle bir müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 3.6)

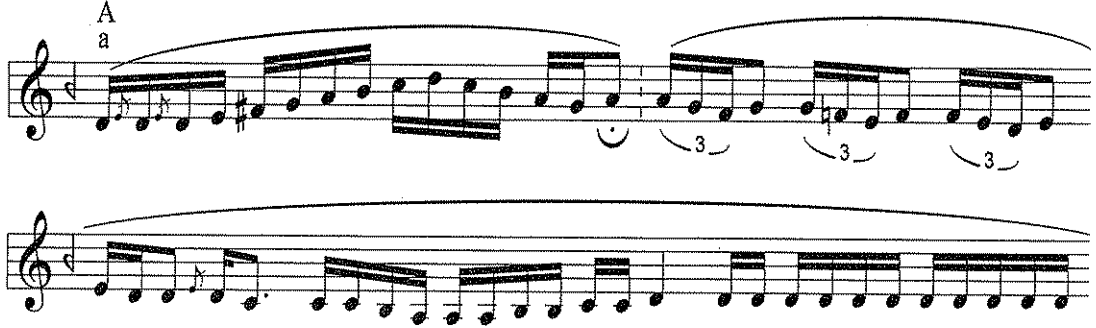


Şekil 3.6 Uşşak Taksim 1 - D bölmesi (i), (j) ve (k) cümle parçaları

3.1.2 Ritim

A bölümünde ve genel olarak taksimın bütünlüğünde gerçekleştirilen dikte çalışmasında 4'lük ve 8'lik nota değerlerinden ziyade 16'lık nota değerleri kullanılmıştır. Bunun nedeni Targan'ın müzik cümlelerini oluştururken kullanmış olduğu alt üst mızrap vuruşlarıdır. Ud metodunda da anlattığı gibi bir 4'lük notaya 4

mızrap vurmaktadır. Bu da melodilerin bir ritim içerisindeymiş gibi çalındığını göstermiştir. Ayrıca taksim girişinde Triole ritmik kalıbını kullanarak ritmik tekrarlar yaptığı görülmektedir. (Bakınız Şekil 3.7)



Şekil 3.7 Uşşak Taksim 1 - A bölümü (a) cümle ritim kalıbı

Özellikle de Targan'ın kullanmış olduğu üst – alt mızrap vuruşları taksim içerisinde belirleyici bir unsur olarak dikkat çeker. (Bakınız Şekil 3.8)



Şekil 3.8 Uşşak Taksim 1 - A bölümü (b) cümle parçası mızrap vuruşu

3.1.3 Melodi

(a+b) Periyotunda, (a) cümlesinde Yegâh perdesinde Rast çeşnisi, perdesinde Uşşak çeşnileriyle taksime başlamıştır. Makamın pest seslerindeki makam seslerini duyurmuş, Segâh perdesinin oktavında bir kalış yapmıştır ki, bu çok kullanılmaz. Targan'a ait bir melodik yapı unsurudur. İfadeyi arka arkaya gelen Tremolo mızrabıyla güçlendirerek girişindeki tempoyu düşürerek kaba Dügâhta kalış yapmıştır.

Devamında (b) Neva perdesinde yönelişi (a)'nın girişte Uşşak'ın çıkıcı pest bölgeyi (Dügâh-Yegâh) kullandığını o bölgenin yeterli olduğunu gösteriyor artık eksen Neva perdesidir. (b) cümlesinde aynı çeşniler daha da güçlendirilmiş, kullanılmış ve Neva perdesinde Buselik çeşnilili kalınmıştır. Burada dikkat edilmesi gerek bir husus vardır. Targan ilk giriş cümlesinde kullanmış olduğu melodik yapının neredeyse aynısını (b) cümlesinde yapmaktadır, tek fark olarak son sesteki notayı görebiliriz. (a) cümlesinin ilk cümle parçasının sonunda ki ses ile Uşşak dörtlüsü kullanmış. (b) müzik cümlesinde ise makamın güçlülüne işaret etmiştir. Sonraki melodik yapıda ise

dizinin seslerine tek tek vurgu yapmıştır. Çargâh, Segâh ve Rast perdelerinde, benzer yapıdaki motifleri kullanarak Neva perdesinde kalmıştır. (Bakınız Şekil 3.9)



Şekil 3.9 Uşşak Taksim 1 - A bölümü (a) cümlesi melodi örneği

B bölümünün (c+d) periyodunda, (c) ve (d) cümlelerinde Neva perdesinde Buselik çeşnilili, perdesinde Uşşak çeşnili kalışlar yapılmıştır. Burada da (b) müzik cümlesinde yapmış olduğu Uşşak 4'lüsündeki kalışları, motif geliştirme yöntemlerini uygulayarak tekrar etmiştir. Meyan bölümü öncesinde uzun süreli kalışlar yaparak ayrı bir müzikal hava yaratmıştır. C bölümü öncesinde tekrar karar gelip uşşak dizisinde kalmıştır. (Bakınız Şekil 3.10)



Şekil 3.10 Uşşak Taksim 1 - B bölümü (c) ve (d) cümlesi melodi örnekleri

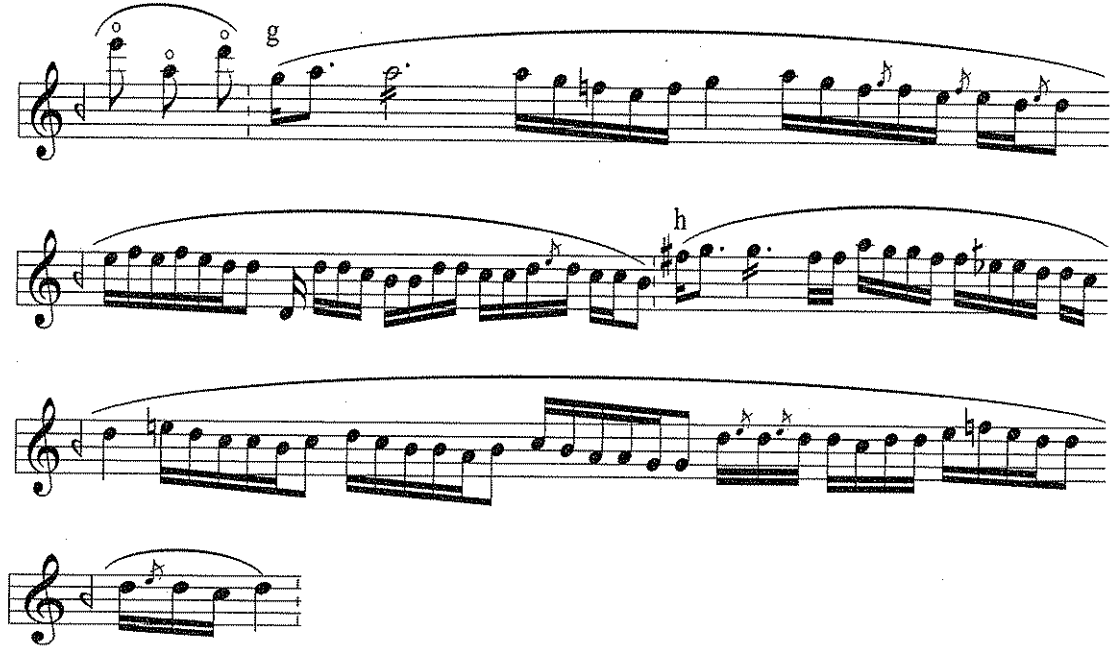
C bölümünün ilk periyodunda makamsal yapıda birbirleriyle ilişkili olan diğer perdelerde kalmıştır. (e) ve (f) müzik cümlelerinde Neva makamının özellikleri gösterilip Neva perdesinde Rast çeşnili kalış yapılmıştır. (e) cümlesi sonunda Neva perdesini güçlendirmiş asma kalışı Neva perdesinde Rast'ın yedeni olan nim Hicaz perdesiyle belirginleştirmiştir. (f) cümlesinde yine Targan'a ait bir özellik görmekteyiz. (Bakınız Şekil 3.11)



Şekil 3.11 Uşşak Taksim 1 - C bölmesi (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri

Yegâh perdesinden simetrik olarak genişleyerek hem güçlüyü daha da vurgulamış hem de Neva makamının seslerini tizde iki oktav daha çıkarak göstermiştir. Sıklıkla kullandığı 16'lık olarak gösterdiğimiz nota değerlerinden sonra bir soluklanma hissi de yaratmak istemiş bunları da udun armonik seslerinden yararlanarak göstermiştir. (g) cümlesinin hemen öncesinde kararın hem 5'lisini hem de 4'lüsünü tınlatmıştır.

C bölmesinin ikinci periyodunda (g) cümlesinde tekrar Uşşak makamı içerisindeki Neva perdesinde Buselik çeşnisi göstermiştir. (h) müzik cümlesinde Bayati makamında daha çok kullanılan bir geçki görülmektedir o da Neva'da Hicaz'dır. Targan ardından tekrar Neva perdesinde Buselik çeşnili dizisi yaparak Uşşak makamına geri dönmüştür. (Bakınız Şekil 3.12)



Şekil 3.12 Uşşak Taksim 1 - C bölümü (g) ve (h) cümlesi melodi örnekleri

D bölümünün ilk periyodunda (i) müzik cümlesinde Acem makamı anlayışıyla Acem perdesini makamın güçlüsü gibi göstermiştir. (j) müzik cümlesinde Neva perdesinde Buselik çeşnili dolaşım perdesinde Uşşak çeşnili kalınmıştır. Buradaki melodi gruplarında göze çarpan bir diğer konu da benzer motifleri yine tekrar etmesidir.

(J) müzik cümlesinde 02.26 ve 02.54 saniyeler arasında kullanmış olduğu 6'lı notalar giriş bölümündeki (b) müzik cümlesinde 00.17 ve 00.30 saniyeleri arasındadır.

D bölümünün ikinci periyodunda (k) müzik cümlesinde taksim giriş bölümündeki müzik cümleleri benzeri tekrarlanarak Yegâh perdesinde Rast çeşnisi, kaba Dügâhta perdesinde Uşşak çeşnileri kullanılarak karar verilmiştir. Targan burada geleneksel icra anlayışı içerisinde Uşşak dörtlüsüyle karara gelmiştir. (Bakınız Şekil 3.13)



Şekil 3.13 Uşşak Taksim 1 - C bölmesi (i), (j) ve (k) cümlesi melodi örnekleri

Lakin bir oktav daha pestte bitirerek diğer Uşşak taksimlerinde olduğu gibi aynı özellikte hareket etmiştir. (Bakınız Şekil 3.13)

3.1.4 İcra

Uşşak makamı çıkıcı, ağır başlı, dini duygular uyandıran bir makamdır. Bu yüzden ağırbaşlılığının bozulmaması için genişlemesi daima dizinin pest tarafından yapılır. (Özkan, 2010).

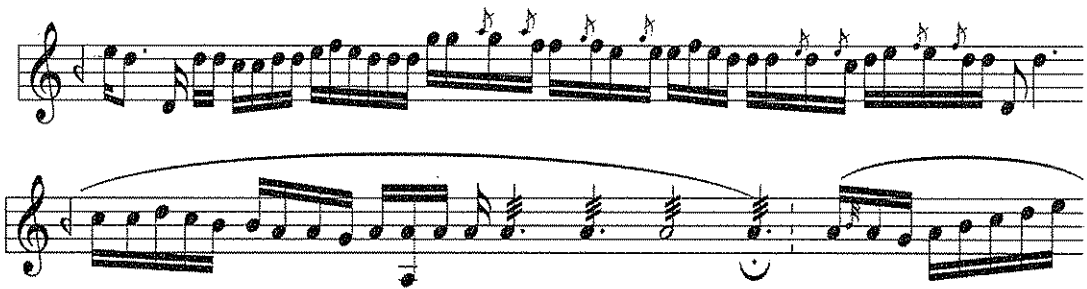
Targan da Uşşak makamının seyir özelliklerini, genel temayüle dayalı olarak taksiminde göstermiştir. Taksim başından itibaren keskin nüanslardan kaçınmış genellikle yumuşak bir icra gerçekleştirmiştir. Mızrabı yine kendine has tavrı ile kafes üzerinden çalmıştır. Arpej, Akor ve çift ses kullanımı açısından zengin olan ud eserlerinin aksine burada daha sade bir icra söz konusudur. Alt ve üst oktavların hemen hemen hepsinde makamın ana sesleri üzerinde kalışlar yapmıştır. Genel yapı itibariyle genişleme bölgesini bayati makamı gibi kullanmıştır ve tiz bölgelerde bunu destekleyici ve kuvvetlendirici asma kararlar vardır.

Birbirine benzer motifleri de kullanarak ahenk yaratmıştır, sesler arasındaki uyumu atlamalı seslerle değil aralıkları yakın olan sesleri cümle içinde tutarak bunu sağlamıştır. (Bakınız Şekil 3.14)



Şekil 3.14 Uşşak Taksim 1 - Benzer motif

Targan, pedal ses olarak kaba Dügâh telini ve burada 5. Tel olan Yegâh telini de çok kullanmış ve vurgulu sesleri değerlendirmiştir. (Bakınız Şekil 3.15)



Şekil 3.15 Uşşak Taksim 1 - Pedal Ses

Pozisyon kullanımı bakımından da zengin bir taksimdir. Karar ederken makamın durağı olan perdesinin yerine bir oktav daha pest olan kaba telini kullanarak taksimini sonlandırmıştır. A bölmesinin (a) müzik cümlesinde (Şekil 1) yapmış olduğu girişi, taksim son bölümünde de (Şekil 3.17) benzer bir kullanım ile nihayetlendirmiştir. (Bakınız Şekil 3.16)



Şekil 3.16 Uşşak Taksim 1 - D bölmesi (k) karar cümlesi

Şerif Muhittin Targan bu uşşak taksiminde udun kalın tellerini dönemin ud akorduna göre kullanmıştır. Yani altıncı tel Uşşak makamının karar sesindedir. (Kaba Dügah). Beşinci telde, Yegâh perdesidir. Bu akort Uşşak makamının güçlüsü olan Neva perdesinin duyumu zenginliği yaratmasına sebep olmuştur. Bu akort Targan'ın kendi tekniğini kullanması açısından da önemlidir. Ayrıca kalın teller de daha baskın bir ses alanı oluşturmuştur bu da duyumda kulağımıza çarpan özelliklerden olmuştur. Targan, bura da aslında Tanburi Cemil Bey'in kitabında (Rehberi-i Musiki) bahsi geçen akordu kullanmıştır. (Cevher, 1990).

3.1.5 Uşşak Taksim 1 Motifler

The image displays 11 staves of musical notation for Uşşak Taksim 1 motifs. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The motifs are labeled as follows:

- Staff 1: Labeled 'x' with a bracket under the first measure.
- Staff 2: Labeled 'x'' with a bracket under the first measure, and 'y' with a bracket under the last measure.
- Staff 3: Labeled 'x'' with a bracket under the first measure.
- Staff 4: Labeled 'z' with a bracket under the last measure.
- Staff 5: Labeled 'z'' with a bracket under the first measure.
- Staff 6: Labeled 'p' with a bracket under the last measure, and 'p'' with a bracket under the last measure.
- Staff 7: Labeled 'q' with a bracket under the first measure.
- Staff 8: Labeled 'r' with a bracket under the first measure.
- Staff 9: Labeled 'r'' with a bracket under the first measure, and '8va' with a dashed line above the last measure.
- Staff 10: Labeled 'r''' with a bracket under the first measure.
- Staff 11: Labeled 'r'' with a bracket under the first measure, and 'q'' with a bracket under the last measure.

Şekil 3.17 Uşşak Taksim 1 Motifler

3.2 Kompozisyon olarak Uşşak Taksim 2 (4'.50")

Şerif Muhittin Targan'ın bu Uşşak taksiminin süresi 4 dakika 50 saniyedir. Taksim kaydından anladığımız kadarıyla Targan udun 5. (Yegâh) ve 6. Teli (Kaba Dügâh) Uşşak makamına ait diğer taksimlerinde olduğu gibi aynı akorttadır. Aslında üstad o zamanın ud akordu ile çalmaktadır.

3.2.1 Form Özellikleri

3.2.1.1 Biçim

A (Giriş)

B, C (Gelişme), (Karar)

D (Meyan)

E (Karar)

3.2.1.2 Yapı

A [(a)] + [(b)]

B [(c)] + [(d)]

C [(e)] + [(f + g)]

D [(h)] + [(i)]

E [(j + k)]

A bölmesi 2 periyottan meydana gelmektedir. Birinci (a+b) periyodu (a)

(00.00 - 00.29) müzik cümlesinden oluşur. (a) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelir. (Bakınız Şekil 3.18)



Şekil 3.18 Uşşak Taksim 2 - A bölümü (a) cümle parçası

İkinci periyot, (b) (00.29 - 01.00) müzik cümlesinden oluşur. (b) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelir. (Bakınız Şekil 3.19)



Şekil 3.19 Uşşak Taksim 2 - A bölümü (b) cümle parçası

B müzik bölümü 2 periyottan meydana gelir. Birinci periyot (c) (01.00 - 01.16) müzik cümlesinden oluşur. (c) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur.

(Bakınız Şekil 3.20)



Şekil 3.20 Uşşak Taksim 2 - B bölümü (c) cümle parçası

İkinci periyot, (d) (01.16 - 02.00) müzik cümlesinden meydana gelir. (d) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.21)



Şekil 3. 21 Uşşak Taksim 2 - B bölümü (d) cümle parçası

C müzik bölümü, 2 periyottan oluşur. birinci periyot (e) (02.00 - 02.33) müzik cümlesinden meydana gelir. (e) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.22)



Şekil 3.22 Uşşak Taksim 2 - C bölmesi (e) cümle parçası

İkinci periyot (f) (02.33 - 02.58) ve (g) 02.58 - 03.20 müzik cümlelerinden oluşur. (f) ve (g) müzik cümleleri 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.23)



Şekil 3.23 Uşşak Taksim 2 - B bölümü (f) ve (g) cümle parçaları

D müzik bölümü, iki periyottan oluşmaktadır. Birinci periyot (h) (03.20 -03.37) müzik cümlesinden ikinci periyot (i) (03.37- 04.11) müzik cümlesinden oluşmaktadır. (h) ve (i) müzik cümleleri 1 cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.24)



Şekil 3.24 Uşak Taksim 2 - D bölmesi (h) ve (i) cümle parçaları

E müzik bölümü, 1 periyottan oluşmaktadır. (j) (04.11 - 04.18) müzik cümlesi bir cümle parçasından, (k) (04.18 - 04.50) müzik cümlesi de 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.25)

Şekil 3.25 Uşak Taksim 2 - E bölümü (j) ve (k) cümle parçaları

3.2.2 Ritim

Noktalı tartımları bu taksiminde de kullanmış ritmik çeşitlemeler göstermiştir. 16'lık noktalı sekizlik ritmik öbeğini sıkça tekrar ettiğini söyleyebiliriz.

(Bakınız Şekil 3.26)



Şekil 3.26 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 1

Melodi çizgisin oluştururken kalabalık nota grupları kullanmış yani duraklardan uzak melodik cümleler oluşturmuştur. Bunun ifadesini notasyonda arda arda 16'lık süre değerlerini tekrar ederek gösterebiliyoruz. (Bakınız Şekil 3.27)

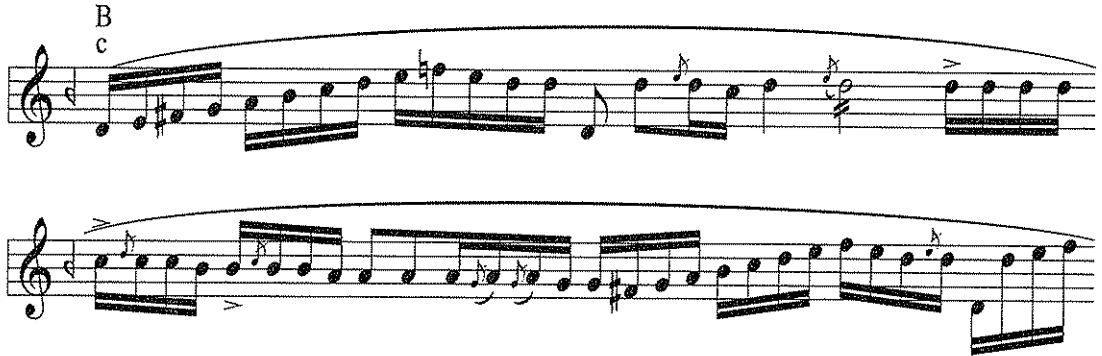


Şekil 3.27 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 2

Üçleme ritmik yapıları bu taksiminde de kullanmış, taksimini ritmik açıdan zenginleştirmiştir. Mızrapların çok kullanılması özellikle çıkıcı pasajlarda taksimi belirli yerlerinde ritimli icra ediyormuş havasında sokmaktadır. Örnek olarak (d) cümlesine bakabiliriz.

Bu taksiminde aşağıda gösterdiğimiz kısımda Targan 16'lık tartımlarda ilk notayı kuvvetli çalıp vurguyu belirli bir kalıp haline getiren bir yapı kullanmıştır.

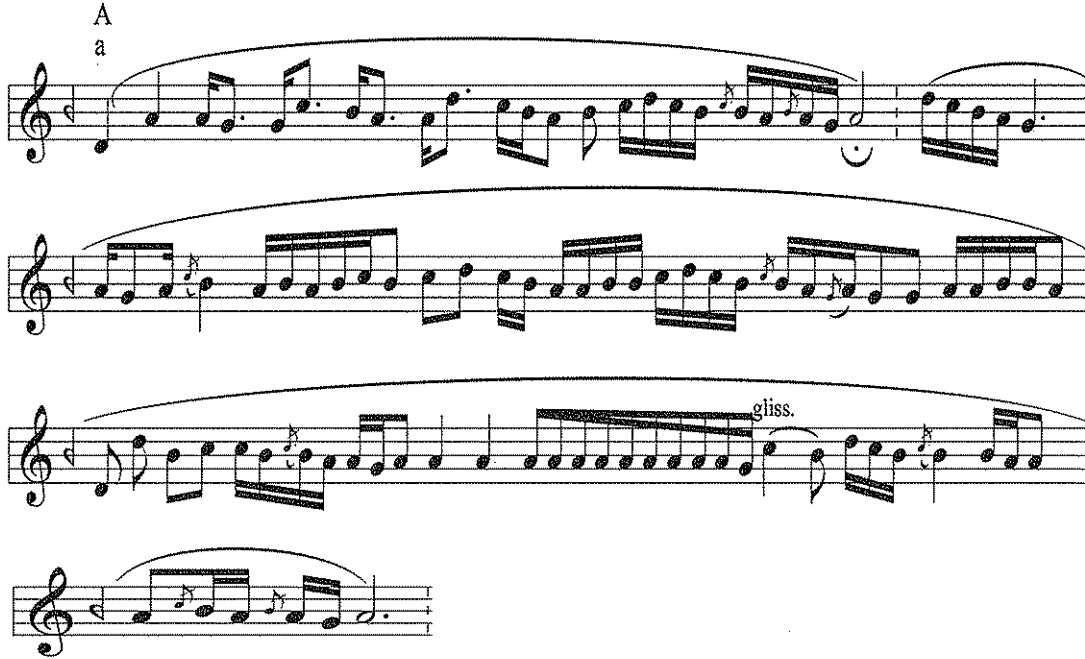
(Bakınız Şekil 3.28)



Şekil 3.28 Uşşak Taksim 2 - Ritm Kalıbı 3

3.2.3 Melodi

Taksimın girişinde (a) müzik cümlesine yerinde Uşşak çeşnisi ile başlanmıştır. Giriş cümlelerinde Targan ilk cümleleri 4'lü kullanarak geliştirmiş. Sol-do, la-re aralıklarını kullanarak hem Rast çeşnisini hemde Uşşak çeşnisi göstermiştir. İkinci cümle parçasında Neva'dan Rast'a gelmiştir. Sol-si ve do-re çıkışından sonra Neva perdesini vurgulayıp 3. Portede karara gitmiş (b) müzik cümlesinde Yegâh perdesinde çıkıcı pasajlarla Çargâh perdesinde geliyor. (Bakınız Şekil 3.29)



Şekil 3.29 Uşşak Taksim 2 - A bölümü (a) cümlesi melodi örneği

Yegâh'ta bir Acemli Rast çeşnisinden bahsedebiliriz lakin buradaki do Uşşak makamının üçüncü derecesidir. İkinci cümlede Rast rengi var ardından da Uşşak çeşnili karar edilmiştir. (Bakınız Şekil 3.30)



Şekil 3.30 Uşşak Taksim 2 - A bölümü (b) cümlesi melodi örneği

(c) müzik cümlesinde Yegâh perdesinde Rast çeşnisi gösterilerek makamın güçlüsüne gelinmiştir ve pest bölgeden gelen bu pasajları Targan, çok kullanmıştır. Burada da Neva perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiştir. (Bakınız Şekil 3.31)



Şekil 3.31 Uşşak Taksim 2 - B bölümü (c) cümlesi melodi örneği

(d) müzik cümlesine Neva perdesinde Buselik çeşnili devam edilerek Rast perdesinde asma kalış yapılarak Dügâh'ta Uşşak çeşnisi gösterilerek (d) müzik cümlesi sonlandırılmıştır. Yine burada Dügâhtan Muhayyere (fa# li) çıkış gibi Kaba Dügâhtan başlayan çıkış, oktavi aşağıya (Acem-Gerdaniye) perdelerinden Sekileme ile dönüyor. Pestte fa#, tizde fa naturel oluşuna dikkat etmek gerekir. Yegâh

perdesinden çıkışta birincide Çargah ikincide Neva perdesine ulaşıyor. Kaba Dügâhtan çıkışta Dügâha varıyor. Devamında Yegâh destekli (baslı), Neva perdesinden sonra Kaba Dügâh, Rast, Dügâh ekseninde, en sonunda Muhayyer perdesine çıkıp dönen pasaj Neva perdesine geliyor ve ardından karar.

(Bakınız Şekil 3.32)



Şekil 3.32 Uşşak Taksim 2 - (d) cümlesi melodi örneği

(e) müzik cümlesinde, Bayati makamının seyir anlayışla hareket ederek Neva'da Hicaz çeşnisi gösterilmiştir. Ayrıca Karcıgar makamının rengine de yakındır.

Perdelerde sırasıyla asma kalışlar yapılarak durağa kadar geliyor. Neva (Hicaz), Çargâh, Segâh ve Dügâh. (Bakınız Şekil 3.33)



Şekil 3.33 Uşşak Taksim 2 - (e) cümlesi melodi örneği

(f) müzik cümlesinde Çargâh'ta Çargâh çeşnili kalış yapılmıştır. Daha sonra Çargâh'ta Hicaz çeşnisi kullanılarak Saba makamının seyri duyurulmuştur.

(Bakınız Şekil 3.34)



Şekil 3.34 Uşşak Taksim 2 - (f) cümlesi melodi örneği

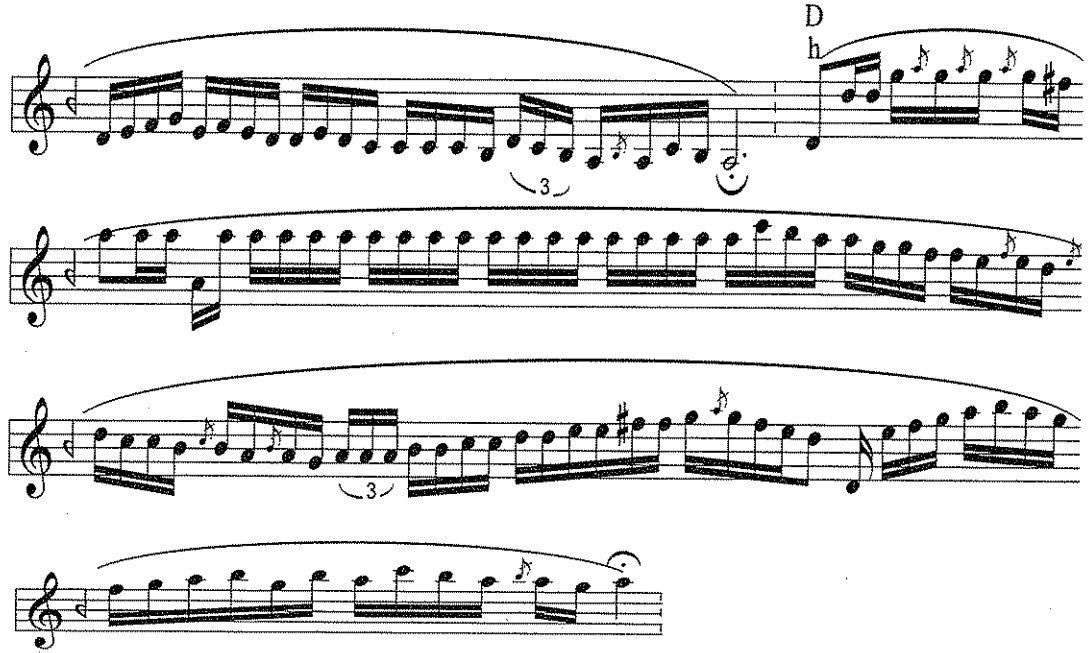
(g) müzik cümlesinde Uşşak makamı seyir anlayışına dönülerek Neva perdesinde Buselik çeşnisi, Yegâh'ta Rast çeşnisi göstererek Kaba Dügâh'ta Uşşak çeşnili kalmıştır. (Bakınız Şekil 3.35)



Şekil 3.35 Uşşak Taksim 2 - (g) cümlesi melodi örneği

Meyan kısmına (h) müzik cümlesinde Neva perdesini güçlü eksenli kullanarak ederek Uşşak çeşnisini simetrik olarak Muhayyer perdesine taşımıştır.

(Bakınız Şekil 3.30)



Şekil 3.36 Uşşak Taksim 2 - (h) cümlesi melodi örneği

(i) müzik cümlesinde Neva makamı seyir anlayışıyla Neva perdesinde Rast çeşnisi ve Dügâh perdesinde Rast çeşnisini göstermiştir. Dügâh perdesinden Neva perdesine doğru bir geliş, yöneliş var ve nim Hicaz perdesini yeden olarakta kullanıyor diyebiliriz. (Bakınız Şekil 3.37)



Şekil 3.37 Uşşak Taksim 2 - (h) cümlesi melodi örneği

E, bölmesinin (j) müzik cümlesinde Evç perdesinde Segâh çeşnisi göstermiştir. Taksimın son kısmında (k) müzik cümlesinde artık Eviç perdesini bırakarak Neva'da perdesinde Buselik dizisine tekrar giriş yapmıştır. Neva'da perdesinde yarım karar Hicaz çeşnisi göstererek inici ve çıkıcı seyir özelliğini de koruyarak Karcığar makamına geçiş yapmıştır. Tekrar Uşşak dizisine geçerek Rastta Rast yapmış Uşşak makamı seyir anlayışıyla taksimi sonlandırmıştır. Burada Targan taksimın sonunda göstermiş olduğu melodik yapıyı diğer Uşşak taksimlerinde göstermiş karar

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano. The notation is written in a single system, with each staff connected by a brace on the left. The music features various musical symbols, including notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'E', 'j', 'k', '6', '3', and '8va'. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a fast and technically demanding piece.

53

3.2.4 İcra

Targan diğer taksimlerinde olduğu gibi bu taksiminde de Türk makam müziğinde en çok kullanılan süslemelerden birisi olan Glissando süsleme tekniğini kullanmıştır. (Bakınız Şekil 3.39)



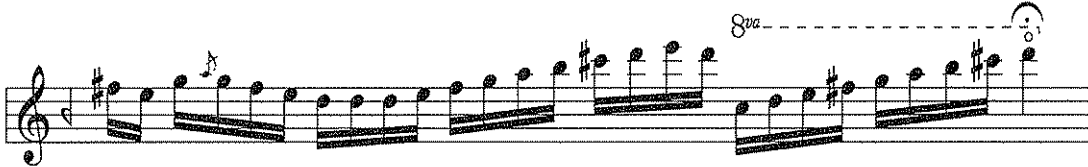
Şekil 3.39 Uşşak Taksim 2 - Glissando örneği

Döneminin icra anlayışına göre, 19. Yüzyılın sonlarında yaşamış olan Udi Nevres Bey'den de etkilenerек 2'lik, 4'lük tartımlarda bu süsleme tekniğini çok kullanmıştır. Tezimizde analiz ettiğimiz tüm taksimlerde yer alan çarpma süsleme tekniğinin bu taksiminde de sık sık kullanıldığını görmekteyiz. (Bakınız Şekil 3.40)



Şekil 3.40 Uşşak Taksim 2 - Çarpma örneği

Dizi gözetmeksizin kullanmış olduğu ileri teknik pozisyon hakimiyetini bu taksiminde de sergilediğini görmekteyiz. (Bakınız Şekil 3.41)



Şekil 3. 41 Uşşak Taksim 2 - Pozisyon örneği

Targan üst pozisyonlarda dahi makamın seyrini bozacak perde baskılarında bulunmamıştır. Armonik sesleri tam yerinde kullanması da bunu göstermektedir.

3.2.5 Uşak Taksim 2 Motifler

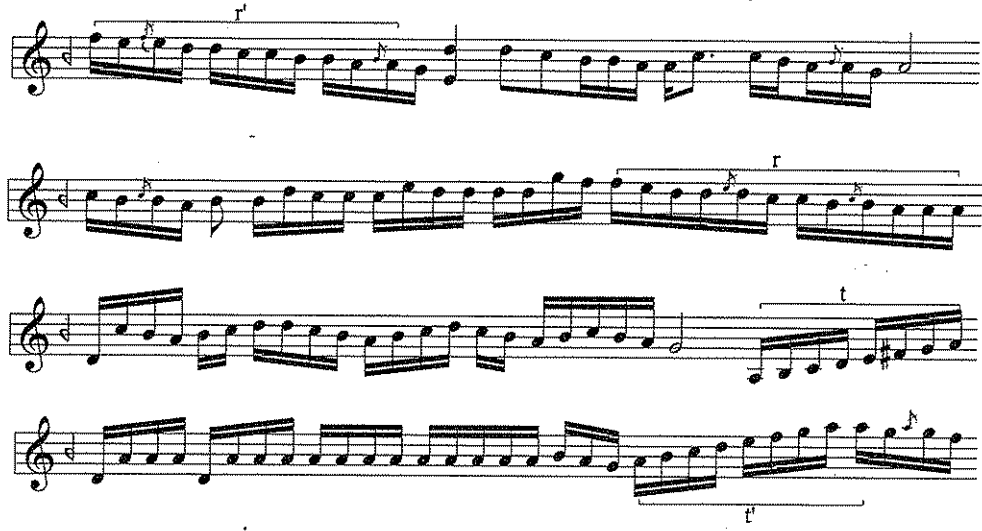
The musical score consists of 12 staves of music, each containing a different motif. The motifs are labeled with letters and numbers:

- Staff 1: x
- Staff 2: x'
- Staff 3: x
- Staff 4: x
- Staff 5: x', gliss.
- Staff 6: s, y
- Staff 7: y
- Staff 8: k
- Staff 9: m, m', m'
- Staff 10: m
- Staff 11: m, 6, 3, l
- Staff 12: l', 3

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as specific performance instructions like 'gliss.' (glissando) and '6' (sixteenth notes).

The musical score consists of 13 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- m**: First staff, first measure.
- m**: First staff, second measure.
- m'''**: Second staff, eighth measure.
- v**: Second staff, ninth measure.
- m'''**: Third staff, eighth measure.
- v**: Third staff, ninth measure.
- m'''**: Fourth staff, first measure.
- q**: Fourth staff, second measure.
- q'**: Fifth staff, eighth measure.
- m'''**: Sixth staff, eighth measure.
- v**: Sixth staff, ninth measure.
- q**: Seventh staff, second measure.
- q''**: Eighth staff, eighth measure.
- 3va**: Eighth staff, ninth measure.
- z**: Ninth staff, eighth measure.
- q**: Tenth staff, eighth measure.
- z'**: Tenth staff, ninth measure.
- p**: Eleventh staff, eighth measure.
- p''**: Twelfth staff, eighth measure.



Şekil 3.42 Uşşak Taksim 2 Motifler

3.3 Kompozisyon olarak Uşşak Taksim III (5'.10")

Şerif Muhittin Targan'ın bu Uşşak taksiminin süresi 5 dakika 10 saniyedir. Udun pestteki beşinci teli Yegah perdesi altıncı teli ise Uşşak makamında karar sesi olan La (Dügâh) sesinin oktavındadır (kaba Dügâh). Bu taksim de bolahenk düzeninde icra edilmiştir.

3.3.1 Form Özellikleri

3.3.1.1 Biçim

A, B (Giriş)

C (Gelişme)

D (Karar)

E (Meyan)

F (Karar)

3.3.1.2 Yapı

A, B [(a+b)] [(c)+(d+e)]

C [(f) + (g) + (h)]

D [(i) + (j) + (k)]

E [(l+m) + (n)]

F [(p) + (r)]

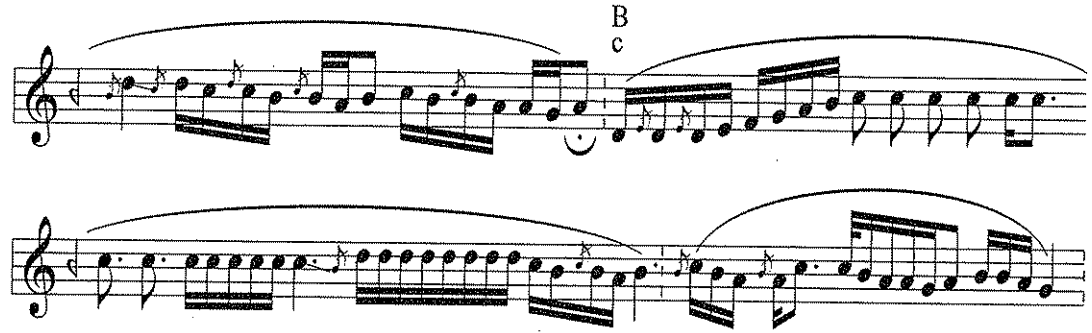
A bölmesi 1 periyottan meydana gelmektedir. Birinci bölüm (a) (00.00 - 00.10) müzik cümlesi 1 cümle parçasından (b) (00.10 - 00.32) müzik cümlesi iki cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.43)





Şekil 3.43 Uşşak Taksim 3 - A Bölmesi, (a) ve (b) cümle parçaları

B müzik bölümü 2 periyottan meydana gelir. B müzik bölümünün birinci periyodu, (c) (00.32 - 00.47) müzik cümlesinden meydana gelir. (c) müzik cümlesi iki cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.44)



Şekil 3.44 Uşşak Taksim 3 - B Bölmesi (c) cümle parçası

B müzik bölümünün ikinci periyodu, (d) (00.47 - 01.00) ve (e) müzik cümlelerinden meydana gelir. (d) ve (e) (01.00 - 01.10) müzik cümleleri birer cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.45)



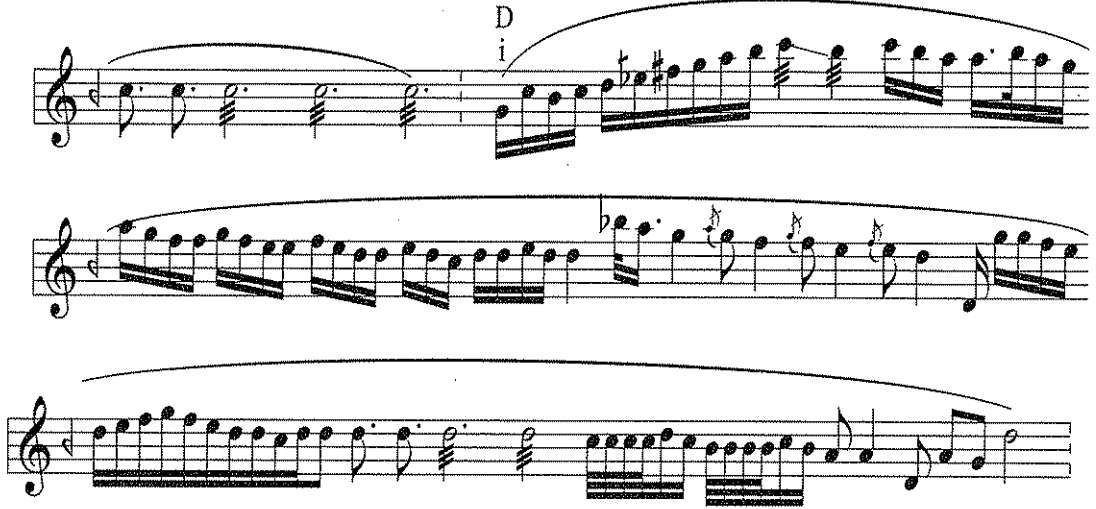
Şekil 3.45 Uşşak Taksim 3 - B Bölmesi (d) ve (e) cümle parçaları

C bölümü 3 periyottan oluşur. (f) (01.10 - 01.29) müzik cümlesi üç cümle parçasından (g) (01.29 - 02.07) müzik cümlesi bir cümle parçasından (h) (02.07 - 02.28) müzik cümlesi bir cümle parçasından meydana gelir. (Bakınız Şekil 3.46)



Şekil 3.46 Uşşak Taksim 3 - C Bölmesi (f), (g) ve (h) cümle parçaları

D bölümü 3 periyottan meydana gelmektedir. Birinci periyot (i) (02.28- 02.47) müzik cümlesinden, ikinci periyot (j) (02.47 - 03.15) müzik cümlesinden meydana gelir. (i) ve (j) müzik cümleleri birer cümle parçasından meydana gelir. (Bakınız Şekil 3.47) ve (Bakınız Şekil 3.48)

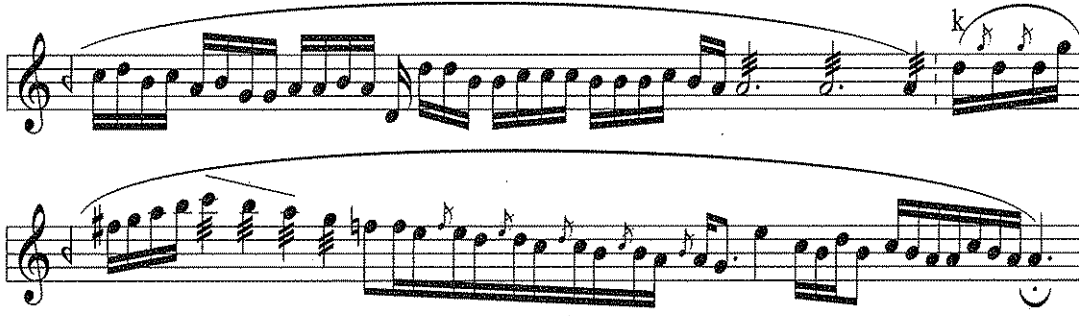


Şekil 3.47 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (i) cümle parçası



Şekil 3.48 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (j) cümle parçası

Üçüncü periyotta (k) (03.15 - 03.23) müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (k) müzik cümlesinde bir cümle parçasından oluşur ve bu gelişme bölümünün karar cümlesidir. (Bakınız Şekil 3.49)



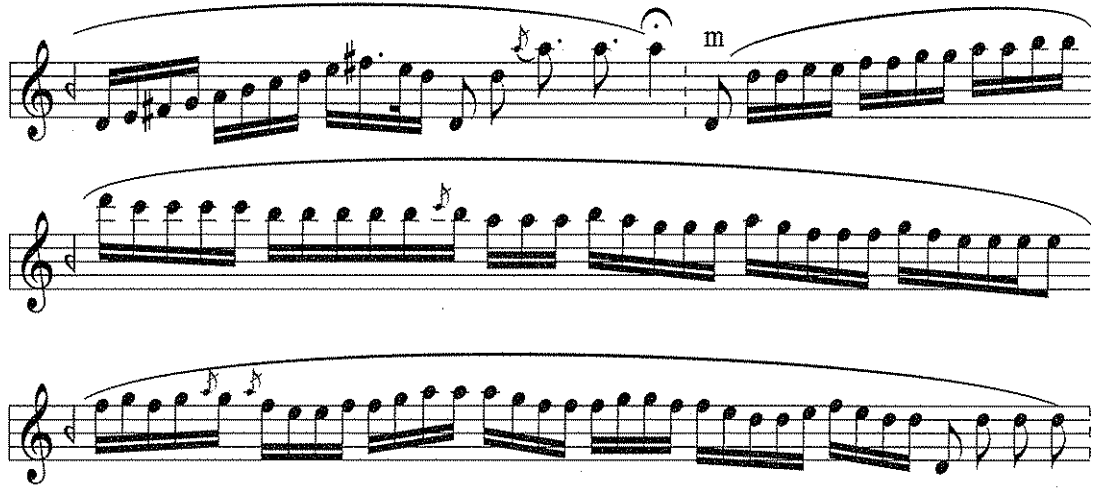
Şekil 3.49 Uşşak Taksim 3 - D Bölmesi (k) cümle parçası

E bölümü 2 periyottan meydana gelmektedir. (I) (03.23 - 03.50) müzik cümlesi ile meyan bölümüne giriş yapılmıştır. (I) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 3.50)



Şekil 3.50 Uşşak Taksim 3 - E Bölmesi (I) cümle parçası

(m) (03.50-04.02) müzik cümlesi bir cümle parçasından meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 3.51)



Şekil 3.51 U sak Taksim 3 - E Bölmesi (m) cümle parçası

 kinci periyot (n) (04.02 - 04.27) müzik cümlesiyle başlar. (n) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelir. (Bakınız Şekil 3.52)



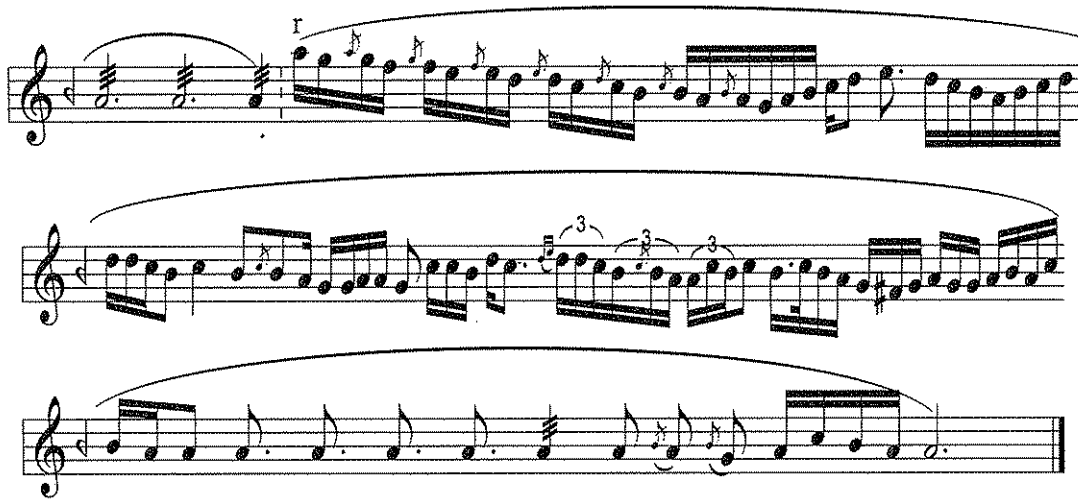
Şekil 3.52 U sak Taksim 3 - E Bölmesi (n) cümle parçası

F bölmesi karar bölmesi olup, 2 periyottan meydana gelmektedir. Birinci periyot (p) (04.27 - 04.50) müzik cümlesi oluşmaktadır. (p) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.53)



Şekil 3.53 Uşşak Taksim 3 - F Bölmesi (p) cümle parçası

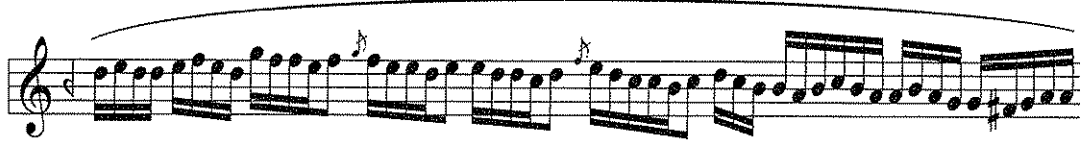
İkinci periyot (r) (04.50 - 05.10) cümle parçasından meydana gelmektedir. (r) müzik cümlesinde Uşşak makamı seyir anlayışı uygulanarak karara varılmıştır. (Bakınız Şekil 3.54)



Şekil 3.54 Uşşak Taksim 3 - F Bölmesi (r) cümle parçası

3.3.2 Ritim

Özellikle bu taksiminde Targan, doğaçlamaya ait serbest ölçüyü bozacak şekilde tartımlar uygulayarak taksim formu içerisinde adeta belirli bir ritim dâhilinde üretilmiş nağme yapıları kullanmıştır. (Bakınız Şekil 3.55)



Şekil 3.55 Uşşak Taksim 3 - Ritim Kalıbı 1

Ayrıca üçleme mızrap tekniğiyle cümlelerini zenginleştirmiştir. Döneminin Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey gibi diğer önemli icracıları da üçleme tartımını taksimlerinde uygulamıştır. (Bakınız Şekil 3.56)



Şekil 3.56 Uşşak Taksim 3 - Ritim Kalıbı 2

Kurduğu müzik cümlelerinde ardarda kullandığı 16'lık notalardan sonra 8'lik ve 4'lük notalarla bu cümleleri sonlandırmıştır.

3.3.3 Melodi

A bölümünün, (a) müzik cümlesinde parçasına Yegâh perdesinde Rast Dügâh perdesine kadar gitmektedir. (b) müzik cümlesinde Uşşak çeşnisiyle dolaşmıştır yeden sese, karar sesine ve ikinci derece olan Segâh perdesine motif yaparak melodi zenginliği yaratmıştır.

B bölümünün (c) müzik cümlesinde Çargâh perdesinde Çargâh çeşnili aslında burayı Acemli Rast gibi düşünebiliriz, Uşşagın ikinci derecesinde Segâh çeşnili, Rast perdesinde Rast çeşnili asma kalıplar yapılmıştır. (Bakınız Şekil 3.57)



Şekil 3.57 Uşşak Taksim 3 - A bölümü (a), (b) ve (c) cümlesi melodi örneği

(d) müzik cümlesinde Uşşak çeşniyle seyir edilmiştir. (e) cümlesine Neva perdesinde buselik çeşnili girilerek Segâh perdesinde asma kalış yapılarak Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili kalınmıştır. (Bakınız Şekil 3.58)



Şekil 3.58 Uşşak Taksim 3 - B bölümü (d) ve (e) cümlesi melodi örneği

C, üçüncü periyot (f) müzik cümlesinde Yegâh'ta Rast dizisiyle girilip Rast perdesinde Rast çeşnili asma kalış yapıldıktan sonra Uşşak dörtlüsü ile güçlüde kalınmıştır. (Bakınız Şekil 3.59)



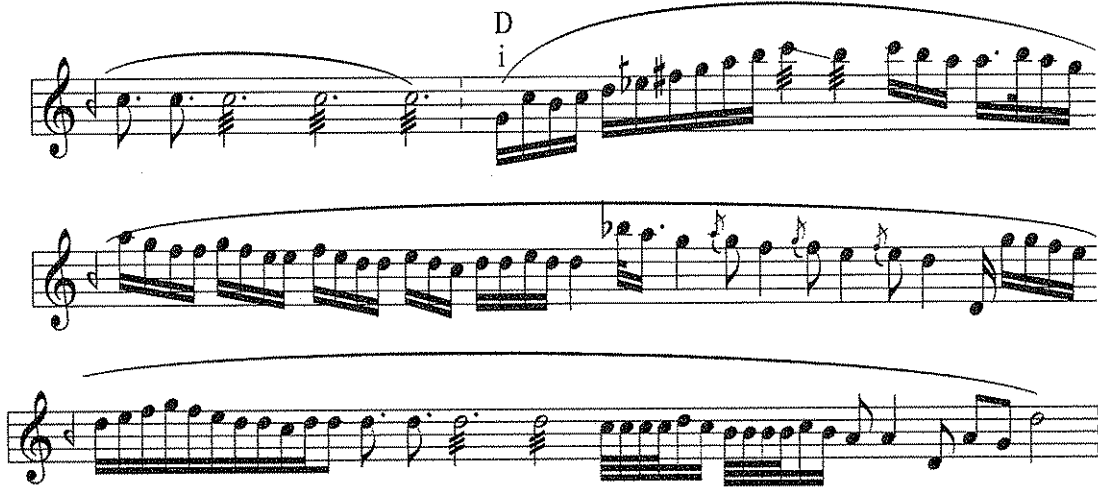
Şekil 3.59 Uşşak Taksim 3 - C bölümü (d) ve (e) cümlesi melodi örneği

(g) müzik cümlesinde Neva da buselikli seyre devam edilmiştir. (h) müzik cümlesinde Acem perdesinde kısa bir kalıştan sonra Neva perdesinde Hicaz çeşnisi gösterilerek Çargâh perdesinde Nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. (Bakınız Şekil 3.60)



Şekil 3.60 Uşşak Taksim 3 - C bölümü (g) ve (h) cümlesi melodi örneği

D bölümünün (i) müzik cümlesine Neva'da Hicaz'lı girerek daha sonra Neva perdesinde Buselik çeşnili seyretmiştir. (Bakınız Şekil 3.61)



Şekil 3.61 Uşşak Taksim 3 - D bölümü (i) cümlesi melodi örneği

(J) müzik cümlesinde Neva perdesinde Buselik çeşnili çeşnisi başlayarak Çargâh'ta Çargâh'lı, Segâh perdesinde Segâh çeşnili, Dügâh'ta Uşşak'lı asma kalışlar yapmıştır. Burada Rast perdesinde kalış mühimdir. Diğer kalışların inerek geliyor.

(Bakınız Şekil 3.62)



Şekil 3.62 Uşşak Taksim 3 - D bölümü (j) cümlesi melodi örneği

(k) cümlesinde yerinde Uşşak makamı dizisini kullanmıştır simetrik olarak genişleme yapılmıştır. Meyandan önceki karara gidişte birinci kalış tam sona gelip onu tasdik eden, kuvvetlendiren görevdedir. (Bakınız Şekil 3.63)



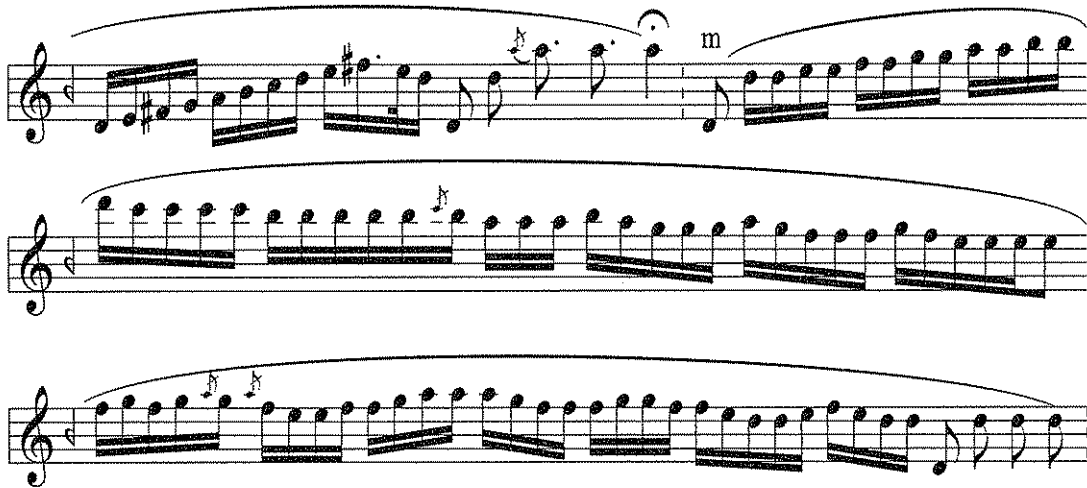
Şekil 3.63 Uşşak Taksim 3 - D bölümü (k) cümlesi melodi örneği

(l) müzik cümlesinde Muhayyer perdesi üzerinde simetrik Uşşak çeşnisi kullanılmıştır. Özellikle çıkıcı ve inici pasajlar burada çok var. (Bakınız Şekil 3.64)



Şekil 3.64 Uşak Taksim 3 - E bölmesi (I) cümlesi melodi örneği

(m) müzik cümlesinde Neva perdesinde Buselik çeşnisi yapılmıştır. Burada bulunan inen ve çıkan pasajların, Targan'ın taksimlerinin genelinde mevcut olduğunu görmekteyiz. (n) müzik cümlesinde de Neva makamı-seyir anlayışıyla Neva perdesinde Rast çeşnisi kullanılmıştır. (Bakınız Şekil 3.65)

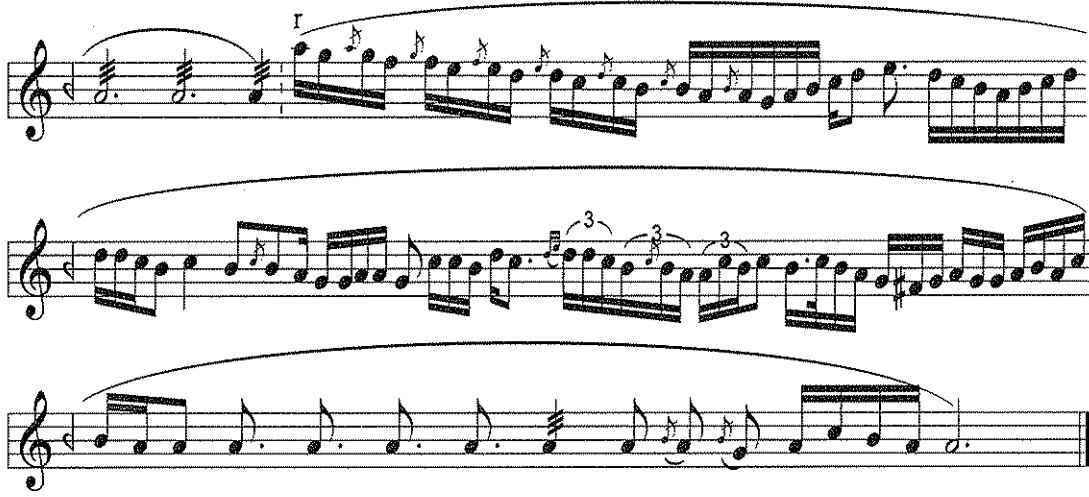




Şekil 3.65 Uşşak Taksim 3 - E bölümü (m) ve (n) cümlesi melodi örneği

(p) müzik cümlesine Neva makamı seyir anlayışla başlanmış daha sonra Neva da Hicaz çeşnisi kullanarak fa diyez de yani mi bemolde çeşnısiz asma kalırlara yapılmıştır ve Dügâh'ta Uşşak çeşnili sonlandırılmıştır. (Bakınız Şekil 3.66)





Şekil 3.66 Uşşak Taksim 3 - F bölmesi (p) ve (r) cümlesi melodi örneği

3.3.4 İcra

Targan, bu taksiminde aynı temayı başka perdelerden çalarak sekvens süsleme tekniğini uygulamıştır. (Bakınız Şekil 3.67)



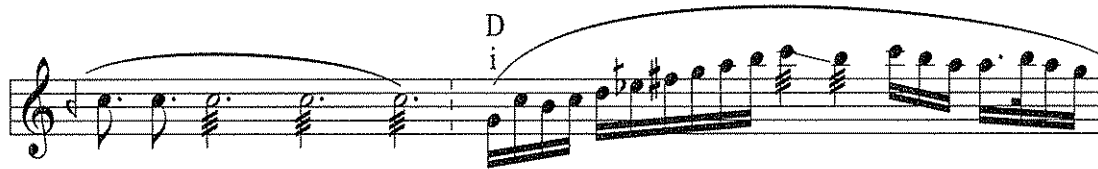
Şekil 3.67 Uşşak Taksim 3 - (i) cümlesi Sekileme örneği

16'lık tartımları çarpma süsleme tekniğiyle birlikte kullanarak ritmik yapıyı çeşitlendirmiştir. (Bakınız Şekil 3.68)



Şekil 3.68 Uşşak Taksim 3 - Çarpma örneği

Targan bu taksiminde Tremolo tekniğini de kullanarak ud sazının yapısına uygun tınılar elde etmiş, sağ elinin kıvraklığını göstermiştir. (Bakınız Şekil 3.69)



Şekil 3.69 Uşşak Taksim 3 - Tremolo örneği

Targan bu taksiminde, kimi zaman 4'lük Tremololar'da Glissando süsleme tekniğini kullanarak ud sazını yaylı enstrüman gibi kullanmıştır. (Bakınız Şekil 3.70)



Şekil 3.70 Uşşak Taksim 3 - Glissando örneği

3.3.5 Uşak Taksim 3 Motifler

The musical score consists of 12 staves of music, each featuring a different motif. The motifs are labeled with letters and numbers as follows:

- Staff 1: x
- Staff 2: y, y, y, 3, 3, y
- Staff 3: z, z', z'
- Staff 4: z', x'
- Staff 5: z''', x''
- Staff 6: q, q, x''
- Staff 7: p, p
- Staff 8: u, u
- Staff 9: p'', p', r
- Staff 10: p''', p'''
- Staff 11: p''', p'''
- Staff 12: p''', p'''



Şekil 3.71 Uşak Taksim 3 Motifler

3.4. Kompozisyon olarak Hicaz Taksim (2'.24'')

3.4.1 Form Özellikleri

Şerif Muhittin Targan'ın Hicaz taksiminin süresi 2 dakika 24 saniyedir. Hicaz Peşrev'in ardından yapılan bu taksim kaydından anladığımız kadarıyla Targan, Uşşak taksimlerinde olduğu gibi Hicaz taksiminde de akort 5. tel Yegâh 6. tel Kaba Dügâh'tır.

3.4.1.1 Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan)

D (Karar)

3.4.1.2 Yapı

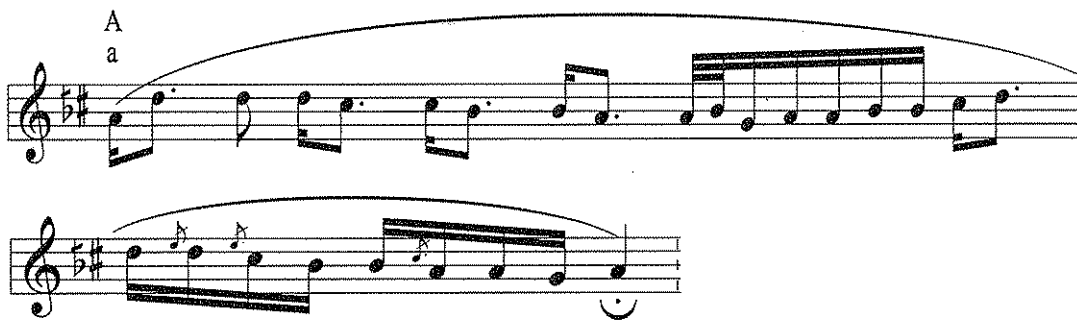
A [(a+b)]

B [(c+d) + (e) + (f+g)]

C [(h) + (i+j) + (k)]

D [(l+m)]

A bölmesi 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot (a) (00.00 - 00.06) ve (b) (00.06 - 00.29) olarak iki müzik cümlesinden meydana gelir. (a) müzik cümlesi tek parçadan oluşur. (Bakınız Şekil 3.72)



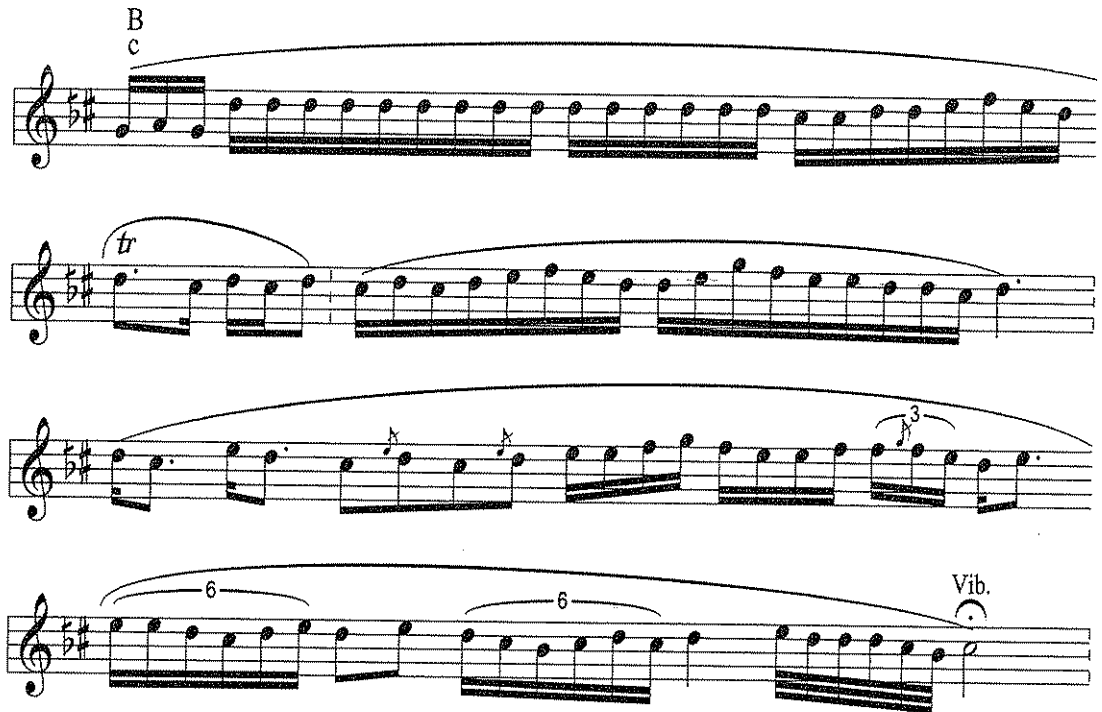
Şekil 3.72 Hicaz Taksim - A Bölmesi (a) cümle parçası

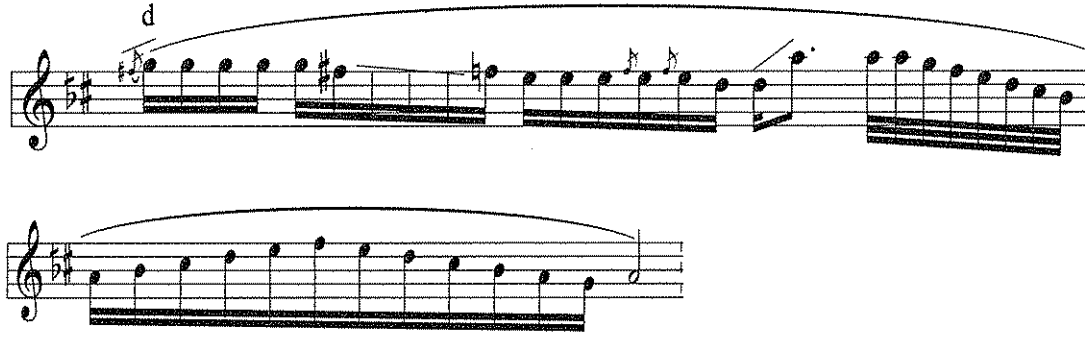
(b) cümle parçası ise 3 cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.73)



Şekil 3.73 Hicaz Taksim - A Bölmesi (b) cümle parçası

B bölmesi 3 periyottan oluşmaktadır. Birinci periyot (c) (00.29 - 00.55) ve (d) (00.55 - 01.03) olarak iki müzik cümlesinden meydana gelmiştir. (c) müzik cümlesi 2, (d) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.74)





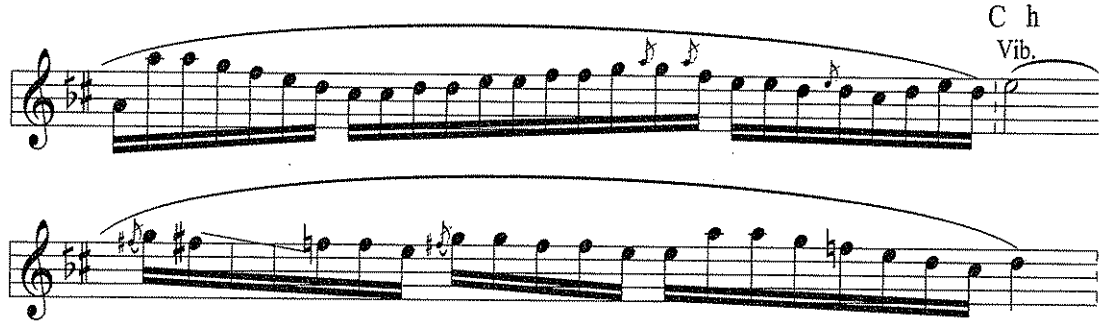
Şekil 3.74 Hicaz Taksim - B Bölmesi (c) ve (d) cümle parçaları

İkinci periyot (e) olarak tek müzik cümlesinden oluşur. (e) (01.03 - 01.06) cümle parçası 1 cümle parçasından oluşur. Üçüncü periyot (f) (01.06 - 01.20) ve (g) 01.20 - 01.34 olarak iki müzik cümlesinden meydana gelir. (f) müzik cümlesi 1 cümle parçasından, (g) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.75)



Şekil 3.75 Hicaz Taksim - B Bölmesi (e), (f) ve (g) cümle parçaları

C bölmesi 3 periyottan oluşmaktadır. Birinci periyot (h) (01.34 - 01.40) olarak tek müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (h) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.76)



Şekil 3.76 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümle parçası

İkinci periyot (i) (01.40 - 01.44) ve (j) müzik cümlelerinden oluşmaktadır. (i) müzik cümlesi 1 cümle parçasından, (j) (01.44- 01.48) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.77)



Şekil 3.77 Hicaz Taksim - C Bölmesi (i) ve (j) cümle parçaları

Üçüncü periyot (k) (01.48 - 01.56) müzik cümlesinden oluşur. (k) müzik cümlesi 2 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.78)



Şekil 3.78 Hicaz Taksim - C Bölmesi (k) cümle parçası

D bölümü 1 periyottan meydana gelmiştir. Bu periyot (I) (01.56 - 02.03) ve (m) (02.03 - 02.24) olarak iki müzik cümlesinden meydana gelir. (I) müzik cümlesi 1 cümle parçasından (m) müzik cümlesi 3 cümle parçasından oluşur.

(Bakınız Şekil 3.79)



Şekil 3.79 Hicaz Taksim - D Bölmesi (I) ve (m) cümle parçaları

3.4.2 Ritim

A bölümünde Targan, taksimlerinin pek çok yerinde olduğu gibi burada da ilk cümleyi bir 4'lük nota değerleriyle icra ettikten sonra bir 4'lük ve bir 8'lik olan tartımları 16'luk nota değerine indirgeyerek çift mızrapla çalmıştır. Bu hem güçlü olarak tuttuğu perdelerin tınısını uzatmak, hem de icrada uzun notaların çok olduğu kısımlarda puandorg hissi verilmemek maksadıyla yapılmış olmalıdır.

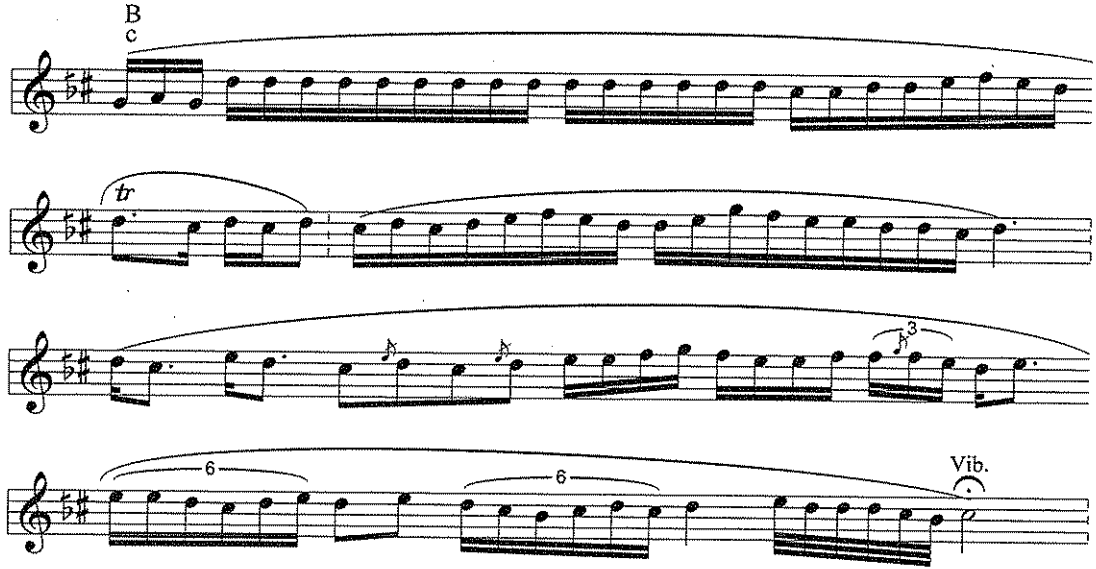
(Bakınız Şekil 3.80)



Şekil 3.80 Hicaz Taksim - A Bölmesi Ritim kalıbı

Cümle aralarında da 4'lük olarak gösterdiğimiz notaları kullanarak nefes payı vermiş, taksiminde bolca kullandığı 16'lıkların haricince bu değerlerle dinginlik hissi yaratmıştır. B bölümünde de 16'lıkla gösterdiğimiz nota değerlerinin hakim

olduğunu görmekteyiz. Mızrapların geneline yakını bir sıra içerisinde işlemiştir. Targan'ın sağ el mızrap tekniğinden de anladığımız gibi, bu kadar hızı ve işlek mızrap kullanımını üst alt mızraplarını yerinde kullanarak sağlamıştır. Üçleme tartımını kullandığı gibi altılama tartımını da kullanarak ritmik yapıyı zenginleştirmiştir. (Bakınız Şekil 3.81)



Şekil 3.81 Hicaz Taksim - B Bölmesi Ritim kalıbı

Targan taksimının son bölümünde 32'lik tartımları kullanmış, 4'lük ve 2'lik tartımlarda ise Tremolo süsleme tekniğini tercih etmiş, çarpma süsleme tekniğini kullanarak da karara gitmiştir.

3.4.3 Melodi

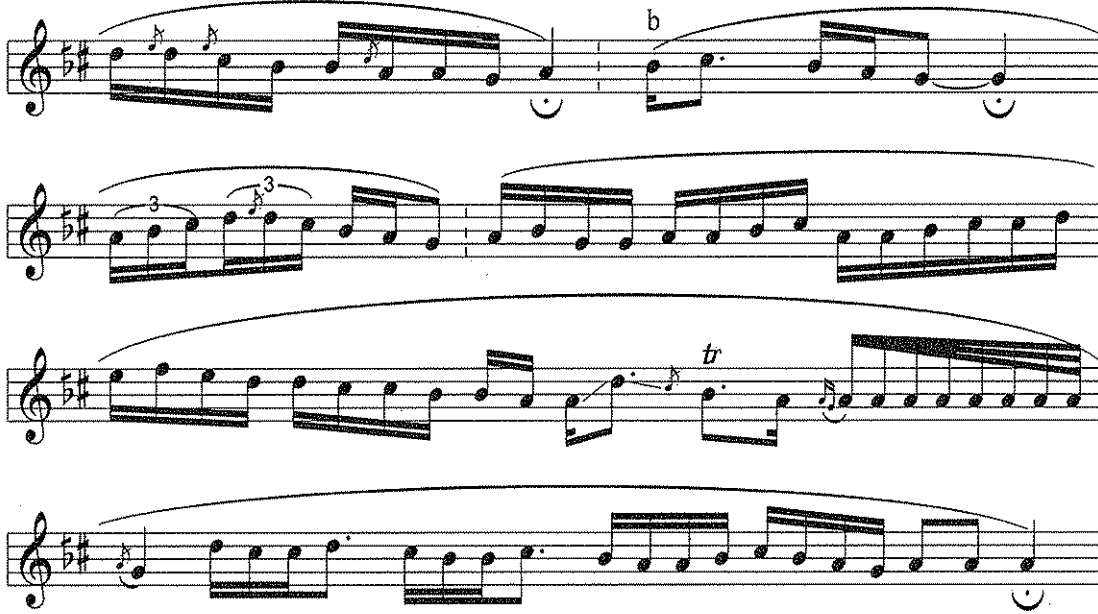
A bölümünün, (a) cümlesinde; Targan, Hicaz makamının klasik seyir özelliklerine uyarak karar veya güçlü civarından başlayarak Dügâhta perdesinde Hicaz çeşnisi kullanmıştır. (Bakınız Şekil 3.82)



Şekil 3.82 Hicaz Taksim - A Bölmesi (a) cümlesi melodi örneği

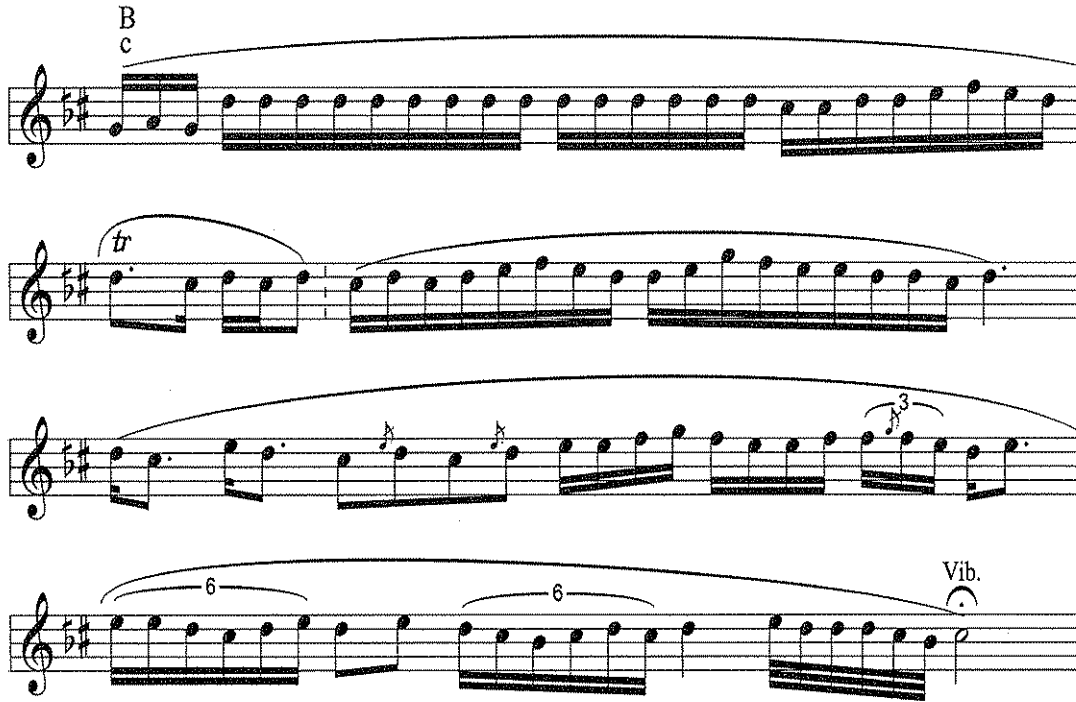
(b) cümlesinin başlangıcında Rastta perdesinde Nikriz çeşnisi kullanmıştır yedende yapılan bu asma karar Hicaz makamında önemlidir. İkinci cümle de bu ifadeyi

güçlendirmiştir. Neva perdesi üzerinde küçük bir Buselik çeşnisi gösterip güçlü civarında gezinilip perdesinde Hicaz çeşnisi yapılmıştır. (Bakınız Şekil 3.83)



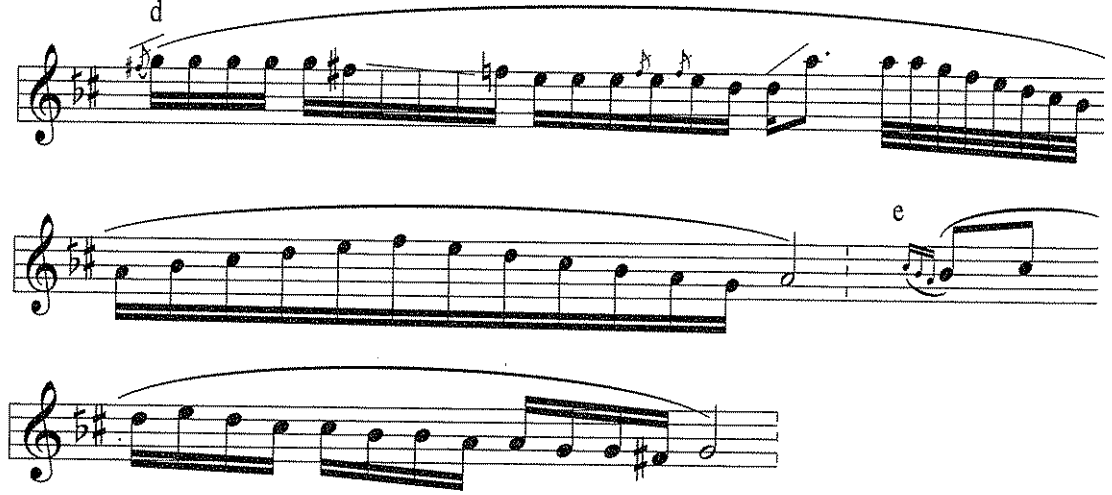
Şekil 3.83 Hicaz Taksim - A Bölmesi (b) cümlesi melodi örneği

B bölmesinin Neva perdesine yönelmesiyle (c) cümlesinde Neva perdesinde Buselik çeşnisi kullanarak yarım karar yapılmıştır. Ayrıca, Targan'ın Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnisi içinde asma kalış yapması bu makama kişiliğini kazandıran özellikli bir perdeye temas ettiğini gösterir. (Bakınız Şekil 3.84)



Şekil 3.84 Hicaz Taksim - B Bölmesi (c) cümlesi melodi örneği

Targan, (d) cümlesinin Acem perdesinde kalış yapmadan geçmektedir. Hüseyini perdesinde geçkisiz asma kalışlar ile devam etmiş Neva perdesinde Buselik çeşnisi yaparak aslında Hicaz ailesindeki Hümayun makamına atıfta bulunmuştur. (e) cümlesinde yine Nikriz de asma karar etmiştir. (Bakınız Şekil 3.85)



Şekil 3.85 Hicaz Taksim - B Bölmesi (d) ve (e) cümlesi melodi örnekleri

(f) cümlesinde Yegâh'tan başlayan çıkıcı pasajlardan sonra yerindeki Hicaz 4'lüsünü de ekleyerek Yegâh perdesinde Basit Suzinak dizisi meydana gelmiştir. Hicaz Hümayun seyir anlayışıyla perdesine kadar düşüp Neva perdesinde Buselik çeşnili devam eden seyir perdesinde Hicaz'a tekrar dönmüştür. Gelişme kısmı (g) cümlesiyle sona ermiştir. (Bakınız Şekil 3.86)

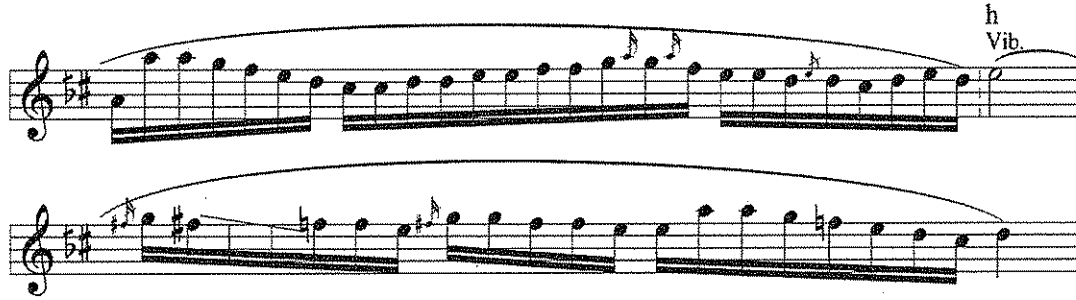




Şekil 3.86 Hicaz Taksim - B Bölmesi (f) ve (g) cümlesi melodi örnekleri

Burada da Hicaz Hümayun seslerini bir oktav içerisinde göstererek başka bir geçki için (h) cümlesine devam etmiştir.

Uzzal makamının güçlü perdesinde Meyan bölümüne (h) müzik cümlesiyle Hüseyini perdesinde Uşşak çeşnisi yaparak başlamıştır. (Bakınız Şekil 3.87)



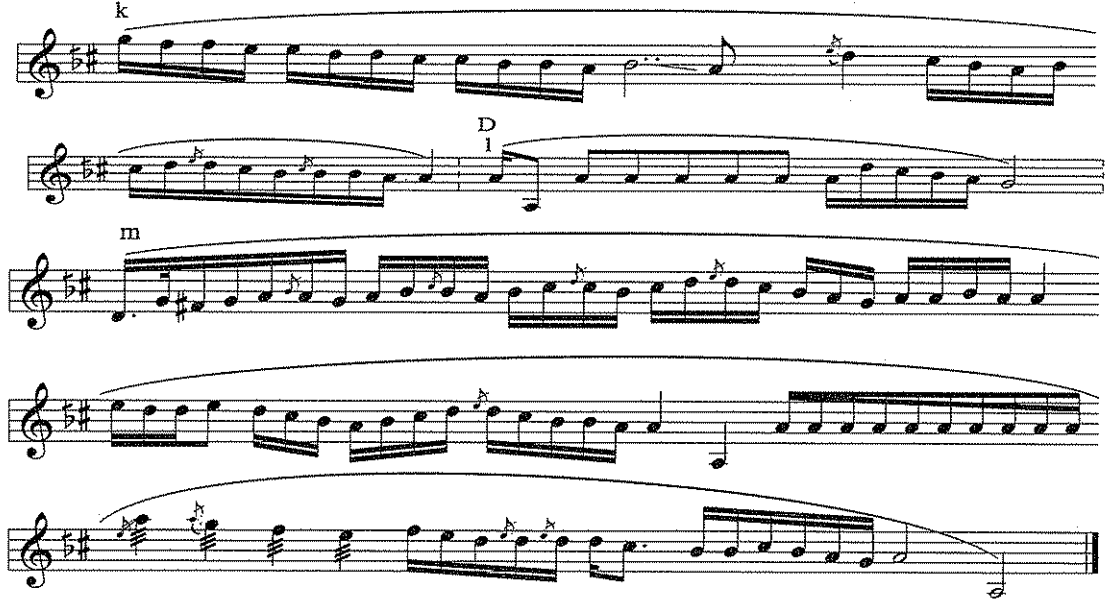
Şekil 3.87 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümlesi melodi örneği

(i) ve (j) cümlelerinde Neva perdesinde Buselikli dolaşmıştır. Geleneksel makam anlayışı seyir özelliğinde Hicaz makamında pest genişlemede yegâh perdesine kadar gelinir. Targan ayrı bir özellik yaratarak makamın oktavlarını pestten ya da tizden almaktadır. Buna (i) cümlesi güzel bir örnek teşkil etmektedir. (j) cümlesinde Neva perdesinde Buselik çeşnisi yapılarak hem yeden olarak Hicaz makamı için mühim olan üçüncü derece (do#) Nim Hicaz gösterilmiş hem de önemli bir asma kalış yapılmıştır. (Bakınız Şekil 3.88)



Şekil 3.88 Hicaz Taksim - C Bölmesi (i) ve (j) cümlesi melodi örnekleri

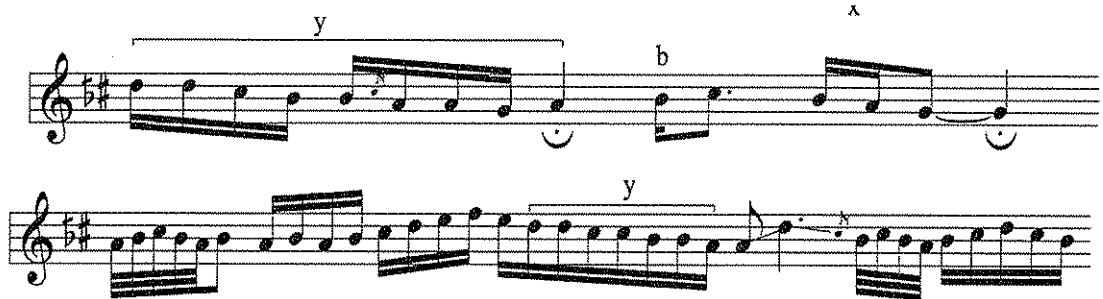
Dügâh perdesinde Hicaz çeşnisi kullanılarak (k) bölümüyle karar kısmına geçilmiştir burada Dik Kürdi perdesinde bir asma kalış yapılmıştır. (l) bölümünde giriş kısmındaki müzik cümlelerini hatırlatmak suretiyle pestleşen bir asma karar düşüncesiyle Rast perdesinde Nikriz çeşnisi yapılarak (m) bölümüyle perdesinde Hicaz çeşnisiyle karara varılmıştır. (Bakınız Şekil 3.89)



Şekil 3.89 Hicaz Taksim - C Bölmesi (k), (l) ve (m) cümlesi melodi örnekleri

3.4.4 İcra

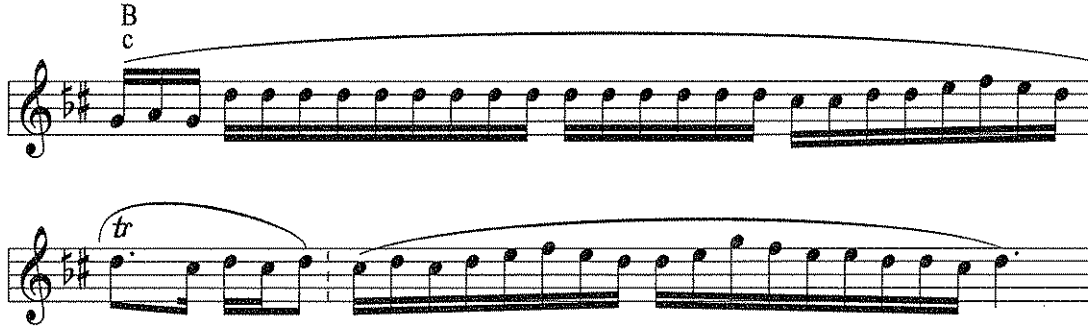
Targan'ın icra ettiği bu taksim genel olarak incelendiğinde, kullanılan cümlelerin parça bütün uyumlarının, küçük ve büyük müzik cümlelerinin özellikle bağlam bölümlerinin oldukça büyük bir ustalıkla ve yetkin bir şekilde kurgulandığı görülmektedir. Özellikle benzer motifleri sürekli kullanması icracının kendine has üslubunu oldukça iyi yansıtmakta, monoton ve tekdüze olmaktan uzak bir yapı sergilemektedir. (Bakınız Şekil 3.90)



Şekil 3.90 Hicaz Taksim - Motif örneği

Taksimın gelişme bölümünün hemen başında yani B bölmesinde duyurulan kimi soru cümleleri cevabını tam olarak gelişme bölümünün sonlarında bulabilmektedir.

Bu da rastgele olmaktan uzak, oldukça kompleks bir şekilde tasarlanan genel cümle yapısının, iç uyumu olarak görülmektedir ki bu durum üslubun derinliğini kanıtlayabilecek niteliktedir. (Bakınız Şekil 3.91) ve (Bakınız Şekil 3.92)



Şekil 3.91 Hicaz Taksim - B Bölmesi



Şekil 3.92 Hicaz Taksim - C Bölmesi (h) cümlesi pozisyon örneği

Targan, bu taksiminde kapalı pozisyonları yine tercih etmiştir fakat simetrik genişlemede üst oktavları diğer taksimlerinde olduğu gibi burada kullanmamıştır.

3.4.5 Hicaz Taksim Motifler



Şekil 3.93 Hicaz Taksim Motifler

3.5. Kompozisyon olarak Ferahfeza Taksim (34'')

Şerif Muhittin Targan'ın Ferahfeza taksiminin süresi 34 saniyedir. Kısa bir giriş taksimi niteliğindedir. Bu taksimini kendisine ait olan Ferahfeza Saz Semai öncesinde icra etmiştir. Targan'ın, Uşşak ve Hicaz taksimlerinde olduğu gibi bu taksimde de udun beşinci teli Yegâh perdesi, altıncı teli ise Kaba Dügâh perdesidir.

3.5.1 Form Özellikleri

3.5.1.1 Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Karar)

3.5.1.2 Yapı

A (a)

B (d+e+ f)

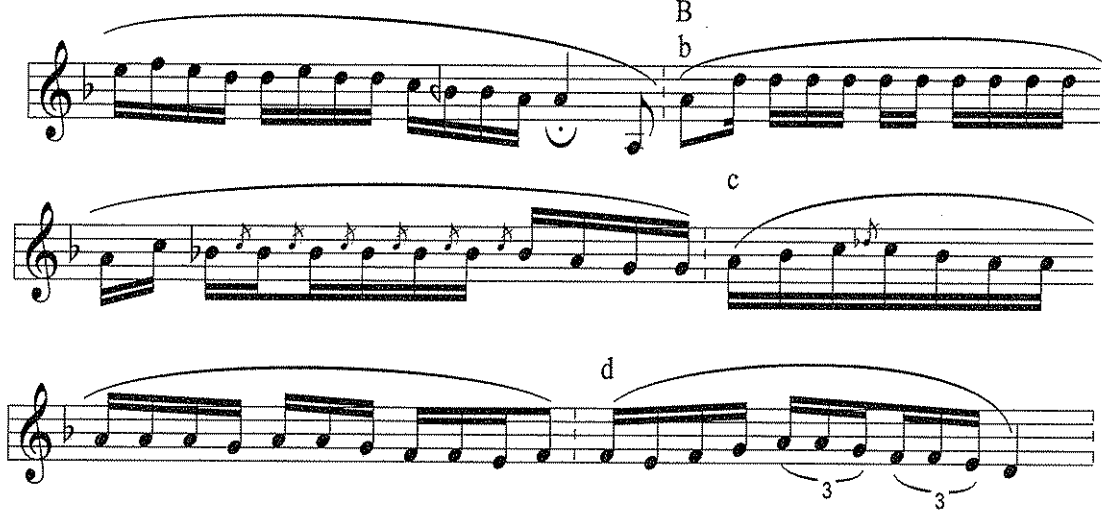
C (g+h)

A bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot (a) (00.00 - 00.14) olmak üzere 1 müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (a) müzik cümlesi 1 cümle parçasından meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 3.94)



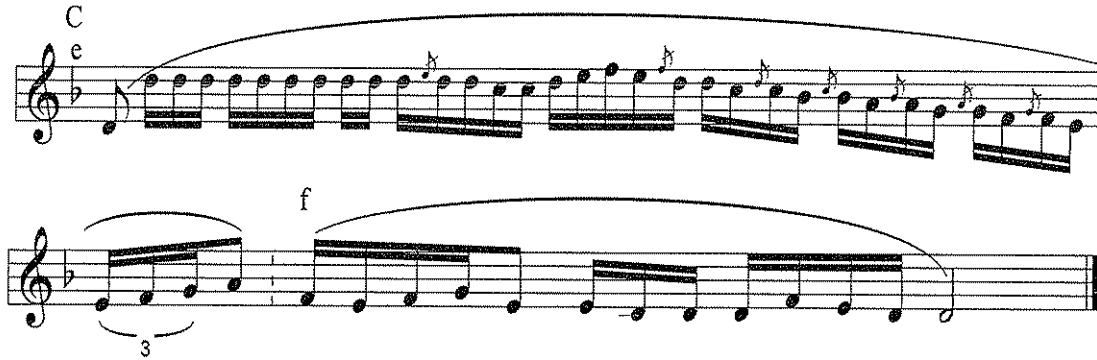
Şekil 3.94 Ferahfeza Taksim - A bölümü (a) cümle parçası

B bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot (b) (00.14 - 00.18) (c) (01.18 - 00.21) ve (d) (00.21 - 00.24) olmak üzere 3 müzik cümlesinden meydana gelmektedir. (b) müzik cümlesi 1 cümle parçasından, (c) müzik cümlesi 1 cümle parçasından, (d) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur. (Bakınız Şekil 3.95)



Şekil 3.95 Ferahfeza Taksim - B bölümü (b), (c) ve (d) cümle parçası

C bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot (e) (00.24 - 00.30) ve (f) (00.30-00.34) müzik cümlelerinden meydana gelmektedir. (Bakınız Şekil 3.96)

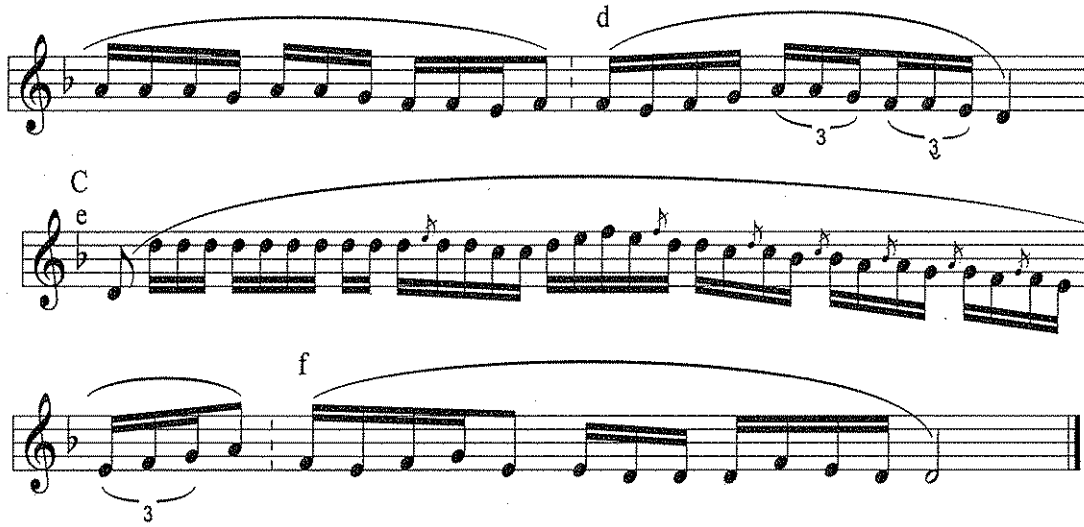


Şekil 3.96 Ferahfeza Taksim - C bölümü (e) ve (f) cümle parçası

3.5.2 Ritim

Genellikle 16'lık notalar kullanılmış olup taksim giriş cümlesinin başında üç tane 4'lük nota kullanıldığı görülmektedir. 16'lık notaların bu kadar çok kullanılma sebebi ud sazının mızraplı bir enstrüman olmasından ileri gelmektedir. Targan, Ferahfeza taksiminde cümle sonlarında üçleme tartımını kullanmayı tercih etmiştir.

(Bakınız Şekil 3.97)



Şekil 3.97 Ferahfeza Taksim - B bölümü (d), (e) ve (f) cümlesi Ritim kalıbı

3.5.3 Melodi

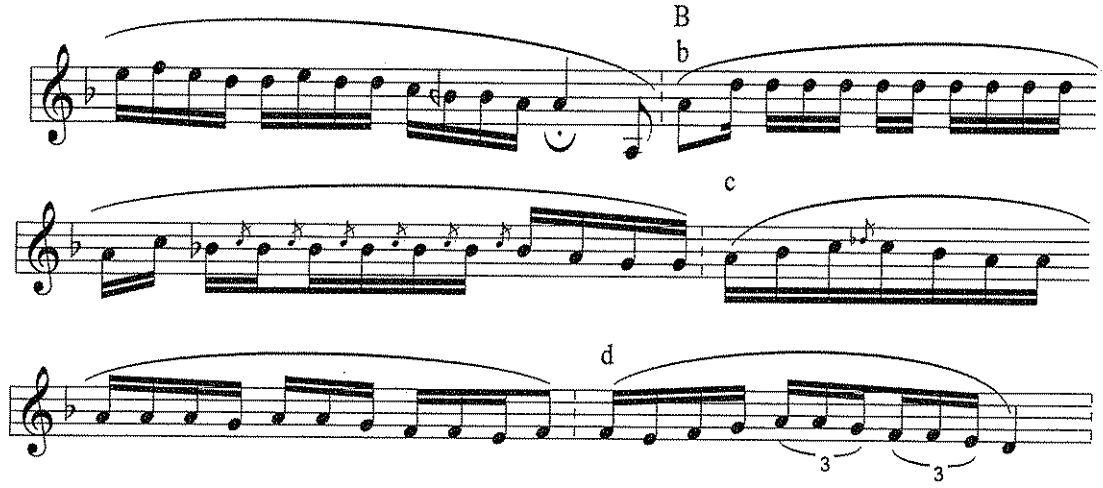
Taksime A bölümünde, a) cümlesiyle Neva perdesinde Buselik çeşnisi, ardından da Acem perdesinde de Çargâh çeşnili başlamıştır, sonraki cümlesini Çargâh perdesinde kalış yaparak göstermiştir. Neva perdesinde Buselik çeşnisi gösterip Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili kalarak inici şekilde yerinde Bayati dizisini göstermiştir.

(Bakınız Şekil 3.98)



Şekil 3.98 Ferahfeza Taksim - A Bölmesi (a) cümlesi melodi örneği

B bölümünde (b) cümlesine Neva perdesinde Buselik çeşnisini kullanarak başlamıştır ardından gelen ifade de ise Rast perdesinde Buselik çeşnisi yapmıştır. (c) cümlesinde Acemaşiran perdesinde Çargâh çeşnili kalış yapılarak Acemaşiran perdesinde Çargâh 5'lisini göstermiştir. (d) cümlesinde Yegâh perdesinde Buselik çeşnili kalarak B bölümünü bitirmiştir. (Bakınız Şekil 3.99)



Şekil 3.99 Ferahfeza Taksim - B bölmesi (b), (c) ve (d) cümlesi melodi örnekleri

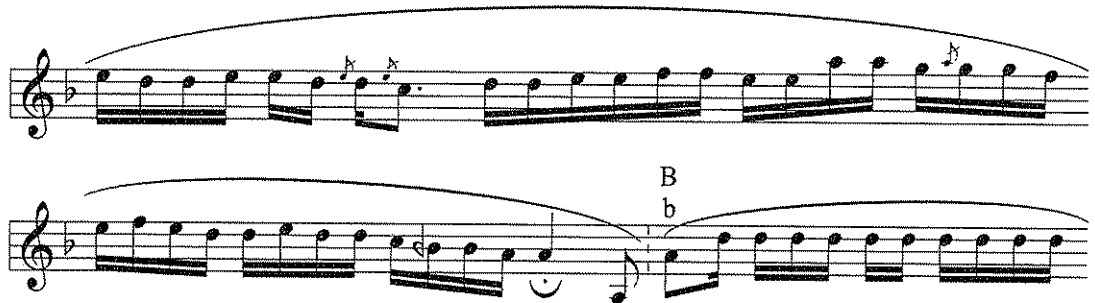
C bölümünde (f) ve (e) cümlelerinde Yegâh perdesindeki Buselik dizisini kullanarak tam karar verir. (Bakınız Şekil 3.100)



Şekil 3.100 Ferahfeza Taksim - C Bölmesi (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri

3.5.4 İcra

Klasik eserlerdeki Ferahfeza makam anlayışı taksimde mevcuttur. Bu taksimde Şerif Muhittin Targan'ın artistik icra tavrı, pozisyon kullanımı pek görülmemiştir. Lakin diğer taksimlerinde mevcut olan birkaç cümle başlangıcına ait olan bir melodiye (c) müzik cümlesinde görmekteyiz. (Bakınız Şekil 3.101)



Şekil 3.101 Ferahfeza Taksim - (a) cümlesi benzer melodi örneği

Kısa bir giriş taksimi olduğu için Ferahfeza makamının dışına çıkmamıştır. Yani en yakın olabilecek biçimde Ferahfeza makamını 34 sn. içerisinde biz dinleyicilere göstermiştir.

3.5.5 Ferahfeza Taksim Motifler



Şekil 3. 102 Ferahfeza Taksim Motifler

3.6 Kompozisyon olarak Müstear Taksim (4'.02'')

Şerif Muhittin Targan'ın Müstear taksiminin süresi 4 dakika 02 saniyedir. Taksim kaydından anladığımız kadarıyla 5.teli Yegâh ve 6.teli Kaba Rast sesine göre akortludur..

3.6.1 Form Özellikleri

3.6.1.1 Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Meyan)

D (Karar)

3.6.1.2 Yapı

A [(a+b+c)]

B [(d+e+f)]

C [(g+h)]

D [(i) +(j+k)]

A bölmesi 1 periyottan meydana gelmektedir. (a) (00.00 - 00.10) cümlesi 1 cümle parçasından (b) (00.10 - 00.24) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur. (c) (00.24 - 00.57) cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Bakınız Şekil 3.103) ve (Bakınız Şekil 3.104)

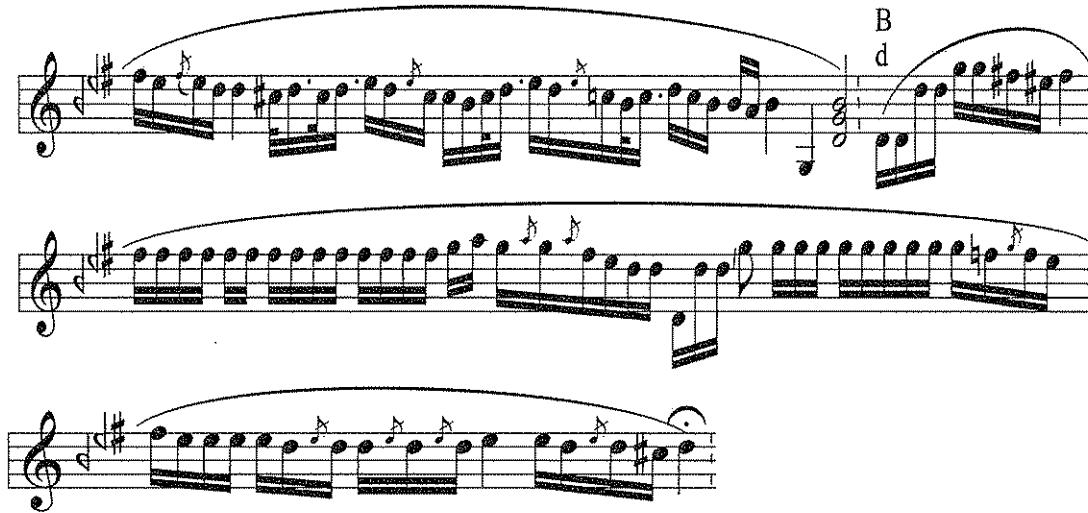


Şekil 3.103 Müstear Taksim - A Bölmesi (a) ve (b) cümle parçaları

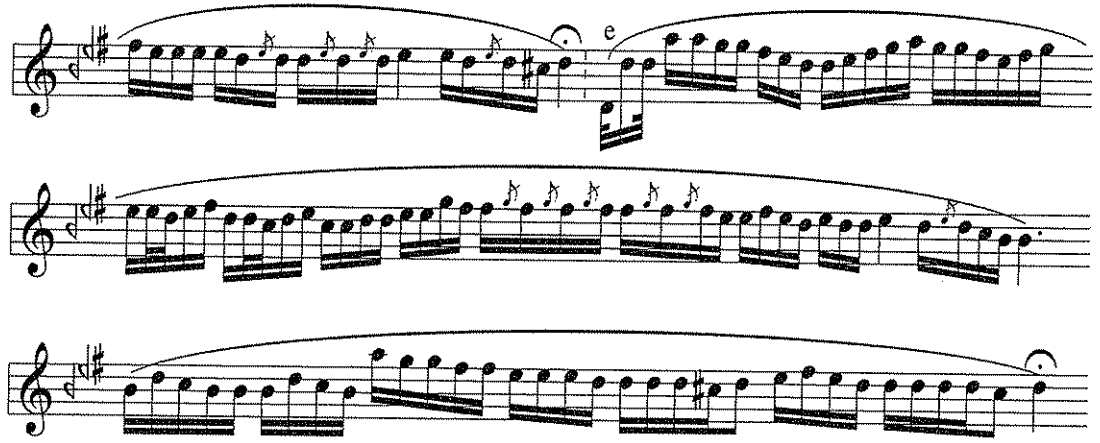


Şekil 3.104 Müstear Taksim - A Bölmesi (c) cümle parçası

B bölümü 1 periyottan meydana gelmektedir. (d) (00.57 - 01.10) cümlesi 1 cümle parçasından (e) (01.10 - 01.30) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşur. (f) (01.30 - 01.56) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Bakınız Şekil 3.105), (Bakınız Şekil 3.106), (Bakınız Şekil 3.107)



Şekil 3.105 Müstear Taksim - B Bölmesi (d) cümle parçası

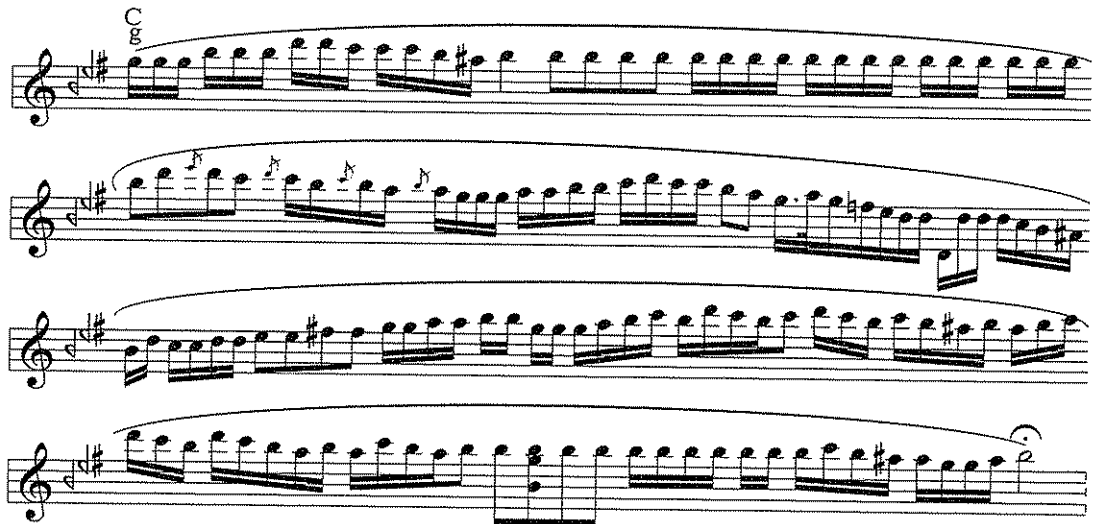


Şekil 3.106 Müstear Taksim - B Bölmesi (e) cümle parçası



Şekil 3.107 Müstear Taksim - B Bölmesi (f) cümle parçası

C bölümü bir periyottan meydana gelmiştir. (g) (01.56 - 02.21) müzik cümlesi 1 cümle parçasından oluşmaktadır. (Bakınız Şekil 3.108)



Şekil 3.108 Müstear Taksim - C Bölmesi (g) cümle parçası

(h) (02.21 - 02.59) müzik cümlesi 4 cümle parçasından meydana gelmiştir.

(Bakınız şekil 3.109)



şekil 3.109 Müstear Taksim - C Bölmesi (h) cümle parçası

D bölmesi 2 periyottan meydana gelmiştir. Birinci periyot (i) (00.59 - 03.27) müzik cümlesinden meydana gelmiştir. (i) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Bakınız şekil 3.110)

İkinci periyot (j) (03.27 - 03.41) ve (k) (03.41 - 04.02) müzik cümlesinden meydana gelmiştir. (j) müzik cümlesi 3 cümle parçasından oluşmaktadır. (k) müzik cümlesi 2 cümle parçasından meydana gelmiştir. (Bakınız şekil 3.111)



Şekil 3.110 Müstear Taksim - D Bölmesi (i) cümle parçası



Şekil 3.111 Müstear Taksim - C Bölmesi (k) cümle parçası

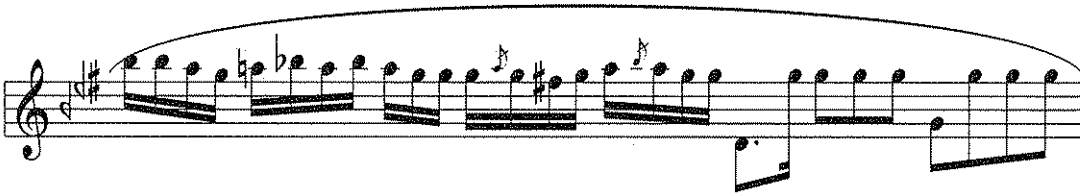
3.6.2 Ritim

Targan bu taksiminde kimi zaman cümlelerin sonlarında notasyonda kendi belirlediğimiz tartımlara göre, kendi koyduğumuz değerler içinde noktalı 16'lıkları kullanarak ifadeleri çeşitlendirmiştir. Tavrının genel özelliği olarak 16'lık tartımları birbiri ardına hiç ara vermeden çalmıştır. (Bakınız Şekil 3.112)



Şekil 3.112 Müstear Taksim - Ritim Kalıbı 1

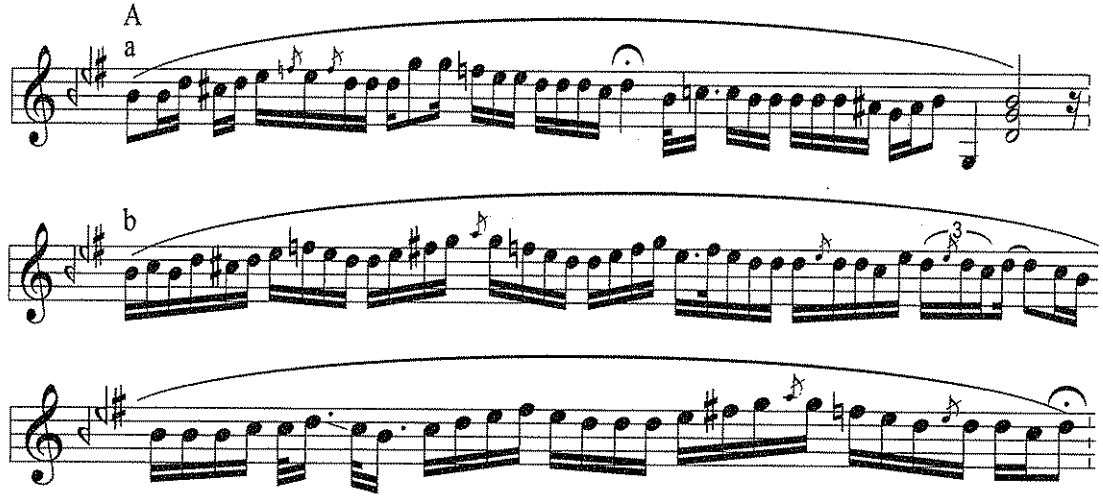
16'lıkları kullandığı müzik cümlelerinin sonunda kimi zaman kendi koyduğumuz değerler içinde 8'lik notalarla mızrabını dinlendirmiştir. (Bakınız Şekil 3.113)



Şekil 3.113 Müstear Taksim - Ritim Kalıbı 2

3.6.3 Melodi

A bölümünün, (a) cümlesinde; Müstear makamının ana dizisinde yer alan Müstear çeşniyi taksimi başlamıştır. (b) müzik cümlesinde Neva perdesinde üzerinde Buselik çeşni yapılmıştır. (Bakınız Şekil 3.114)



Şekil 3.114 Müstear Taksim - A bölümü (a) ve (b) cümlesi melodi örnekleri

(c) müzik cümlesinde Müstear ve Segâh çeşnili seyredilmiştir. (Bakınız Şekil 3.115)



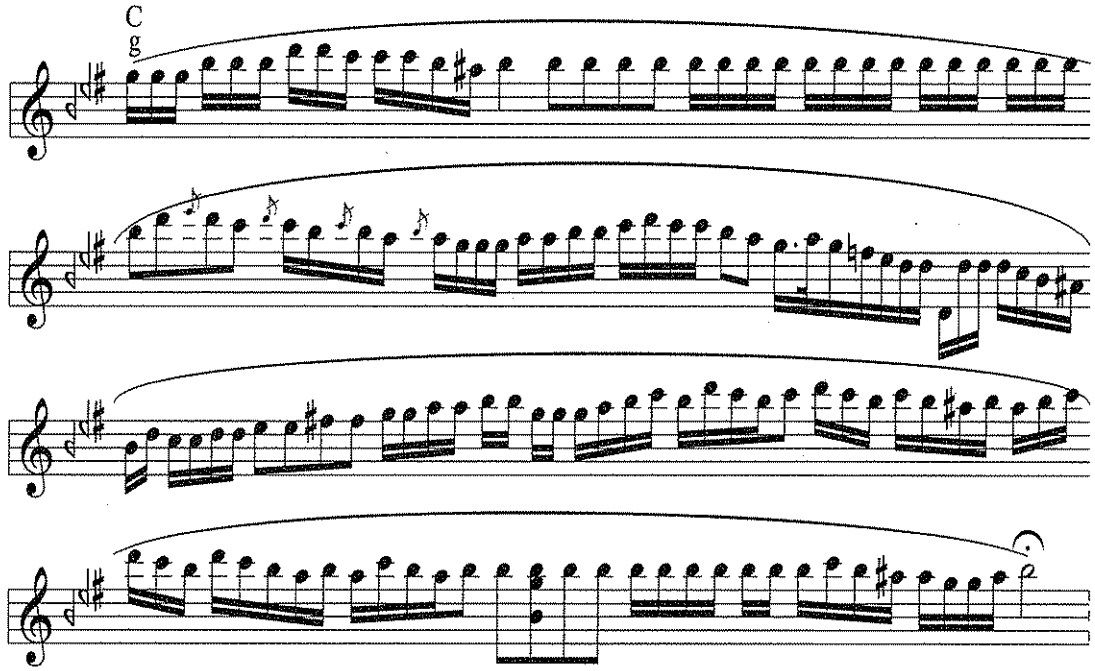
Şekil 3.115 Müstear Taksim - A bölümü (c) cümlesi melodi örneği

B bölmesine (d) müzik cümlesinde Evç perdesinde Segâh çeşnisi kullanarak başlamıştır. Neva Perdesinde Buselik çeşnisi gösterilip (e) cümlesinde yerinde Müstear çeşnili kalınmıştır. (f) cümlesinde makamın altıncı derecesinde asma kalış yapıp segâh perdesinde kalış vardır. Sonraki kuyruk cümle oluşup Müstear çeşnisi ile karar etmiştir ardında meyana geçilmiştir. (Bakınız Şekil 3.116)



Şekil 3.116 Müstear Taksim - B bölümü (d), (e) ve (f) cümlesi melodi örnekleri

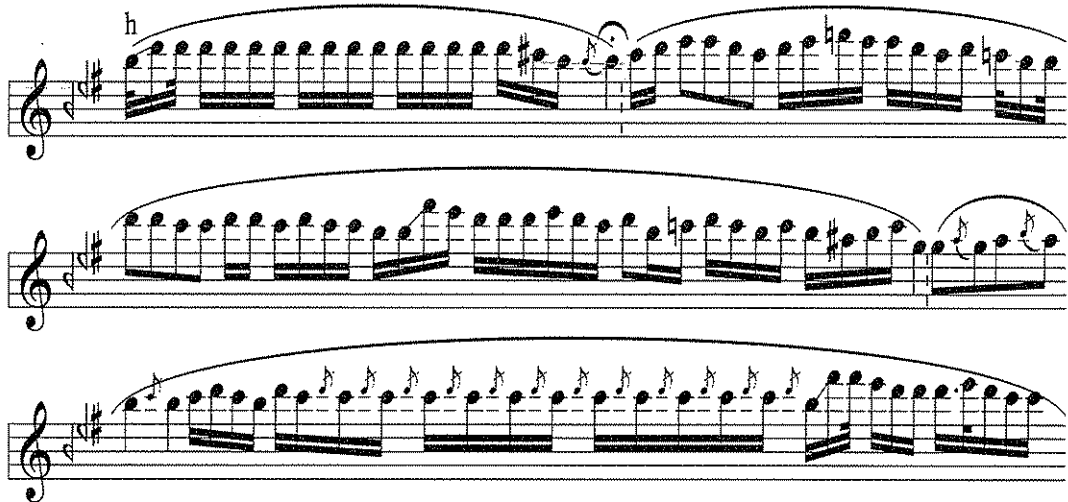
C bölmesinde; Meyana (g) müzik cümlesinde tiz Segâh perdesinde Segâh çeşnisi kullanarak başlamıştır. (Bakınız Şekil 3.117)

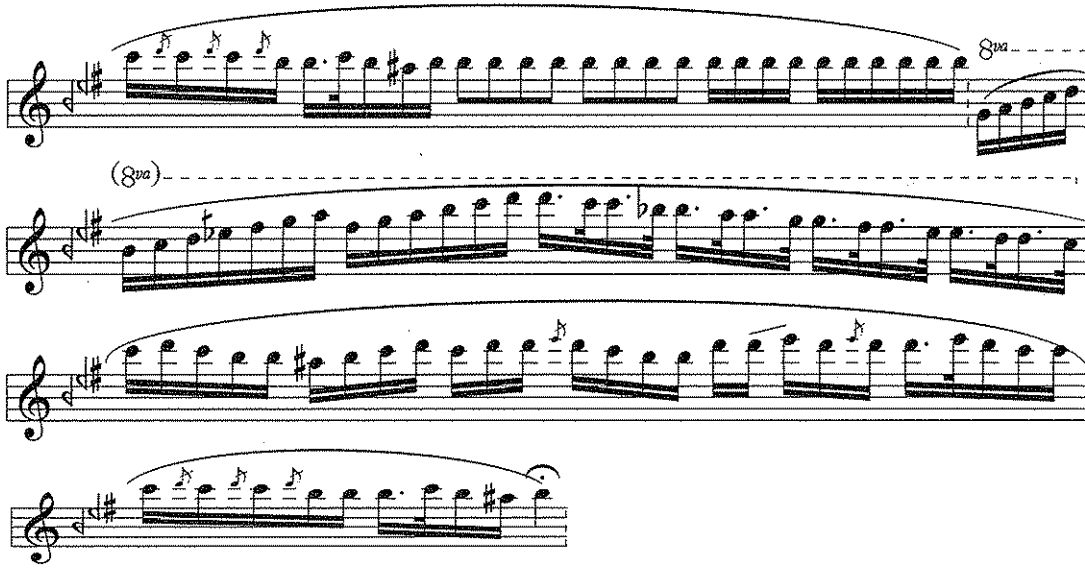


Şekil 3.117 Müstear Taksim C Bölmesi, (g) cümlesi melodi örneği

Müstear çeşnisini (h) müzik cümlesinde simetrik olarak tiz Segâh perdesine taşımıştır ve Neva perdesinde Hicaz, Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnilerini kullanarak tiz tiz Neva'ya kadar çıkmıştır. Targan'ın kullanmış olduğu çarpmaların hızı, melodik olarak cümlelerin öncesinde ve sonrasında ifadeye canlılık katmıştır.

(Bakınız Şekil 3.118)





Şekil 3.118 Müstear Taksim C Bölmesi, (h) cümlesi melodi örneği

D bölümünde; (i) cümlesinde Müstearlı başlanıp Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Tiz segahlı meyanlı pasajın dönüşünde la # den vazgeçerken (Hüzzamda çok yapılır) Gerdaniye perdesinde böylece Buselik çeşnisi yapılır. Burada Neva perdesinde Hicaz çeşnisi yerine Buselik çeşnili kalınmıştır. (Bakınız Şekil 3.119)



Şekil 3.119 Müstear Taksim - D Bölmesi (i) cümlesi melodi örneği

(j) ve (k) cümlelerinde Müstear makamının ana dizisinde dolaşılıp karar edilmiştir. (Bakınız Şekil 3.120)



Şekil 3.120 Müstear Taksim - D Bölmesi (j) ve (k) melodi cümle örneği

Targan'ın makam kullanımındaki temel prensiplerine değinirsek bazı husulara dikkat çekmeliyiz. Taksimın temel özelliği makamı en doğru şekilde usulsüz bir beste gibi tarif etmesi ve öncelikle bir kompozisyon niteliği taşımasıdır. Makamın karakteristik yapısı, seyir özellikleri, güçlü, tiz durak, durak gibi önemli görevler üstlenen tonal merkezli bir akış içinde vurgulanır. (Yahya, 2002). Tek porteli müziklere mahsus ve belli dizilerin 'seyir' adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir. (Tanrıkorur, 2004). Kendine özel aralıklarıyla belirli seslerin, karakteristik bir akış (seyir) içinde kullanılmalrı, makamı meydana getirir. Makamın

en önemli özellikleri, kullanıldıkları sesler, yani dizi'leri (gamları); bu seslerin ardarda gelişleriyle oluşturdukları melodinin genel alışkanlıkları (inici veya çıkıcı oluşları, bazı seslere önem verip etrafında dolaşmaları) yani seyirleridir.

(Torun, 2000).

Türk musikisinde, belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir. (Karadeniz, 1965). Makam konusunun detaylı açıklamasına verilen önem, taksimlerin meydana gelirken sesler ile olan ilişkini daha da iyi anlayabilmek ve vurgulayabilmek içindir. Targan, makamın ana yapısında yer alan, hem de yakın ve uzak ilişkili tüm geçkileri taksiminde ortaya koyar. Makamı kendi üslubuna göre kullanır ve makam ayrı bir şekle girer. Klasik anlayış dışında değişik makamsal motifler ile de süsler. Mevcut makamların ana kurallarına uymakla beraber bazı taksimlerinde nazari bilgilerin dışına çıkarak birtakım yenilikler de kullanmıştır. Seçtiği bir makam içerisinde makamın ana özellikleri kendi karar sesinde gösterir ve mevcut olan her seste kendine ait cümleleri yarım sesler de dahil, tüm geçkileri yaparak da gösterir. Bir makamda durmaz sadece, bağlantılı olarak aynı tonda olan ve olmayan diğer makamlara da ustalıkla geçiş yapar ve bu özellik taksimlerinde en fazla görülen unsurlardan biridir. Müstear taksiminde bunu rahatlıkla görebiliriz. Ayrıca sadece bir makamın kendisini anlatması gerektiğinde o makamın tüm özelliklerini ve seyir karakterlerini kendi hareket kabiliyeti içerisinde klasik temalarla işleyerek en iyi şekilde icra etmesiyle bilinmektedir. Yani makamın ana yapısını titizlikle ortaya koyar. Taksimlerinde geçkileri yaparken kendine has müzik cümleleri arasında köprüler kurar. Diziler Türk Müziğinde makamın temel taşlarıdır. Onların birbirleriyle ortak çeşnileri esas alınarak girdikleri ilişkiler makamları meydana getirir. (Yavuzoğlu, 2008). Makam içerisinde dizileri kullanarak çokça pozisyon değişimi kullanmıştır. Tiz perdelerde ileri pozisyonlara kadar çıkıp geri dönerken pest oktav ya da tiz oktav sahasında da makam dışı sesler duyulmamıştır. Bu da parmak baskılarının ne kadar iyi olduğunu göstermektedir.

3.6.4 İcra

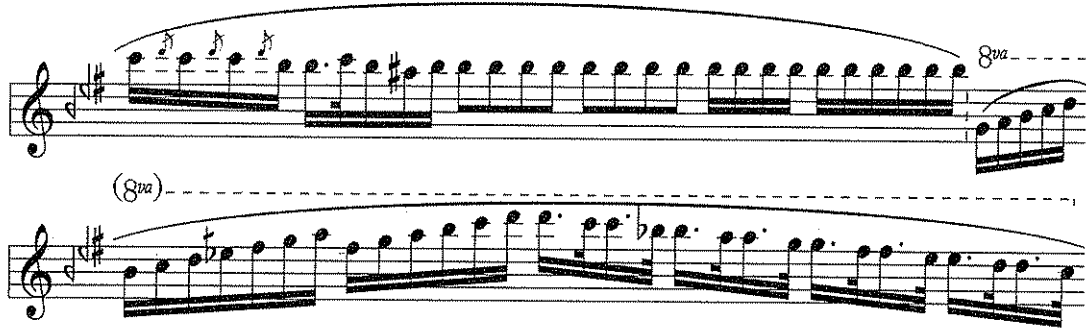
Targan Çarpma süsleme tekniğini bu taksiminde de kullanmıştır.

(Bakınız Şekil 3.121)



Şekil 3.121 Müstear Taksim - Çarpma örnek cümle parçası

Ud sazında kafesin üzerindeki bölgelerde olan ileri pozisyonlarda perde aralıkları küçülmekte dolayısıyla o bölgedeki sesleri, özellikle de Türk makam müziği tınısına ait durağan olmayan sesleri çalmak, engin bir Türk makam müziği duyumu ve çok iyi bir sol el tekniği gerektirmektedir. Üst oktavlardan dönüş esnasında bir sistem oluşturmak, parmak numaralarını belirlemek bu oktavlara çıkış kısmından daha zor niteliktedir. Targan kayıtlarından ve analizimizden anladığımız kadarıyla her iki kısımda da başarı göstermiştir. Bu da Türk makam müziği ve üslubuna sahip, Avrupa müziği repertuarına hakim olan Targan'ı ud sazında ekol sahibi icracılardan biri yapan özellikler arasındadır. Müstear taksiminin aşağıdaki bölümlerinde Targan bu hususlardaki birikimini ve salahiyyetini göstermiştir. (Bakınız Şekil 3.122)



Şekil 3.122 Müstear Taksim - Oktav cümle parçası

Targan bu taksiminde Türk makam müziğinde uygulanan süsleme tekniklerinden biri olan Grupetto tekniğini de uygulamıştır. (Bakınız Şekil 3.123)



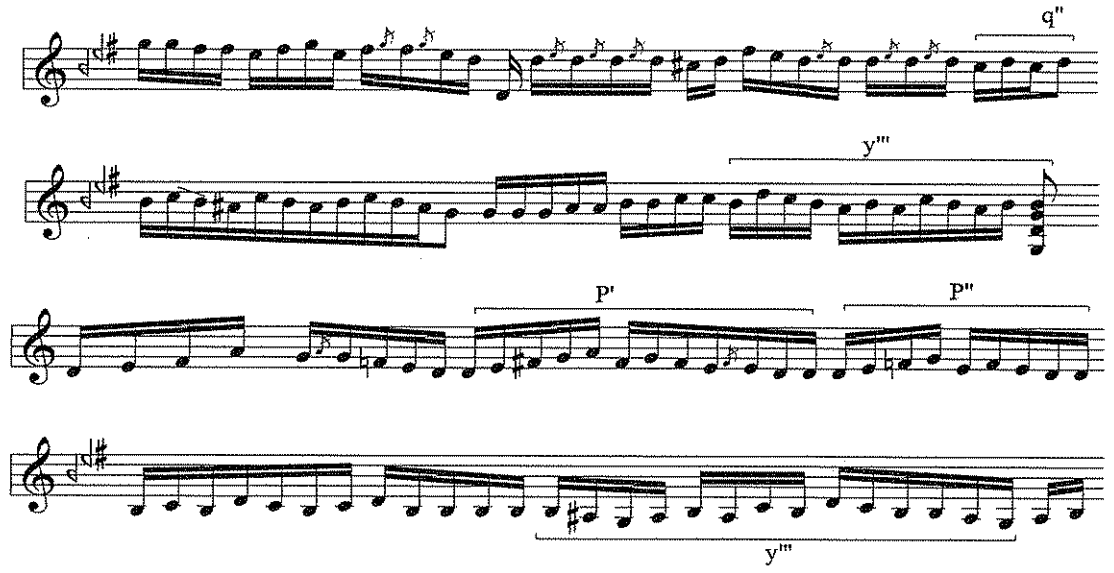
Şekil 3.123 Müstear Taksim - Grupetto örnek cümle parçası

3.6.5 Müstear Taksim Motifler

The image displays a musical score for "Müstear Taksim Motifler" in D major (one sharp). The score consists of 14 staves, each containing a different melodic motif. The motifs are labeled with letters and primes to indicate their structure and relationships:

- Staff 1:** Motif y''
- Staff 2:** Motif y''
- Staff 3:** Motif x'
- Staff 4:** Motif y'''
- Staff 5:** Motif z'
- Staff 6:** Motif y''
- Staff 7:** Motif x'
- Staff 8:** Motif y'''
- Staff 9:** Motif y'''
- Staff 10:** Motif p
- Staff 11:** Motif y''
- Staff 12:** Motif p
- Staff 13:** Motif q'
- Staff 14:** Motif p

The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests, typical of taksim music. The key signature remains D major throughout the piece.



Şekil 3.124 Müstear Taksim Motifler

4. ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN TAKSİM İCRASINDAKİ TEKNİĞİNİN ANALİZİ VE TAKSİMLERİNDEKİ ÇALIŞ VE SÜSLEME TEKNİKLERİ

Teknik, sanatta yol, yordam, yöntem demektir. Terim, Yunanca tekhnē “sanat” sözcüğünden kaynaklanmıştır. Müzikte teknik, genel olarak “yöntem bilgisi” anlamında da kullanılır. Yöntem bilgisi anlamında teknik, yaratıcılığa yol açan beceriler bütünüdür; yorumcuya kolaylık sağlayan yetilerdir.” (Say, 2005). Şerif Muhittin Targan’ın ud icrasında özellikle teknik yetilerinin mükemmelliği, gelecek kuşaklara bıraktığı en önemli miraslarından biridir. Bir sanatkarın tavrının ortaya çıkarılabilmesi için icraları üzerinden sürdürülecek ayrıntılı teknik analizlere de ihtiyaç vardır. Bu analizler, icracının sanatsal birikimi ve icra edilen sazın fiziksel özellikleri dikkate alınarak yapılmalıdır. İcracının sazı ve sanat birikimini yansıtmada gösterdiği müzikal birikimi melodik analizde ele alınırken, bu birikimi ifade esnasında sazının kullanım tarzında kimi bölümleri, teknik analiz kapsamına girmektedir.

Bu bölümde, taksim kayıtlarına göre Targan’ın ud kullanım özelliklerini irdedeceğiz. Teknik anlamda bir incelemeye konu olan bu özellikler, onun sağ el (mızrap) kullanımı, sol el (pozisyon) kullanımı ve sağ el ile sol elin birlikte ortaya çıkardığı süsleme teknikleri olmak üzere üç ana başlık altında incelenecektir.

4.1 Çalış Teknikleri

4.1.1 Sağ El (Mızrap) Vuruş Tekniği

Sazendeler için iki elin de ayrı ayrı önemi vardır. Özellikle mızrap kullanımı ve mızrap tutan elin hakimiyeti, ud icrasında icracının performansını etkiler. Her iki elin de hareket kabiliyetini en üst düzeyde tutabilmesi için birbirleriyle kontrollü bir şekilde çalışmaları gerekmektedir. Mızrabı kavrayan sağ elin bilekten hareket etmesi hızı artırıcı etkenlerden biridir, koldan desteklenen mızrap vuruşlarında ise icra süresinin artması kasılmalara, sağ elde kramplara yol açabilir.

Udda, mızrap vuruşlarının temas ettiği büyük eşikten kafes ortasına kadar icra edildiği her bölgede farklı ses şiddeti ve tınlar duyulur. Burada en belirgin özellik mızrap vuruş yerinin etkisidir. Büyük eşiğe yaklaşıldıkça tınlar sertleşip daha bir mekanik hale gelir, mızrabın vuruş yeri büyük kafese doğru yaklaştıkça da tınların duyumunda yumuşaklık, sadelik hissi ortaya çıkar. Targan, mızrabın tele temas ettiği yer olan mızraplık üzerinden değil kafesin üzerin mızrabı tellere vurmaktadır. O zamanlarda udiler sert mızrapla çalardı. Targan'ın ud kullanımındaki en önemli ayırt edici unsurlardan biri, mızrap tekniği ve icra alanıdır. Ajilite de, alt üstlü mızrapların önemini de icrasından anlamaktayız. Onun mızrap vuruşları için kullandığı bölge, dinlediğimiz taksimlerden edindiğimiz bilgilere göre, büyük kafes üzeridir ki, bu bölge, sesin en güçsüz ancak en yumuşak alınabildiği bölgedir. Bu dönemde mızrap kullanım şekli böyleydi ve elimize geçen kayıtlardan da edindiğimiz bilgiye göre de yumuşak çalma özelliğine sahip olan Udi Nevres Bey de kafes üzerinden çalmaktaydı. Aynı zamanda da bu bölgenin udun icrasında çok güçlü bir mızrap hâkimiyeti ve tekniği gerektirdiği bilinmektedir. Mızrap bu bölgede çok dikkatli kullanılmalıdır. Kuvvetsiz bir vuruş, cılız ve silik bir ses çıkarabilir, tele çok güçlü vurulduğunda ise, tellerin mızrapla fazla esnetilmesine bağlı olarak çatlayan, istenilmeyen sesler çıkabilir. Bu da hoş bir duyum olmaz. Targan, bu riskli bölge de çalmasına rağmen, çok işlek ve seri bir mızraba sahiptir. Bu da sağ elin eserlerinde ve taksimlerinde teknik olarak kendine ait bir özelliği olduğunu göstermektedir. Targan'ın kayıtları incelendiğinde, icrası esnasında üst alt mızrapları ustalikle ve yerli yerinde kullandığı görülmektedir. Oysa geçmişte ve günümüzde dinlediğimiz pek çok udinin ud icrasında, udun fiziksel imkânlarının da tesiriyle meydana getirdiği hızlı çalma isteği, udun kendine has üslubunu, rengini bozmakta ve dinleyenler kendilerini, çokça kullanılan gereksiz mızrapların arasında bulmakta, taksimin ya da eserin ana temasını dinlemek yerine mızrap seslerinin sona ermesini beklemektedir. Bu durum, udun davudi havasını kaybettirmekte, perdelerin karışmasına sebep olmakta ve icra, uddan ziyade bir mandolin çalınıyormuş hissi vermektedir. O dönemlerde ud icrasında, mızrapların fazla kullanılmasının bir sebebi de, udlarda kullanılan tellerin güçlü tınlara sahip olmaması ve dolayısıyla seslerin yeterince uzayamamasıdır. Targan'ın güçlü bir sağ ele sahip olması ud icrasında üst ve alt mızrapların, seri hareketlerle ve kesintisiz kullanımı anlamına gelmektedir.

Gerçekten de Targan, mızraplarını ve tartımlarını yerli yerinde kullandığını ve sıklaştırdığını, bununla birlikte ajilitede sorun yaşamadığını, icrasında en hızlı olduğu zamanlarda bile özellikle kafes üzerinde (tek telde) perdelerin, tartımlarını da aksatmayarak, gayet açık bir şekilde duyulmasını sağlamıştır. Targan'ın mızrabı ne kadar sert olsa da tellere dokunuştaki el açısı ve tutuş hakimiyeti onun yumuşak çalmasını engellememiştir. Tavrı da çıkardığı bu seste aslında kendini ortaya koymaktadır. Hissi bir yaklaşım ile dokunmaktadır tellere.

4.1.1.1 Kullandığı Mızrap

Mızrap malzemesi tarihi süreç içerisinde varolan malzeme ve imkanlara göre belirlenmiştir. Ud önceleri, tavuk ya da kartal kanadı ile çalınırdı. Bazı sanatkârlar da kiraz kabuğundan elde edilen mızraplarla çalmışlardır. (Özalp, 2000).

Kartal kanadı tüyü, Nevres Bey'in kullandığı çok yumuşak olan Fransız köselesi, bağa ve günümüzde de plastik kullanılmaktadır. Teknik açıdan sert mızrap kullanımı hızı zorlaştıran bir unsur olmasına rağmen Targan sert mızrap kullanarak udundan hem parlak ses çıkarmış hem de teknik bakımından büyük bir performans göstermiştir.

4.1.2 Sol El

Kendisine kadar olan dönem içerisinde yani Targan'ın gençlik yıllarına kadar ki süreçte, (Udi Nevres Bey haricinde) pozisyon kavramını belirlemiş, sistematik haline getirmiş, diğer icracılarda görülmeyen dördüncü parmak kullanımını taksimlerine ve eserlerine yansıtmıştır. Tanburi Cemil Bey'de görülen tekniğe benzer bir ileri teknik hakimiyeti mevcuttu. Burada Cemil Bey ve Targan arasında teknik yada müzikal kıyas yapılmamaktadır. Viyolonsel kullanımının vermiş olduğu sol el parmak avantajını çok iyi kullanan Targan, yaylı sazların özelliklerinden biri olan extension tekniğini kullanmıştır. İki parmak arası yarım ses (Bakiyye veya Küçük Mücennep) Tanini kadar açılıyor böylece sürekli olarak kapalı sesleri tercih etmiş, bunları yaparken de udundan net ve parlak sesler çıkarmıştır. Türk makam müziğinde, bir enstrümana bu kadar hakim olabilen bir sol el az bulunmaktadır diyebiliriz. Kayıtlardan edindiğimiz bilgiler, bize aynı sol el hakimiyetine sahip bir icracı daha göstermektedir o da Tanburi Cemil Beydir. Targan'ın aşırı çarpma ve çok Glissando yapmayan bir sol ele sahip olduğunu görmekteyiz. Sol elindeki bu yetkinlik, parmaklarının hareket kabiliyetini taksimlerinde ve eserlerinde bizlere göstermektedir. Udun 7. Pozisyonundaki perde (Tiz Neva) geleneksel icrada

kullanılan en tiz seslerden biridir. Bu pozisyonundan sonra gelen ses sahası büyük bir beceri gerektirmektedir. Teller üzerinde ses alanı daralmaktadır, udun Parmak baskıları birbirine yaklaşmaktadır ve parmak yerleri I. pozisyon ya da II. pozisyonundaki gibi değildir. Targan, udun her teli üzerinde pozisyon değişimlerini tereddütsüz kullanmıştır. Şerif Muhittin Targan'ın en önemli özelliği burada çıkmaktadır ortaya. Notaya aldığımız Uşşak taksiminde udda kullanılan mevcut ses sahasının dışına çıkarak ondokuzuncu pozisyona (Tiz-Tiz Neva) kadar gelmektedir ve seslerin netliği duyulmaktadır. Klavye üzerindeki rahat hareketleri, sol elin tüm pozisyonlara alıştığını göstermektedir. Targan'ın klavye üzerindeki bütün pozisyonlara hakim olması, gerek tek tel üzerinde devam etmesine, gerekse pest seslerde udun bütün alanlarını rahatça kullanmasını sağlamıştır. Targan'ın mevcut konser etütleri de, yapmış olduğu bu taksimlere pozisyon kullanımı açısından kolaylık sağlamıştır. Etütlerinin ve yapmış olduğu bu taksimlerin dizileri ve makamları birbirinden farklı da olsa da oktavlarda ve kafes üzerinde benzer özellikler bulunmaktadır. Özellikle Gerdaniye, Neva ve tellerinde ağırlıklı olmak üzere, sürekli kapalı sesler kullanmak sureti ile yüksek müzikalitesini elde etmiştir. Genelde cümle sonlarındaki son notayı kapalı sestem alarak rezonansı arttırmış udun mevcut olan tınlarını bu teknikle daha da açık ortaya koymuştur. Taksimlerinde kullandığı akortta Pest olan iki teli günümüz akordunda (Kaba Geveşt) ve (Kaba Buselik) olan telleri o günün akordu olan Yegâh ve Kaba olarak kullanmıştır. Buralarda da aynı tiz tellerde olduğu gibi melodilerini rahat bir şekilde kullanmıştır. Pest tellerdeki bu kullanım Targan'ın icra anlayışında herhangi bir değişikliğe sebebiyet vermemiştir. Pest bölgede çalmasına rağmen gayet seridir. Parmaklarının güçlü oluşu, baskı kalitesi ve aralıklarının makamlara göre nizami olması nedeniyle sesleri net ve parlaktır.

4.1.3 Çarpma

Ana sesin önündeki veya arkasındaki notayı hızlı bir şekilde tınlatmak. Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alarak, mızrap ya da parmak darbesiyle yapılan, çok kısa değerlikli notalardır. (Bakınız Şekil 3.125)



Şekil 3.125 Uşşak Taksim 1 - Çarpma cümle parçası

Üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir. (Yahya,2009).

Türk makam müziğinde en çok kullanılan bu süsleme unsurunu Targan da icrasında sıklıkla yer vermiştir.

4.1.3.1 Mızrapsız (Sessiz) Çarpma

Bu tarz çarpma, ardışık gelen iki aynı perde arasına gelecek şekilde genellikle bir üst perdeye mızrapsız olarak parmakla yapılır. Sol el parmağının asıl notayı çıkardıktan sonra bir sonraki parmakta bu küçük nota değerlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Çarpma ilk notaya bağlı çalındığında, bağı yapıp çarpma notasına vuran parmak, belli bir kuvvetle vurur. Zayıf zamandaki bu çarpma sesinde zayıf olması istenir. Hele ardı ardına çarpmaların geldiği süratli pasajlarda çarpma sesi adeta yok olmalıdır. İşte, bu anlamdaki çarpma, artık, legato ile değil kısa bir staccato ile (veya küçük es ile) elde edilir. (Torun, 2000). (Bakınız Şekil 3.126)



Şekil 3.126 Uşşak Taksim 1 - Mızrapsız çarpma cümle parçası

Çarpma olduğu unutulmadan, yani ilk notanın uzunluğunun sonunda, çok kısa bir zamanda, sol elin bir parmağı tele dokunarak sessiz çarpma yapılır, hemen arkasından, sonraki gerçek nota mızrap vurur. Süsleme notalarının en çok kullanılan şeklidir. (Torun, 2000).

Şerif Muhittin Targan, mızrapsız çarpmayı taksimlerinde ardışık gelen aynı seslerin hemen hepsinde yapmıştır diyebiliriz. Ayrıca kaydırmalarla ulaştığı perdelerin kararlılığını göstermek için bir üst perdesine çarparak yeni motif oluşturduğu da görülmektedir bu da bu süslemeyi çok yaptığını göstermektedir.

4.1.3.2 Mızraplı Çarpma

Targan, bu çarpmaları, kaydırmalar ile pozisyonları işleyerek tuttuğu perdeler giderken yaptığı teli tınlatmada, bir perdeyi güçlü duyurmak istediği zaman onun değerinden kullanarak hemen önünde uzayan güçlü ve asma karar perdelerinin tınlarını güçlendirmek ve renklendirmek maksadıyla oktav, dörtlü ve beşli değerlerde alt perdeler vurmak şeklinde kullanmıştır.

İlk örnekte çarpma, hemen notaların öncesinde bir üst perdelere vurularak duyurulmaktadır. Kuvvetli duyulmasını istediği yerlerde üst mızrapla, hafif zamanlar için ise, alt mızrapla çarpma yapmaktadır. Çok kısa süreli olan bu çarpmalar, sürelerini, sonlarında gelen notalardan almaktadırlar. Bu tarz da, taksimlerde görülen bir çarpmadır. Çarpmaya mutlaka alt mızrap vurulmalıdır. Çünkü hemen sonra kuvvetli zamanda gelecek olan yeni gerçek notaya üstten vurulacaktır. Çarpmadan önce gelen ve sonra gelen gerçek notalara mızrap vurup, çarpmayı ilk nota bağı olarak. (ikinci notu çok kısa olan bağı iki not gibi.) (Bakınız Şekil 3.127)



Şekil 3.127 Ferahfeza Taksim - Mızraplı çarpma

Çarpmanın, değerini kendinden önceki nottan aldığına ve ona bağılı çalındığına, buna karşılık, çarpmadan hemen sonra yeni bir gerçek nota geldiğinden, bu ikinci notaya zaman olarak çok yakın olduğuna dikkat. (TORUN, 2000).

4.1.4 Tremolo

Nota üzerine konulan iki çizgi notanın değerliğince Tremolo ile çalındığı anlamına gelmektedir. Dörtlük değerlikten daha büyük notalar ile gösterilmiştir.

Ayrıca, bir notanın, çok küçük değerlere (32'lik, 64'lük gibi) bölünerek tekrarlanmasıdır. Tril'den farklı olarak, başka hiçbir sesle bağlantısı olmaksızın, değerliklerince sesin uzaması istendiğinde kullanılır. Ud, yaylı bir saz olmadığından, herhangi bir sesin güçlü bir şekilde ve uzun süre duyurulması istendiğinde tercih edilen bir süsleme biçimidir. (Bakınız Şekil 3.128)



Şekil 3.128 Uşşak Taksim 1 - Tremolo cümle parçası

Targan, çok fazla tercih etmemekle beraber, tremoloyu kullanmıştır Uşşak taksimlerinin üçünde de gelişme bölümlerinde ve meyan kısımlarının giriş çıkışlarında ayrıca kimi yerlerde karara giderken tremoloyu kullandığını görmekteyiz.

4.1.5 Mordan

Bir önceki notayla tek kez yapılan bir tür tril. (Aktüze, 2004). Asıl nota ile aynı sestten başlayıp bir üst ya da alt perdeye mızraplı veya mızrapsız çarpma ile yapılabileceği gibi, asıl notanın iki veya üç alt perdesinden başlayarak asıl notaya, sıralı mızraplı ya da mızrapsız çarpma ile asıl notaya ulaşılabilen küçük, sıralı ya da zikzaklı nağmelerdir. Daha çok çift küçük onaltılıklarla gösterilir.

(Bakınız Şekil 3.129)



Şekil 3.129 Uşak Taksim 1 - Mordan cümle parçası

4.1.6 Grupetto (Kümelenme)

Esas notanın bir derece üst ya da alt notasından başlayarak kümeleniveren, genellikle üç bazen dört notadan müteşekkil, küçük, hızlı, melodik hareketlerdir. (Yahya, 2009). Targan'ın ustalıkla kullandığı bir süsleme olan grupettoların yerli yerinde olması, asıl icranın boğulmaması bakımından önemlidir. Taksimlerinde ileri icra tekniği de kullansa, kimi yerlerde daha ziyade duygusu ön plandadır. Bu kümelenmeleri kullandığında, örnek motif ve cümleler meydana getirecek kadar ahenkli bir tını oluşturabilmeyi başarmıştır. (Bakınız Şekil 3.130)



Şekil 3.130 Müstear Taksim - Grupetto cümle parçası

Targan bazen otuz ikilik notalar ile bazen de çeyrek vuruşluk küçük notalar ile bunları vurgulamıştır. Müstear taksim bu konuda çok iyi bir örnek teşkil etmektedir. Burada temel motifin üzerine kurulduğu 16'lık notalar ile gösterilen dörtlü ve üçlemeli grupettolar, birbirini tamamlar şekilde ahenkle ve ustalıkla duyurulmaktadır.

4.1.7 Glissando (Ses Kaydırma)

Pozisyonları çok sık değiştiren Targan'ın icrasında büyük bir müzikalite ile yapılmış glissandolar mevcuttur. İcra esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır) telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. Lakin Şerif Muhittin, diğer parmaklarıyla da örneğin dördüncü parmakla, özellikle de pozisyon değişimlerin de ve açık tel kullanmak istemediğinde bu parmağını da kaydırma yaparak kullanır. (Bakınız Şekil 3.131)



Şekil 3.131 Hicaz Taksim - Glissando cümle parçası

Glissando, hemen bir önceki ya da sonraki seslere kısa mesafeli ya da bağlı seslerle yapılabileceği gibi, sazın imkân vermesi halinde pozisyon atlayarak, nağme bütünlüğünü bozmadan uzun mesafeli de olabilir.

4.1.8 Trill

İtalyanca "trillo" kelimesinden alınmış olup, titreme manasına gelmektedir. Notun üzerine konulan (tr) işareti ile gösterilir. Bir notayı, değeri süresince, Tremolo olduğu gibi küçük parçalara bölerek tekrarlamak ve bu tekrar arasında vurulan her mızraptan sonra bir üst perdeye mızrap vuruyoruz duyurulan bir süsleme çeşididir. Trilin üst sesi donanıma da uygun olmalıdır. (Bakınız Şekil 3.132)



Şekil 3.132 Hicaz Taksim - Trill cümle parçası

Targan'ın taksimlerinde kimi yerlerde kullandığı bu müzikal unsur, udda mızraplar icracının bu süslemeyi güçlü duyurmak istemesi halinde hep üstten, aksi takdirde ve genellikle üst alt mızraplarla yapılır.

4.1.9 Akor

Uygu, düzen; en az üç ya da daha çok ayrı sesin bir anda uyum oluşturacak tarzda birlikte duyulmasıdır. (Aktüze, 2004). (Bakınız Şekil 3.133)

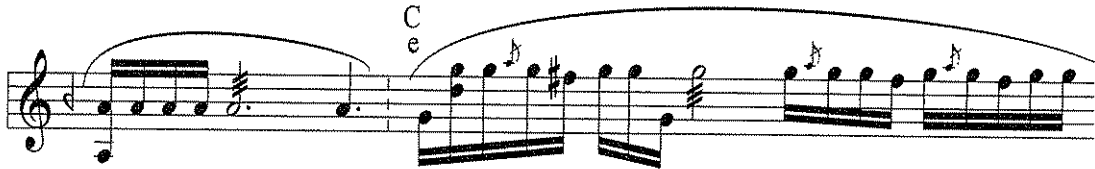


Şekil 3.133 Müstear Taksim - Akor cümle parçası

Targan'ın taksimlerinde akor kullanımı, özellikle iki seste Yorgo Bacanos'da olduğu kadar yaygın değildir. Burada Müstear taksiminde akorları kimi yerlerde kullanıldığını görmekteyiz özellikle cümle sonlarında ve makamın birinci ve üçüncü derecelerinde. Udda bu süsleme, tellerin ve pozisyonun el vermesi ile 1, 3, 5, 8, (Mahur makamı için sol, si, re, ince sol gibi) tek ve hızlı bir mızrap darbesiyle vurulmasıyla mümkün olabilir. Notaların akor'a uygun olması halinde, boş teller tınıya dâhil edilebilir.

4.2 Çift Ses

İcra edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icra edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde genellikle üçlü, dörtlü, beşli ve sekizli derecelerin aynı anda tek mızrapla ya da parmakla icra edilmesiyle oluşur. Dizide armonik bir genişleme sağlama amacıyla yapılan, özellikle Şerif Muhiddin Targan'ın eserlerinde ve Yorgo-Baconos'un icrasında melodi oluşturacak kadar sıklıkla kullanılan bu süsleme şekli, Targan'ın bu taksimlerinde çok değildir. (Bakınız Şekil 3.134)



Şekil 3.134 Uşşak Taksim 1 - Çift ses cümle parçası

Eserlerinde kullandığı Çift ses, geleneksel taksim yapısı içerisinde de yer almaz ve kendisi de bir iki örneğin dışında burada kullanmayı pek tercih etmemiştir. Lakin

Tanburi Cemil Bey'in lavta ile yapmış olduğu taksimlerde kimi zaman Lavtanın çok sesliliğinden yararlandığını görmekteyiz.

4.3 Portamento

İcrayı daha etkili bir hale getirmek ve makamın özelliklerini ve karakteristik bölgelerindeki perdeleri belirtmek için kullanılır. İki perde arasında bir çeşit bağlantı yapılmaktadır. Glisando'ya benzer şekilde bir yapıdadır. Şerif Muhittin Targan, bu süsleme tekniğini kendine has bir üslupla uygulamaktadır. Taksimlerin çoğunda bunu görmek mümkündür.

Targan'ın iki ayrı ud taksimden örnekler verilmiştir. Notaları burada görmek, aynı zamanda kayıttan dinleyerek takip etmek bu süsleme tekniğinin, Targan tarafından nasıl ortaya konduğunun anlaşılmasında faydalı olacaktır. (Bakınız Şekil 3.135)



Şekil 3.135 Hicaz Taksim - Portamento cümle parçası

4.4 Pedal Ses Kullanımı

Çok sesli müzik terimidir. Diğer partiler melodiyi veya çok sesli bir müzik akışını devam ettirirken, bir partinin ısrarla bir (bazen iki) sesi uzatmasıdır. Musikimizde, daha çok neylerle yapılır, adına dem tutmak denir. Mızraplı sazlarda bir sese, eşit aralıklarla vurarak yapılır. (Torun, 2000).

Bu süslemede esas olan, bir taraftan melodiye devam edilirken, diğer taraftan melodi için basılan her bir perdenin peşi sıra denk gelecek şekilde, seri bir bilek hareketiyle tek alt veya üst-alt mızraplarla boş tellerle eşlik yapmaktır. Targan da taksimlerinde yaptığı makamların geçkilerinde karar seslerine göre oktav seslerini duyurmaktadır. (Bakınız Şekil 3.136)



Şekil 3.136 Uşşak 2 - Pedal ses cümle parçası

Böylece icrada, birden fazla ud aynı anda icrada bulunuyor hissi verdirilmekte, saz tınısı zenginleştirilmekte ve güçlendirilmektedir. Çoğu zaman boş teller eşliğinde diğer perdelerde dolaşmakla oluşan bir süsleme şeklidir. Pedal ses kullanımı, Targan'ın sıklıkla tercih etmediği bir süsleme türüdür lakin oktavlara ya da geçki

yapacağı makamın karar sesine pestten ya da tiz den mızrap vurur. Uşşak makamının yedinci derecesinde bir geçki yaparken Rast perdesine mızrap vurması gibi.

4.5 Vibrato (Sesin Dalgalanması)

Targan, udun birinci ve ikinci pozisyonlarında vibratolarını yerinde yapmış, Türk makam müziği karakteristik özellikleri içerisinde kullanmıştır. Udun ileri pozisyonlarında ve kapalı seslerinde bile vibratolarını sürdürmektedir. Bunların içinde en önemli özelliklerinden biri de taksimleri sırasında yapmış olduğu kapalı perdelerdeki kalıplardır. Uddaki bu tekniği, kendisinin de çaldığı Batı müziği enstrümanlarından biri olan viyolonsel için yapılan vibratodan farklı olarak uygulamıştır. (Bakınız Şekil 3.137)



Şekil 3.137 Hicaz Taksim - Vibrato cümle parçası

Vibratoyu, ölçülü olarak uygulamıştır. Basılacak perdenin ses özelliğini bozmamıştır sanki perdeye akustik bir ortam sağlama düşüncesi ile çıkarılan bu sesin uzamasını isteyerek, icra anlayışında sık sık kullanmıştır. Türk makam müziği anlayışımıza uygun olarak kullanmıştır.

4.6 Vurgu

Targan, mızrabı istediğince kuvvetlendirebilmekte, önem arz eden perdelerde vurguları sesleri çatlatmadan ve gereksiz yere çoğaltmadan yapabilmektedir. Taksimlerinde ve eser icralarında bunlar açıkça görülmektedir. Bu vurguları çarpmalarında, glissandolarında ya da tek başına vuruşlarında çokça uygulamıştır. (Bakınız Şekil 3.138)



Şekil 3.138 Uşşak Taksim 1 - Vurgu cümle parçası

4.7 Tını

Udlarda kullanılan tellerin de tınısının zayıf olmasından dolayı, orta kafes üzerindeki bölgeden, alt üst mızraplarla icrasının duyulmasını sağlamaya çalıştığı ve böylece kendisine mahsus olan tınıyı ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır.

Kullandığı mızrap tekniği, hassas kulağı ve sol el baskıları, tınısının güzelliğini arttıran ayrı bir özelliktir.

4.8 Taksimlerinde Kullandığı Farklı Akort Düzenleri

Udun bugünkü kullanımında en pest telleri olan Fa# (Kaba Gevşet) ve si (Kaba Buselik) olan bu teller, icra edilen makama, makamın hangi perde üzerinde çalındığına, icracının duyuş ve icra zevkine göre farklı notalara akort edilebilir. Udda temel dörtlü akort düzeni kullanılmakta ise de Targan, yapacağı taksime göre tellerde değişiklik yapmıştır. Targan, taksimlerinde Bolahenk (yerinden icra) düzenini kullanmıştır. Müstear taksiminde, en üst yani 6.teli Kaba Rast olarak, 5. teli de Yegâh olarak akortlamıştır. Uşşak ve Hicaz taksimlerinde ise 5.teli yine Yegâh olarak kullanmış, 6.teli Kaba yapmıştır. Kayıtlardan dinlerken kolayca anlayabiliyoruz ki en üst tellerde parmak baskısı olmadan Kaba Rast ve Yegah boş tellerden duyulmaktadır. (Bakınız Şekil 3.139)



Şekil 3.139 Müstear Taksim, Pest tellerin akordu

Ud, Türk makam Müziği çalgısı olarak değerlendirildiğinde sol akortta bolahenk düzeninde çaldığı kabul edilmektedir. Bu yüzden Targan'ın icra analizlerinde bolahenk düzen esas alınmıştır. Ud, Türk makam müziğinde bolahenk denilen, diyaazona göre sol (G) akortta ses verir. Yani porte üzerine yazılan bir Do notası bu enstrümanlarla çalındığında, bir tam dörtlü altındaki Sol notası duyulur. Ayrıca ud çalış pozisyonunu kolaylaştırmak için, bazen akort bir ses düşürülmekte yani Fa akorttaki bir ud da zaman zaman kullanılmaktadır.

4.9 Nüans

Targan, eserlerinde özellikle taksimlerinde kendine özgü nüanslar yapmıştır. Taksimlerini içerisinde kimi cümlelerde ısrarcı davranarak vuruşun şiddetini yavaşça arttırmakta, kimi zaman orta gürlükte (mf) kimi zamanda kuvvetli (f) çaldığı görülmektedir.

Çoğunlukla taksimlerinin meyan kısımlarında şiddeti arttırmak istediğinde buralarda vurgulu çalışmalar yaparak nüansları belirginleştirmiştir. Zaman zaman ise taksimlerinde hiçbir seste nüans ya da aynı kuvvetle notayı olduğu olduğu gibi çalmasıda taksimlerine ayrı bir karakter ve etkileyicilik kazandırmıştır.



Şekil 3.140 Uşşak Taksim 3 - Nüans cümle parçası

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Ud öğrenmek, udun tüm özelliklerini kavramak ve anlamak için bir üstadla intisab eden öğrencinin, gelenekle birlikte süregelen usta-çırak ilişkisi içinde önce hocasının icra tekniklerini ve tavrını taklit etmesi, daha sonra da kendi nazari ve ilmi birikimini önemli bir seviyeye getirmesi gerekir. Ayrıca taklit ettiği icrayı özgün bir hale getirmesi, yani kendi kattıklarıyla da kişisel bir tavır ortaya koyması beklenir. Targan'ın kendi sözleriyle dile getirdiği biyografisinde de belirttiği gibi ud hayatına hocasız bir başlangıç yapan Şerif Muhittin Targan'ın, üst seviyedeki müzikal yeterliği ile böyle bir dezavantajı yenerek, kendini ifade edebileceği ileri tekniklerle bezenmiş bir tavrı kısa sürede geliştirdiği bilinmektedir.

Bu tez çalışmasında, Targan'a ait toplam 6 taksim, teknik ve melodik açıdan incelenmiştir. Targan'ın dönemine kadar olan ud icralarında, onun tavrına paralellik ya da benzerlik gösteren bir başka kişi de Udi Nevres Bey'dir ve Targan icra anlayışından dönem olarak etkilenmiştir diyebiliriz. Ud icrasına farklı bir bakış açısı getiren ve bunu geliştiren Targan'ın tavrının ve müzikalitesinin derinlemesine araştırılmasının önemini gereğini bir kez daha dile getirmek doğru olacaktır. Şerif Muhittin Targan tavrı, udun tüm imkanlarını kullanmak isteyen icracılara da farklı bir bakış açısı getirecektir. Ulaşılan kaynaklar ve yapılan özel görüşmeler ışığında, Targan'ın mızrabını kafes üzerinde ya da mızraplıktan sonra kafes ortalarına kadar olan bölümde kullandığı sonucuna varılmıştır. Targan, perdelerinde hissettiği uzayan ses ihtiyacını çoklu mızraplarla sağlamıştır. Taksimlerinde, puandorg'lar ve asma kararlar dışında uzayan sesler duyulmamaktadır. Ancak yine de onun icrası esnasında gereksiz mızraplardan kaçındığı görülmüştür. Targan'ın mızrap vuruş sayısını arttırmasında o dönemde kullanılan tellerin kalitesiyle bağlantılı olarak uzayan tınlara sahip olamamasının da büyük etkisi olduğu dikkate alınmalıdır. İcra özelliklerine değinirsek, udun varolan ses sahası dışına çıkmış, pozisyonların tümünü kendi parmak uyarlamalarıyla özgün bir boyuta taşımış, bu üslupla da üstün bir seviyeye ulaşmıştır. Gerek incelenen bu taksimlerinde gerekse ud için yazmış olduğu eserlerde çok sayıda pozisyon geçişleri yaptığını görmekteyiz. Sağ ve sol elin

birbirini takip etmedeki hassaslığı, teknik ve orijinal bir tavrın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Temelde geliştirdiği bu icra tekniği, onu, ud tarihinde ekol isimler arasına taşımıştır. Targan'ın icralarında en çok kullandığı süslemelerden biri, şüphesiz kaydırmalardır. Sazın imkân verdiği ölçüde, boş tellerden ziyade pozisyonları kullanmış, tını bütünlüğünü koruyarak kapalı tellerde icrayı benimsemiştir. Kaydırmaları yaparken en çok duyurduğu süsleme ise, mızraplı, mızrapsız çarpmalar ve pozisyon dönüşlerinde duyulan glissandolardır. Dolayısıyla çarpmaların, Şerif Bey'in icralarında önemli yer tutan bir diğer süsleme şekli olduğunu söyleyebiliriz. Targan eserlerinde özellikle kullanmış olduğu çift ses, akor, arpej ve pedal sesleri taksimlerinde çok fazla kullanmamıştır. Kendisinin Hz. Muhammed soyundan gelmesi, karakterine ve kişilik yapısına etki etmiş gibidir. Nağmelerinde ayrı bir ulvi havadan söz edebiliriz. Bağdat Konservatuarını kurması, uzun yıllar o coğrafyada kalması da ud icrasına yansımıştır. Özellikle Uşşak taksimlerinde kimi zaman Arap müziğinin çeşitliliğini ve bu havayı hissedebilmekteyiz. Onun, duygu yoğunluğunda nağme zenginliğini merkeze alarak, Türk Musikisi klâsik icra anlayışını da benimsediği sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Vibrato da üstadın icralarında özel bir yer tutmuş, perdenin tınısını söndürmeksizin uzayan, güçlü vibratolar yapmıştır. Ayrıca Targan müzik cümlelerinde ve motiflerinde tartım zenginliğini gözetmiştir. Onun taksimlerinde ağırlıkla 16'lık tartımlara yer verdiği görülmektedir. Uzamasını istediği sesleri de 16'lık mızraplarla uzatmıştır. Bunu yaparken maksadı, hıza dayalı bir icra yapmak olmamıştır. Kimi yerlerde, 32'lik ve daha da küçük değerlikli tartımları çok az süreli olarak kullanmıştır. Taksimlerinde motiflerini belirlerken ritmik kalıplara da dikkat etmiştir.

Bu çalışma içerisinde incelediğimiz 6 taksimde (Ferahfeza, Hicaz, Müstear, (3) Uşşak Targan'ın kullandığı her makamı, gereksiz geçkilerle kalabalıklaştırmadığını görüyoruz. Bu makamların karar, güçlü, tiz karar ve asma karar perdelerini icra ettiği makamın seyri paralelinde vurguladığını, klâsik makam anlayışına özen gösterdiğini anlayabiliyoruz. Notaya alınan bu taksimlerde Şerif Muhittin Targan'ın eserleri dışında da yorum gücünün üst düzeyde olduğu gözlenmiştir. Ud icrasında, daha çok teknik yönünün konuşulması eksik bırakılmış bir ifadedir. Taksimlerinde ve Saz Semailerinde ortaya çıkan müzikal güç önemli bir unsurdur. Oluşturduğu bu teknik sayesinde Targan'ın tavrının, özgün mızrap tekniği, pozisyon kullanımı, tartım

zenginliği, süsleme teknikleri, motif ve cümle varyasyonlarındaki çeşitlilik, kendini geliştirmek isteyen icracıların ufuklarını açacaktır. Ayrıca, kendisinin yazmış olduğu ud metodundan da yararlanılarak, ud eğitimine de bazı bölümleriyle kaynaklık edebilir. Targan'ın taksimleri temelinde bir ud icracısı olarak müzikal tavrının irdelendiği ve katkılarının tespit edildiği bu çalışmada, özgün motif ve cümle örnekleri tespit edilmiştir. Bu tespitler ışığında analiz edilen 6 taksimde, Şerif Muhittin Targan'ın icrasını, ayrıcalıklı kulan özellikler ortaya konmuş, udda gösterdiği başarılı konserlerin ardından Paganini'nin kemanda yaptığını udda yapan müzisyen olarak anılmasının sebeplerinin tespitine çalışılmıştır.

Targan'ın hem tekniğini, hemde taksimlerindeki icra anlayışını açıklayan bu çalışma, Türkiye'deki Güzel Sanatlar Liselerinde, üniversiteler bünyesinde bulunan Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında verilen ud eğitiminde, Targan tavrının öğrencilere aktarılması ve icrada farklılıklarının vurgulanmasının sağlanmasında yararlı olacaktır. Bu çalışma, Şerif Muhittin Targan ekolünün ve bu ekole uygun olarak kendisinden sonra aynı teknik özellikleri kullanan icracıların, icra özelliklerindeki dönemsel olabilecek farkların, yapılacak diğer araştırmalar ile mukayese edilmesine katkı sağlayacaktır. Günümüz ud icracılarının, taksim ve diğer icralarında karşılaştıkları motif ve cümle oluşturma sıkıntıları aşamasında, Şerif Muhittin Targan'ın kişisel motif ve cümle uygulamaları bu icracıların taksim yapma becerileri geliştirecek, makam yapsının öğrenilmesine ve icra anlayışında bilimsel yaklaşımlar edinebilmelerine yardımcı olacaktır. Temennim Targan'ın daha iyi anlaşılabilmesidir. Ud icrasının dışında; sanatçı kişiliği ve bestecilik yönü ayrıca incelenmesi gereken önemli hususlardır. Maddi sıkıntılar, sağlık problemleri ve hasretlikler çekmesi Targan'ın virtüöz olmasına engel olamamıştır. Bu da, genç nesile örnek teşkil edebilecek bir durumdur. Eğitimde ve sanatta çok önemli bir birikim elde etmiştir. Sonuç itibariyle Targan'ı, sadece ud icracısı olarak tarif etmememiz gerçekten eksik bırakılacak bir ifadedir. Kanaatimce, Targan kuşaklar üstü bir icracıdır. Her nesilde, ud icracıları Şerif Muhittin Targan eserleri çalmak isteyecek, tekniğini hep araştıracaklardır

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O.**, 2003. Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Akdoğu, O.**, 1989. Taksim Nedir Nasıl Yapılır. İhlas A.Ş. İzmir.
- Aktüze, İ.**, 2003. Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Cevher, M.H.**, 1993 Şerif Muhiddin Targan Hayatı, Besteciliği, Eserleri, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Cevher, M. H.**, 1990. Rehber-i Musiki, Tanburi Cemil Bey, Ege.
- Ezgi, S.** 1935. Nazari, Ameli Türk Musikisi, III. Cilt Bankalar Basımevi, İstanbul Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Gazimihal, M.R.**, 1961. Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Hodeir, A.**, 2007. Müzikte Türler ve Biçimler, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İbnülemin İnal M.K.**, 1958. Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları, T.İşbankası Kültür Yayınları İstanbul.
- İleri Musiki Mecmuası**, 1967. Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul.
- Jenkins, J. L.**, 1970. Musical Instruments – Horniman Museum London, Inner London Education Authority, London.
- Kalaycıoğlu, R.**, 1977. Türk Musikisi Bestekarları külliyyatı, Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı Yayınları, Bölüm 23, İstanbul.
- Kırklıkçı, O.**, 1996. Şerif Muhiddin Targan'ın Ud İcrasının Özellikleri, Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK, Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Karadeniz, M. E.**, 1965. Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası yayınları, Ankara.
- Kesova, N.**, 1986. Mehmet Akif Anıt Sayısı, Türk Edebiyatı Dergisi.
- Musiki Mecmuası**, 1965. Hüsnütabiat Matbaası, No:208, yıl:17. İstanbul.
- Okumuş, L. R.**, 2001. Şerif Muhiddin Targan'ın icra özelliklerinin Günümüz İcra ve İcracılarına Etkileri, Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK, Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Özalp M. N.**, 2000. Türk Musikisi Tarihi I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

- Özkan, İ. H.**, 2010. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri, Kudüm velveleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Özkan, İ. H.**, 2000. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, Ötüken Yayınları. İstanbul.
- Öztuna Y.**, 1976. Yılmaz, Türk Musikisi Ansiklopedisi II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sachs, C.**, 1968. The History of Musical Instruments, W. W. Norton Company Inc. New York.
- Say, A.**, 2002. Müzik sözlüğü, , Müzik Ansiklopedisi yayınları, Ankara.
- Say, A.**, 2005. Müzik Ansiklopedisi, Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramalar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt III. Ankara.
- Sözer, V.**, 1964. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul.
- Tanrıkorur, C.**, 2003. Osmanlı Dönemi Türk Musikîsi, Dergâh yayınları, İstanbul.
- Tanrıkorur, C.**, 2004. Türk Müziği kimliği, Dergah yayınları, İstanbul.
- Torun, M.**, 2000. Ud Metodu Gelenekten Geleceğe, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- Tura, Y.**, 2000. Kantemiroğlu, Kitabı İlmi'l Musiki 'Ala Vechi'l - Hurufat, Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, I.Cilt, Edvar, YKY, İstanbul.
- Türk Ansiklopedisi**, 1981. Cilt XXX. M.E.B Basımevi, Ankara.
- Yahya, G.**, 2002. Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri, (Taksim Notaları Analiz ve Yorumlar), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yahya, K. G.**, 2009. Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar), Maya Akademi, Ankara.
- Yavuzoğlu, K. N.**, 2008, 21.Yüzyılda Türk Müziği Teorisi, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yekta, R.**, Türk Musikisi, İstanbul.
- Yığıtbaş, S.**, 1972. Musiki ile Tedavi, Yelken Matbaası, İstanbul.
- Yüceışık, Z. S.**, 1990. Şeyhülislam Esat Efendi Atrabü'l-Asar fi Tezkireti Urefai'l-Edvar, İstanbul.

EKLER

EK A.1 TAKSİM NOTALARI

- Şekil A.1.1: Uşşak Taksim 1 - Sayfa 1
- Şekil A.1.2: Uşşak Taksim 1 - Sayfa 2
- Şekil A.1.3: Uşşak Taksim 1 - Sayfa 3
- Şekil A.1.4: Uşşak Taksim 2 - Sayfa 1
- Şekil A.1.5: Uşşak Taksim 2 - Sayfa 2
- Şekil A.1.6: Uşşak Taksim 2 - Sayfa 3
- Şekil A.1.7: Uşşak Taksim 2 - Sayfa 4
- Şekil A.1.8: Uşşak Taksim 1 - Sayfa 5
- Şekil A.1.9: Uşşak Taksim 3 - Sayfa 1
- Şekil A.1.10: Uşşak Taksim 3 - Sayfa 2
- Şekil A.1.11: Uşşak Taksim 3 - Sayfa 3
- Şekil A.1.12: Uşşak Taksim 3 - Sayfa 4
- Şekil A.1.13: Hicaz Taksim - Sayfa 1
- Şekil A.1.14: Hicaz Taksim - Sayfa 2
- Şekil A.1.15: Hicaz Taksim - Sayfa 3
- Şekil A.1.16: Ferahfeza Taksim - Sayfa 1
- Şekil A.1.17: Müstear Taksim - Sayfa 1
- Şekil A.1.18: Müstear Taksim - Sayfa 2
- Şekil A.1.19: Müstear Taksim - Sayfa 3
- Şekil A.1.20: Müstear Taksim - Sayfa 4

EK A.2 FOTOĞRAFLAR VE BELGELER

- Şekil A2.1: Fotoğraf 1
- Şekil A2.2: Fotoğraf 2
- Şekil A2.3: Fotoğraf 3
- Şekil A2.4: Fotoğraf 4
- Şekil A2.5: Belge 1
- Şekil A2.6: Belge 2
- Şekil A2.7: Belge 3
- Şekil A2.8: Belge 4
- Şekil A2.9: Belge 5
- Şekil A2.10: Belge 6
- Şekil A2.11: Belge 7

EK A.3 KENDİ SESİNDEN BİYOGRAFİSİNİN TRANSKRİPSİYONU

EK A.4 ROPÖRTAJLAR

EK A.5 ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN TAKSİM KAYDINI İÇEREN CD

EK A.1 TAKSİM NOTALARI

Uşşak Taksim 1

Süre: 3'.09"

Şerif Muhittin TARGAN
Notaya alan: Bilen IŞIKTAŞ

The musical score for Uşşak Taksim 1 consists of 11 staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a fermata. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a fermata and a change in the key signature to one flat (Bb). The fourth staff includes a triplet and a fermata. The fifth staff is marked with a forte dynamic (*f*) and features a series of sixteenth notes. The sixth staff continues the melody with a fermata. The seventh staff is marked with a piano dynamic (*p*) and includes a triplet. The eighth staff continues the melody with a fermata. The ninth staff features a series of sixteenth notes. The tenth staff is marked with an acceleration instruction (*accel*) and includes a fermata. The eleventh staff concludes the piece with a series of sixteenth notes and a fermata.

Şekil A1.1 : Uşşak Taksim - Sayfa 1

Musical score for Uşşak Taksim 1, page 2. The score consists of ten staves of music in 2/4 time, featuring various melodic lines and dynamic markings. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the melodic line. The third staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff features a piano (*p*) dynamic. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff features a piano (*p*) dynamic. The tenth staff continues the melodic line.

Şekil A1.2 : Uşşak Taksim 1 - Sayfa 2



Şekil A1.3 : Uşşak Taksim 1 - Sayfa 3

Uşşak Taksim 2

Süre: 4.'50"

Şerif Muhittin TARGAN
Notaya alan: Bilen IŞIKTAŞ



Şekil A1.4 : Uşşak Taksim 2 - Sayfa 1



Şekil A1.5 : Uşşak Taksim 2 - Sayfa 2



Şekil A1.6 : Şekil Uşşak Taksim 2 - Sayfa 3



Şekil A1.7 : Uşşak Taksim 2 - Sayfa 4



Şekil A1.8 : Uşşak Taksim 2 - Sayfa 5

Uşşak Taksim 3

Süre: 5'.10"

Şerif Muhittin TARGAN
Notaya alan: Bilen IŞIKTAŞ

The musical score for Uşşak Taksim 3 is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes the dynamic markings *mf* and *p*. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff includes the marking *accel* followed by a dashed line. The ninth staff features a triplet of eighth notes. The tenth staff continues the melody. The score is written in a single system, with each staff connected by a horizontal line.

Şekil A1.9 : Uşşak Taksim 3 - Sayfa 1



Şekil A1.10 : Uşşak Taksim 3 - Sayfa 2



Şekil A1.11 : Uşşak Taksim 3 - Sayfa 3



Şekil A1.12 : Uşşak Taksim 3 - Sayfa 4

Hicaz Taksim

Süre: 2'.24"

Şerif Muhittin TARGAN
Notaya alan: Bilen IŞIKTAŞ

The musical score for Hicaz Taksim is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *tr*. It also features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and a vibrato marking (*Vib.*) at the end of the piece.

Şekil A1.13 : Hicaz Taksim - Sayfa 1

Port.

Vib.

port. port.

f *mf*

Vib.

port.

Şekil A1.14 : Hicaz Taksim - Sayfa 2



Şekil A1.15 : Hicaz Taksim - Sayfa 3

Ferahfeza Taksim

Süre: 34"

Şerif Muhittin TARGAN

Notayan alan: Bilen IŞIKTAŞ



Şekil A1.16 : Ferahfeza Taksim

Müsteat Taksim

Süre: 4'.02"

Şerif Muhittin TARGAN
Notaya alan: Bilen IŞIKTAŞ

The musical score for Müsteat Taksim is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a dynamic marking of *f* (forte). The third staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fourth staff has a dynamic marking of *f* (forte). The fifth staff has a dynamic marking of *accel* (accelerando). The sixth staff has a dynamic marking of *p* (piano). The seventh staff has a dynamic marking of *f* (forte). The eighth staff has a dynamic marking of *accel* (accelerando). The ninth staff has a dynamic marking of *p* (piano). The tenth staff has a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are also dynamic markings like *f*, *mf*, *p*, and *accel* throughout the piece.

Şekil A1.17 : Müsteat Taksim - Sayfa 1

The musical score is written in D major (one sharp) and consists of 11 staves. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). Acceleration markings 'accel' are indicated with dashed lines. The music is written in a single system with 11 staves.

Şekil A1.18 : Müstear Taksim - Sayfa 2

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of 11 staves. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is marked with 'Sua' at the top right, '(Sua)' on the second staff, and 'accel' on the sixth and eleventh staves. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

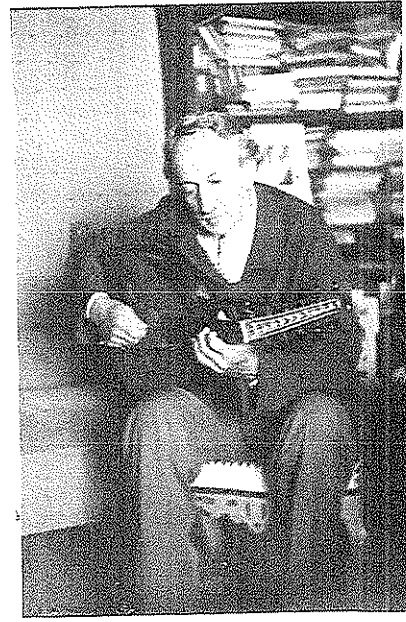
Şekil A1.19 : Müstear Taksim - Sayfa 3



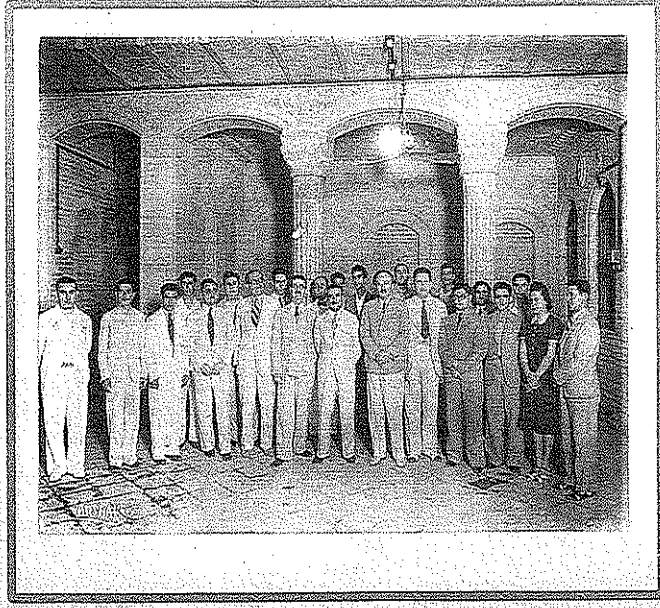
EK A2. FOTOĞRAFLAR VE BELGELER



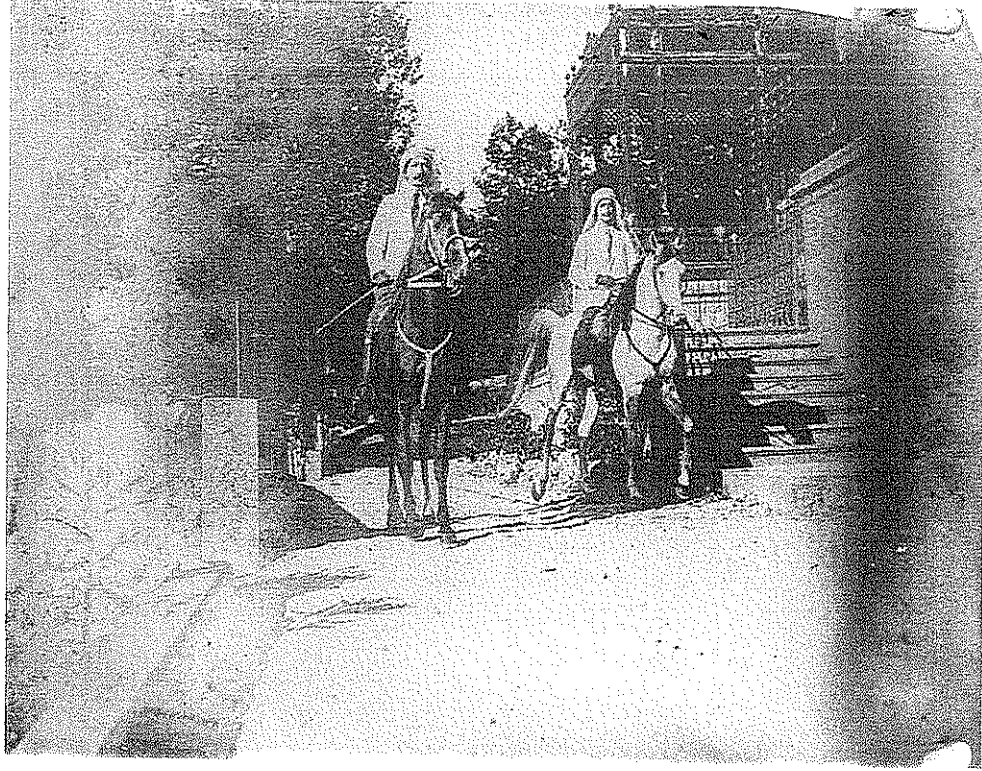
Şekil A2.1 Fotoğraf 1



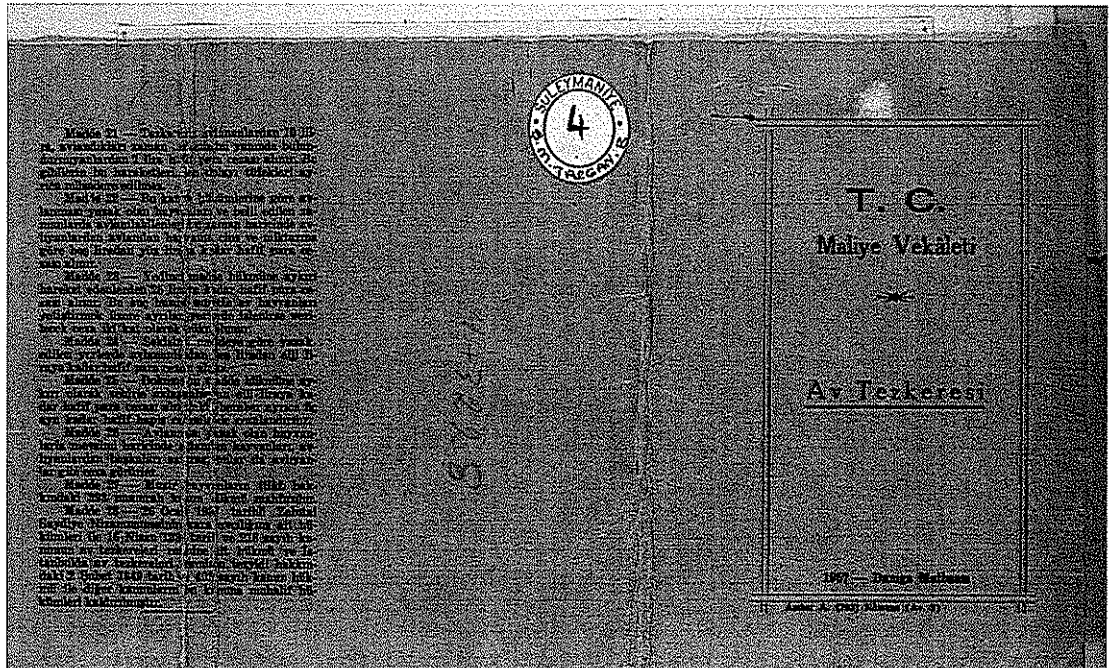
Şekil A2.2 Fotoğraf 2



Şekil A2.3 Fotoğraf 3



Şekil A2.4 Fotoğraf 4



Şekil A2.5 Belge 1



Şekil A2.7 Belge 3 Şerif Muhittin Targan'ın Ud Metodun'dan Bazı Sayfalar, Kendi El Yazısı



Şekil A2.8 Belge 4

WALDORF-ASTORIA
NEW YORK
ASTOR GALLERIES

Afternoon Musicales

Given by
MAY MYRTA
at the program

PRINCE MOHIUDDIN, EMILE ROUSSAU,
JOHN CUVILLIER REDD, ANNA MULINOS,
ANN CHENEY, MARGARET TOLLMAN,
MARCH IRVIN and MARGARET FISHER

Sunday, April the Twenty Eighth
Three P. M.

Program

CONCERT INTIME
by
MARJORIE MEYER
Soprano
assisted by
FRANCIS PERSON, at the Piano
PRINCE SHERIS MOHIUDDIN, at the Cello

1. "Hoh, wenn, non tardar" (Recitative and Aria from "Le Nozze di Figaro") *Mozart*
2. Largo, cello obligato to Prince Sheris Mohiuddin *Handel*
3. Adagio *Berlioz*
4. Halbesondel *Hummel*
5. Ave Maria, cello obligato to Prince Sheris *Schubert*
6. Der Himmel hat eine Träne geweint *Schumann*
7. O kühler Wald *Bruch*
8. Nicht mehr zu dir zu gehn *Bruch*
9. Der Schmelz
10. Lust mich allein *Debussy*
11. Rings um der Wald es stumm und still *Debussy*
12. Als die alte Mutter *Debussy*
13. Das des Finken Schwingen
14. Wachschlaf *Wolf*
15. Guter *Wolf*
16. Pfirsich *Wolf*
17. Verlobung *Wolf*
18. Lied vom Wunde
19. Morgen *Struss*
20. Heimkehr *Struss*
21. Alteschen *Struss*
22. Abstieg im Sommer *Mohr*
23. Hochsommernacht

Under the Management of
STANDARD BOOKING OFFICE
17 E. 42nd St., New York



"The supreme qualities of your instruments have been for many years universally recognized. Public and individual, amateurs and artists, have been looking upon your pianos as upon a standard of perfection. Whenever perfection is attained, progress is stopped, for there is no room for climbing when the summit has been reached. And yet, in your case, this law of nature seems to have been defied."

JUNACE J. PADREWSKI

Any Steinway piano may be purchased with a cash down payment of 10%, with the balance extended over a period of ten years. Total piano arranged in partial cash: \$1075 and up. In New York City, New York, Steinway Pianos are sold only at Steinway Hall. Steinway pianos may also be obtained on rental, at reasonable rates, for term and country.

STEINWAY & SONS, Steinway Hall
109 West 52nd Street, New York City

STEINWAY
The Instrument of the Immortals

The Town Hall

Thursday Evening, December 13th, 1923, at 8.30

Prince Mohi-ud-din
Cello and Oude

EMANUEL BAY, at the Piano

PROGRAM

- I. Sonata, C Minor *Saint-Saens*
Allegro
Andante tranquillo e sostenuto
Allegro moderato *(Cello)*
- II. Sonata, D Major *Pietro Locandelli*
Allegro
Adagio
Minuetto *(Cello)*

Program Continued on second Page Following

The League of Composers
Sixth Season
First Concert
Town Hall, Wed. Eve., Dec. 13th, 1923 at 8.30 p.m.

Assisting Artists:
Maden Cahier, Contralto *Dorma Lee, Mezzo-Soprano*
Harold Bauer, Pianist *Olyn DeBrouville, Pianist*
Lorenz String Quartet

Chamber Orchestra from the New York Philharmonic
Conducted by
Luzare Saminsky

The Program Includes:
A Rhapsody for woodwind and piano *Arthur Honegger*
Suite for woodwind ensemble *Nicholas Rimsky-Korsakov*
"Litanies of Women" for voice and chamber orchestra *Luzare Saminsky*
"The Junco Song" six songs for voice and chamber orchestra *Paul Hindemith*
Quartet for piano and strings *Constantin Weikert*

* First performance.
(The League of Composers uses the Baldwin Piano)

Second Concert, Town Hall, Saturday Evening
February 10th, 1924
Subject—**WALTER GIESeking**
Stage Performance in March
LEOPOLD STOKOWSKI, Conductor

NEW FASHIONS in a NEW SETTING
worthy of their family revised
ELEGANCE
on the rearranged
THIRD FLOOR
B. ALTMAN & CO.
FIFTH AVENUE NEW YORK

THE FINAL MIRACLE of MUSIC

€ This Vito-music Columbia instrument is selling better than an absolute miracle. € It is a new kind of music that you can hear in your home. € It is a new kind of music that you can hear in your home. € It is a new kind of music that you can hear in your home.

COLUMBIA PHONOGRAPH COMPANY
NEW YORK

THE FINAL MIRACLE of MUSIC

€ This Vito-music Columbia instrument is selling better than an absolute miracle. € It is a new kind of music that you can hear in your home. € It is a new kind of music that you can hear in your home. € It is a new kind of music that you can hear in your home.

COLUMBIA PHONOGRAPH COMPANY
NEW YORK

SERİF MUHİDDİN TARGAN

KONSER

Fransız Tiyatrosunda

6.11 Kânun Pazarı

Saat 21 de

Pr. FERDİ von STALTZER

«Piyano»



PROGRAM

1. Adagio
Allegro

2. Concerto Re Major
Allegro Moderato
Adagio
Ritard.

3. Etüdü ser. 1-2-3-4
hak semai
Rikavend

4. Arioso
Après un rêve
Jola
Vito

CONCERT
IN AID OF THE IRAQ RED CRESCENT SOCIETY
WOMEN'S BRANCH
AT THE KING FAISAL II HALL

Given by the Director and Professors of the Academy of Fine Arts
Tuesday, May, 1, 1945.
AT 9 P.M.

AL SHAREEF MUHIDDIN HAIDAR, Oude and Cello
DIRECTOR OF THE ACADEMY OF FINE ARTS
JULIAN HERTZ, Piano,
PROFESSOR OF THE ACADEMY OF FINE ARTS
ENYSS DJEMIL, Violin
PROFESSOR OF THE ACADEMY OF FINE ARTS

Programme :-

- | | | |
|--------------------|---------------------|--------|
| 1) Sammi Ferahfeza | Al Shareef Muhiddin | } OUDE |
| 2) If I had wings | " " " | |
| 3) Sammi Iraq | " " " | |
| 4) Etude | " " " | |

Şekil A2.11 Belge 7

EK A3. KENDİ SESİNDEN BİYOGRAFİSİNİN TRANSKRİPSİYONU

Şerif Muhittin Targan'ın Vefatından Bir Yıl Evvel (1966) İstanbul Radyosu'nda Yapılan Röportajdaki Konuşma Metni:

Üç dört yaşlarında iken musikiye fazla sevgi gösterdiğimi büyüklerimden işittim. Beş altı yaşlarındaki repertuvarımdan bazıları hatırımdadır. “*Üsküdar’a gider iken*”, “*Kabağı da boynuma asarım*” gibi türküler ve Âsım Bey’in Rast Peşrevi’nden birinci hane. Arada yüz bulduğum zaman bunları annemin misafirlerine piyanoda çalardım. O zaman harem-selâmlık vardı. Babam güzel san’atları severdi, kendi resim yaptığı gibi eski musikimizi dinlemekten çok hoşlanırdı. Bu esnâda amcam Ali Câfer Paşa da Ali Rif’at Bey’den ud dersi alıyordu. Arada Ali Rif’at Bey, Rauf Yektâ Bey, Kanunî Hacı Arif Beyler’in refâkati ile fasıllar yapılırken, bu müstesnâ gecelerde selâmlıkta dinlememe müsaade edilirdi. Ertesi sabah odalar temizlenmeden erkenden kalkar, değiştirilmiş atılmış telleri toplar, marangoza yaptırdığım üç burgulu tahtaya takar kendi kendime sesler çıkarırdım. Hâriciye Nezâreti Tercüme Kalemi’ne mensûb Hindî Ali Askar Efendi’den dokuz yaşlarında İngilizceye başladım. Sert, müsâmahasız bir hocaydı. Biraz sonra riyâziyyât, târih gibi dersler de araya girince gündüzleri artık bir kenara çekilip kendi kendime musiki ile uğraşmak imkânı kalmadı. Çok sonra öğrendim, babam derslerimi ihmâl ederim diye musikiye başlatmak istememiş. Yalnız, arada selâmlıkta fasıl yapıldığı zaman dinlemeyi hiç kaçırmazdım. On yaşlarında elime ufak bir ud geçti, haremde kilitli bir misâfir odasındaki büyük kanepelerden birinin altına sakladım. Odanın anahtarını muhâfaza eden dadıma da kimseye söylememesini rica ettim. Böylece kendime bir çalışma yolu buldum. Gündüz, derslerimize benden iki yaş büyük kardeşimle çalışır, gece de beraber derslerimizi hazırlardık. Evde herkes yattıktan sonra; gece yarısı şamdanı yakar, yattığım oda ile aradaki üç büyük koridoru geçer, udu alır, salonun Marmara’yı, İstanbul’u gören penceresinin önünde kendi kendime yoruluncaya kadar çalışırdım. Sonraları galiba ya idmanım artmıştı ya yorulduğumun farkına varmıyordum. İstanbul minareleri görününce sabahın yaklaştığını anlar, erken kalkanların beni ele verecekleri korkusu ile udu yerine koyar yatmaya dönerdim. Böylece birkaç mevsim geçti. Arada Gerdâniye kopar, Neva telinde pasajları

çalardım. Bâzen o da kopar, diğer teller üzerinde uğraşırdım. Yeni teller bulup eksikler tamamlanınca, evvelce güç gelen şeylerin kolaylaştığını da hissederdim. Nihâyet on üç yaşlarında, uyuyamamak hâli ve yattığım zaman şiddetli çarpıntıların başlaması foyayı meydana çıkardı. Bir gece büyük kardeşimi uyandırdım annemi çağırmasını söyledim, çarpıntı şiddetle devam ediyordu. Ana elindeki sihri de o gece anladım. “Bir şeyin yok oğlum” diye alnımda elini gezdirince sakinleştim ve biraz sonra da uyumuşum. Ertesi gün doktor Süleyman Nûman Paşa’ya götürüldüm. Bir taraftan evde tahkikât artmış, geceleri geç vakit salonda ud sesleri geldiği bazen sabahlara kadar devam ettiği söylenmiş. Her neyse, bu benim hayırma ve lehime oldu, çünkü derslerimi bitirdikten sonra akşamları çalışmama müsâade edildi. Bir müddet sonra büyüklerimle, babamın misâfirleri beni dinlemeye odama gelmeye başladılar. Bir gün, amcam Şerif Cafer Paşa bana “Muhiddin, edebiyatı olan bir Batı mûsikisi âletine çalışsan...” dedi. Ben de viyolonseli istedim. Beyoğlu’nda Mösyö Ricci nâmında bir viyolonselistten ders almaya başladım. On dört yaşında idim. Üç ay sonra Gotterman’ın (Georg Eduard Goltermann: 1824-1899) Si Minör konçertosunu çaldım. Ricci, amcama, bu kadar kısa zamanda bu konsertizi çalan talebeye tesâdüf etmediğini söyledi. Mösyö Ricci yaşlı, yorgundu, hocalığı çok sürmedi. Sonra Klengel’in (Julius Klengel: 1859-1933) talebesinden Erinder ve Trianome nâmında bir hocadan da viyolonsel dersleri aldım. Fassura (?) nâmında bir hocadan solfej dersleri aldım. Avrupa’dan bize notalar getiren Beyoğlu’nda mağaza sâhibi Mösyö Coppe bir gün İstanou (?) nâmında bir viyolonselisti getirdi. Beni dinlemek istedi, bir iki parça çaldım. Bazı suâller sordu sonra babama ve amcama “*Yakında İstanbul’dan Romanya’ya gidecektim, fakat fikrimi değiştirdim. Oğlunuza ders vermek için burada kalacağım*” dedi ve kaldı. İstanou, meşhur David Popper’in (David Popper: 1843-1913) talebesidir. O zaman kadar gördüğüm en iyi çelist idi. Şevkle çalışmaya koyulduk. Aynı zamanda armoni ve piyanoya da başlattı. Bir müddet sonra çıkan 31 Mart ihtilâlinden çok korktu, İstanbul’dan kaçtı, ben de hocasız kaldım. O sırada Hukuk Fakültesi’ne devâma başladım. Sonra ikinci sınıfında iken Edebiyat Fakültesi’ne de yazıldım. Her iki şûbeyi beş senede bitirdiğim müddet zarfında musikiye hiç çalışmadım. Arada bildiklerimi çalardım, fakat yeni bir şey öğrenecek kadar uğraşmaya vaktim olmazdı. Diplomalaramı aldıktan kısa bir müddet sonra, I. Cihan Harbi başladı. Sonra Hicâz’da çıkan isyân üzerine babam Mekke Emîr’i tâyin edildi. Harbin sonuna kadar pederimin maiyyetinde bulundum. Harbin devâmında da mûsiki ile hiç meşgûl olamadım.

Geçen bu dokuz sene zarfında san'ata çalışmadığımdan kaybım telâfi edilemeyecek derecede idi. İmparatorluğun dağılmasından sonra da âilemiz de çok şey gâib etti. Geniş bir âilenin başında bulunan babamı hiç olmazsa kendi yükümden kurtarmak için bir san'atkâr olarak hayatımı kazanmak üzere, 1924 târihinde Amerika'ya gittim. New York'da, evvelce İstanbul'da konser verdikleri zaman tanıdığım Circe kuartetinin çelisti Vedri Kwachtî'ye (?) rastladım. Bu zat mükemmel bir müzisyen ve çello üstâdı idi. Michael ile Hugo Becker'in (1864-1941) talebesidir. Viyolonsel edebiyatına âit mühim parçalara çalıştıktan sonra kendisine çalar, o da piyanoda refâkat ederdi. Fikirlerinden, tenkidlerinden istifâde ettiğim en son hocam Vaşka'dır. New York'da, bir taraftan bir konsertist için lâzım gelen repertuarı hazırlarken; trio, kuartet sonatlar çalarak hayâtımı kazanmakta idim. Bütün kritiklerin geldiği Town Hall'de, konserimi dört sene çok çetin mücâdelelerden sonra verebildim. Konser umduğumdan muvaffakiyetli oldu. Town Hall bin sekiz yüz kişi alır, dolmuştu. Konserimde programın hâricinde "*Encore*" olarak dört parça ud ile üç parça da viyolonsel ile çalmaya mecbûr oldum. Kritikler de cömert davrandılar. Bu konserimde evvelâ viyolonsel ile Saint-Saëns'in Do Minör ve Locatelli'nin Re Majör sonatlarını, kısa bir fâsıladan sonra, ud için yazdığım parçalardan dördünü çaldım ve sonra yine viyolonsel ile Bach, Debussy, Ravel ve David Copper'den eserlerle konser sona erdi. O gece, konserimde Leopold Godowski gibi dünyânın en büyük piyanistlerinden birinin bulunması ve konser bittikten sonra, artist odasına gelip herkesin içinde, "*Konser şâyân-ı hayret idi, sizinle iftihâr ederim*" diyerek tebrik etmesi, san'at hayatımda kazandığım en unutulmaz kıymetli hâtıralarımdan biridir. Ertesi günü beni öğle yemeğine beklediğini söyledi. Godowski'ye gittiğim zaman, bir düzine gazete aldırılmış, hepsinin konserime ait kısmını kestirmiş, bir demet yapmış, ben odaya girer girmez, "Bunlar senin tâc-ı zaferindir, kritikler bâzı çok aksi olurlar, bir gecede kalemleri ile bir san'atkârı gömerler, sizin hakkınızı tanımışlar, bunları saklayınız" dedi. Şunu da hemen söyleyeyim, kendisiyle dost olarak senelerce berâber bulunmak, birkaç def'â da berâber çalmak bahtiyarlığına nâil olduğum bu eşsiz sanatkârın üzerimde te'siri unutamayacağım derecede derindir. Bu konserden sonra New York hâricinde Boston, Detroit gibi şehirlerde de konserlere dâvet olundum. Faâliyet sâham genişlemeye başladı. Ertesi seneye büyük dâvetler aldım, fakat o sırada müthiş bir mâlî krizin zuhûru, konserlerimi de alt üst etti. Bu tâlihsizliğe rağmen sanat hayatım da devam etti. 1932 senesinde hastalandım, doktorlar ümitsiz bulmuşlar, nihâyet tiroid ameliyatı geçirdim. Bir iki sene sahne

heyecânından uzak durmaklığımı, yorulmamaklığımı ısrarla söylediler. Amerika'dan ayrılmaya mecbur oldum, İstanbul'a geldim. Hastalığının ârizalarını atlatıncaya kadar çok sıkıntılı aylar geçirdim. 1934'de İstanbul'da ilk konserimi verdim. 1936'da Irak hükûmetinin dâvetini kabûl ederek Bağdat'a gittim. Orada Mâhed'el Mûsiki'nin kurucusu ve başkanı olarak bulundum. Ayrıca ud ve viyolonsel sınıflarına hocalık ettim. Dört sene sonra, bu müesseseseye resim, heykeltraşlık ve temsil şûbeleri de ilâve edildi ve adı "Güzel Sanatlar Müessesesi" muâdili "Fünûn-ı Cemîle" oldu. Bir aralık udlarını İstanbul Radyosu'nda dinlediğimiz Cemil Beşir, Münir Beşir, Selman Şükür gibi sanatkârlar yedi sene ud sınıfına devamla diploma alan talebemdendir. On üç sene bu müessesenin başkanı olarak bulundum. Sıhî sebepten 1948'de ayrılmaya mecbur oldum. Avdetimde İstanbul Konservatuarı İlmî Kurul Başkanlığı'nda kısa bir müddet bulundum. O zamanki şerâit dâhilinde hizmet edemeyeceğimi anladığımdan 1950'de çekildim. Muhtasar sûrette sanat hayatımın çizgisi bundan ibârettir.

Musikimizde kimlerden istifâde ettiğimi de söyleyeyim. Ud'da şu parmağı böyle, mızrâbı şöyle kullan diye kimseden ders almadım. Çocukluğumda; dinleyerek, rahmetli Ali Rif'at Bey'den çok istifâdem oldu. Kendisinden, İtrî, Zaharya, Halim Ağa, Dede gibi büyük üstâdların eserlerini geçtim. Sonra makamlar ve usûller konusunda Zekâi Dede-zâde rahmetli üstâd Ahmed Efendi'den faydalandım. Şark musiki âletleri üzerinde dinlediğim ve üzerimde unutulmaz te'sîr bırakan en müstesnâ sanatkâr tanburunu mızrâb ile çaldığı zamanki Cemil Bey'dir.

Udun aldatıcı bir kolaylığı vardır. Altı telin düzeni doğru oldu mu, yanlış sesle doğruyu fark edecek kadar da kulağı olan bir kimse biraz da perdeleri öğrenince bir şeyler çalmaya başlar. Bu sûrette çalışmaya devam eden; eserleri, semâileri, şarkıları da geçer, biraz sonra "ûdîler" sınıfına katılır. Ben bu kadarla kanâat etmedim. Ufak bir misal söyleyeyim. Çalışırken daima musiki cümlelerinde lüzumlu ve ölçülü mızrapları kullanmaya ve lüzumsuz olanları kullanmamaya dikkat ettim. Açık perde ile kapalı perde arasındaki keyfiyyet farkını da dâima göz önünde tuttum. Sol el tekniğinde ifâde kuvvetini kontrol altında bulundurmak için lüzumlu bulduğum yerlerde açık teller yerine kapalı perdeleri kullanmayı âdet edindim. Bunlar içinde kendimce mantıkî gördüğüm parmaklarla mızrapları birbirine bağlamaya çalıştım. Hâlâ bu mühim nokta beni çok meşgul eder. Tabîî, her iki elin gâyesi bir maksada hizmettir. O da, sazdan kabil olan en güzel sesleri çıkararak nağmenin en belîğ ve

nüanslı bir sûrette sâmiine varmasıdır. Meselâ bir nağme birkaç türlü icrâ edilebilir. Açık telleri gelişigüzel kullanarak, açık telleri kullanmayarak, bir de istenen rengin icâbına göre açık ve kapalı perdeleri müşterek kullanarak ifâde edilebilir. Buyurduğunuz husûsiyet önce saydığım noktalarda duyduğum ihtiyacı tatmîn etmek üzere çalışmamın neticesi olsa gerek.

Kitâbu'l-Aganî gibi eserlerde ve garb müsteşriklerinin mûsiki tarihlerinde bilhassa İngiliz müsteşriki Farmer'in, feylezof El Kindî, Farâbî ve İbn-i Sînâ gibi büyük bilginlerin udlarına dâir faydalı mâlûmât vardır. Yalnız o zamandan kalma yazılmış eserler elde olmadığından, udun üzerinde ne yaptıkları, ne dereceye vardıkları bilinmiyor. İbrâhim Mûsîvî'nin bir talebesi Endülüs'e gitmiş orada udu tâtîm etmiş. O zamana kadar kullanılan mızrap, bir nev'î tahtadan veyâ deriden yapılırken, kartal kanadından mızrâbı ilk kullanan bu zât imiş. O devirde en sağlam teller de aslan bağırsağından yapılan imiş. Osmanlı İmparatorluğu zamanında udu kullanan ülkeler imparatorluğa dâhil idi. İmparatorluğun merkezi İstanbul olduğundan muhtelif yerlerde yetişen değerli sanatkârlar ekseriyetle bir vesîle ile İstanbul'a gelmişlerdir. Şark sazlarımızın en mâhîr sanatkârları İstanbul'da toplanmış ve yetişmiştir. Üd da öyle olmuştur. Zamanımızda udun çalındığı ülkelerde bulundum, en iyilerini dinledim, İstanbul'dakileri üstün buldum. Benim yetiştiğim üstatlardan bu hususta edindiğim mâlûmât da azdır. Meselâ, udu Türk musikimizde kullanmaya başlayan Şâkir Paşa derler. Altıncı Kaba telini ilâve eden de Şâkir Paşa imiş. Sonra Üdî Yâver Bey, Ali Rif'at Bey, Nevres Bey ve sâire yetişmiş. Şâkir Paşa'dan evvel İstanbul'da ud pek bilinmiyormuş diye işitmiştim. Hâlbuki bir gün Nef'î'yi okurken bir gazelinde şu beyte tesâdüf ettim:

"Mutrib alsın eline üdu yanınca biz de

Yanalım yakılalım bir dem-i dil-sûz edelim"

Şâkir Paşa Abdülhamid zamanına yetişmiştir. Mâlûm olduğu üzere Nef'î, on yedinci asırda IV. Murad zamanındadır. Belki klasik musiki fasıllarına girebilecek üstatlar Şâkir Paşa'dan evvel henüz yetişmemişti. Rahmetli Rauf Yektâ Bey'in eski fasıllara ait yazılarında da bu noktayı tenvîr eden bir izâha tesâdüf etmedim.

Suallerinize cevaplarımdan sonra müsaadenizle birkaç kelime ilâve edeceğim. Seneler evvel hükemâdan birinin nasihatlarını hâvî bir kitabı okuduğum zaman "Mümkün olduğu kadar kendinden bahsetme" sözünü çok beğenmiştim. Bu sözü

unutmadığım hâlde bu sualler dolayısıyla şimdi aksine hareketimden şu anda mahcubum. Bir itirâfımı da ekleyerek sözümü keseyim. Musikiye altmış seneyi geçen çalışmamdan sonra bugün bana görünen sanat ufku karşısında, bu uzun intisâbımın bir sıfırdan ibâret olduğuna kaniim. (Osman Nuri Özpekel arşivinden alınmıştır.)

EK A4. RÖPORTAJLAR

A.1 Osman Nuri ÖZPEKEL İle Röportaj

15.04.2011 (Maçka)

Konu: Ş.M.Targan ile ilgili düşünceleriniz?

Şerif Muhittin Targan, benim 1974 1975 yılında uda başladığımda Nevres Bey ile birlikte tanıdığım, tanıştığım ve bu tarihe kadarda hala çözmek için gayret ettiğim bir üstad, udi.

Gerek eserleri olsun, gerek taksimleri olsun gerek hayat tarzı, yaşayış tarzı olsun sürekli beynimi meşgul eden ve söylediğim gibi çözmeye çalıştığım bir sanatkâr olmuştur. Şerif Muhiddin Bey'i tanıdıkça bir aysberg gibi aslında tevazu içinde bütün ömrünü geçirmiş ama bütün ömrünü de aynı zamanda sanatın en üst mertebesinde sürdürmüş bir insan gördüm karşımda. Öyle bir insan ki, edebiyat fakültesinin hem Hukuk hem Türkoloji bölümünü ikmal etmiş bir insan. Çocukluğunda babasının koyduğu yasağa rağmen evde kalp spazmları o yaşta geçirecek vaziyette ud çalmaya gayret etmiş; ailede, ailesinde belki müzikle uğraşan tek kişi. Bu onu kendi tırnaklarıyla kazıyarak adeta böyle bir kayayı, taşı kazır gibi yapmış bir insan. Bu bakımdan yani her müzisyene örnek olabilecek bir sanat sabrı ve sanat azmi, hırsı görülüyor, sadece bu yeter onun için. Böyle bazen gözlerim yaşarır elindeki bir tahtaya Ali Rıfat Çağatay'ın udundan efendim; kopmuş bir teli alıp ud yapmaya çalışıp onunla çalışmaya gayret eden bir insan düşünüyorum bugün Türk Musikisinin birinci derecedeki bir ud virtüözü. Yani sanatkâr böyle olunuyor demek ki başıyla sonunu bunları çok iyi tayin edebilmek lazım başlangıcıyla sonunu. Sonrada bu insan diyor ki ölümümünden bir yıl önceki bir röportajında; bugün geldiğim noktada bugüne kadar edindiğim sanat hayatımda ne öğrendiysem diyor bugün karşımda görülen sanat ufku karşısında 60 seneyi geçen musiki ile meşguliyetimde bütün öğrendiklerimin bir sıfırdan ibaret olduğuna kaniyim diyen, diyebilecek böyle bir insan.

Şimdi, Şerif Bey'in o kadar Batı müziğini birebir yansıtan taklit demiycem birebir yansıtan ve viyolonselde çaldığı batı müziğinin o yüksek değerdeki eserleri dahil olmak üzere hangi nağmesini ben dinlesem şahsım adına söylüyorum bu insanın Şerif olması dolayısıyla yani peygamber efendimizin soyundan gelen bir insan olması hasebiyle bu insanın bütün nağmelerinde ben hep ilah bir eda, kuranı kerimden bazı

ilhamlar, belki kendisi bile farkında değildi bunun ama bu gözle bakan bir insan onun bu eserlerinde bu havayı asla ve asla kaçırmaz, kaçırmamalıdır. O cümlelerindeki devamlılık o cümlelerindeki yalvarış eserlerindeki bir yere gidiş, bir hedef var eserlerinde hep, bunlar normalin üstünde benim için ilham olunmuş. Şerif Bey'in elimizdeki şarkılarının gerçek manada yüksek bir değeri yoktur hakikaten. Bu konuda acımasız değil ama gerçekçi olmak lazım bir Ferahfeza saz semaisi gibi bir şarkısı yoktur. Nasıl ilham olunmadı onu bilmiyorum ama onun ilham olunanlar bize yetecek kadar yüksek değerdeki eserler.

Bilen Işıktaş:

Targan'ın sağ ve sol elinin bu kadar ileri seviyede olmasının sebeplerine biraz değinebilir miyiz?

O.N.Özpekel:

Bunu, Şerif Muhittin Targan, o uzun, sana daha öncede bahsettiğim ve tezinde de olmasını istediğim konuşmasında kendi ağzından şöyle izah ediyor:

Bir sanatkar diyor bir insan ud çalmaya başladığında efendim, “kabağı da boynuma asarım”, “Üsküdar’a gideriken aldı da bir yağmur” bunları çalmaya başlar ve bunları çaldığında hemen kendini udiler sınıfına koyuverir diyor. Oysa onun kanaatine göre ve benimde kanaatim öyle. Udi olmak başka bir sıfat, ud çalmak başka bir sıfat. O diyor ki, ben bunları çalmaya başladığımda bununla yetinmedim. Çaldığım bir eseri yahut bir taksimi açık, kapalı pozisyonlarda onlarca defa denedim diyor. Hangisinden daha güzel ses alabilirim diye onlarca defa deniyor bunu bir eseri çalarken. Şimdi bunu yapan bir insanın tabi ki sağ ve sol el tekniğinde çok büyük bir üstünlük olması lazım. Nereye bağlıyoruz bunu; kabiliyet artı çalışmaya bağlıyoruz. O teemmüller denen yani düşünceler dediğimiz eserlerinde bunu çok iyi görüyoruz. O, bunları belli ki defaten çalışmış bir insan. Bıkmadan çalışmış bir insan. Çalışarak, azmederek sağ ve sol el tekniğini üstün dereceye ulaştırmış bir insan. Elimizde yaşlı zamanında doldurduğu bazı kayıtlar var onları dinleyerek Şerif Bey hakkında hüküm vermemek lazım. Şerif Beyi'n cevval olduğu zamanları yani işte 1928 – 1945- 1950 arasındaki kayıtları gerçek Şerif Beydir. Bugün bazı udilerimiz vardır. Efendim, derler ki evet Şerif Beyden de güzel çalışıyorum. O, kendini aldatmacadan başka bir şey değildir. Şerif Bey'in o zamanki kayıtlarını dinleseler bu söylediklerinden utanırlar. Yani çalışmak, azim ve yetenek sayesinde bu sağ ve sol el tekniğini Şerif

Bey de en üstün derecededir. Bu Nevres Bey de vardır. Kafes üstünde çalmak çok zordur. Kafes üzerinden ud çaldığınız zaman performansınızın yarsısı gider. Çünkü yumuşaktır orası mukavemet edemez size onunla mücadele etmek çok zordur. Zoru yapmışlar, Nevres Beyde, O da zoru yapmış en güzel sesi böylece elde etmişlerdir. Ben cesaret edemiyorum kafes üzerinde çalmaya çünkü mızrabım ya kafese değiyor ya boşa gidiyor ya da sağ elimi istediğim gibi kullanamıyorum kafes üzerinde çalıştığım zaman ama O başarmış bunu, işte bu üstün bir teknik.

A.2 Prof.Dr Nevzad ATLIĞ İle Röportaj:

25.04.2011 (Maçka)

Konu: Ş.M.Targan ile ilgili düşünceleriniz?

Efendim, Şerif Muhiddin Beyle 1948 yılında yakından tanışma fırsatım oldu. Hocamız Prof. Muzaffer Şevki Bey'in Göztepe'deki evinde bir musiki toplantısı vardı. O toplantıya rahmetli Dede Neyzen Süleyman Erguner'le birlikte birkaç arkadaşımızla katılmıştık. O toplantıda şehrin ileri gelen simaları Vasfi Rıza Zobu, Necmi Rıza Ahıskan, Ankara'dan gelen Mesut Cemil Bey, Bal Mahmut diye anılan Mahmut Baler, böyle bir sohbet ve müzik toplantısıydı. Şerif Muhiddin Bey, orda yapılan müzik arasında özellikle Kapris'ini çalmak lütfunda bulunmuştu. Karşı karşıya dinlemek fırsatım bu toplantıda oldu. Ona cemile olsun diye de biz sazlarıyla gelenler başta Süleyman Bey olmak üzere üstadın Ferahfeza Saz Semaisini seslendirmiştik. Daha sonra İstanbul Radyosu açıldıktan sonra zaman zaman ayda bir onbeş günde bir Şerif Muhiddin Targan'ın ud soloları radyoda yer almaya başladı ve üstadı radyodan daha yakından dinlemek imkanını buldum. Sonra 953'ten 58'e kadar İstanbul Radyosu idareciliğim ve müdürlüğüm zamanında da Safiye Ayla hanımefendi dolayısıyla Şerif Muhiddin Beyle sohbetlerimiz oldu.

Radyoda daha yakından kendisini takip etmek fırsatını buldum. Tabi son derece büyük bir sanatkar özellikle ud tekniğine getirmiş olduğu yeni teknikler ve özellikle daha sonra uda başlayanlar için bir araştırma vesilesi ve özellikle eserlerini seslendirmek bakımından teknik arayışlara yeni yetişen arkadaşlarımız yöneldiler. Daha sonrada bu çok sesli-eserlerine-Kapris ve Koşan Çocuk, bu eserleri icra etmek konusunda yeni udilerimiz tekniklerini geliştirmiş oldular ki bu tabiatıyla bu arkadaşlarımızın diğer eserleri çalmakta kendilerine bu arayışların büyük ölçüde yardımcı olduğunu düşünmekteyim. Kendisini hem büyük bir ud sanatkarı hem de bestelediği saz eserleri yönünden önemli bir bestekar olarak zikretmek herhalde çok mantıklı olacaktır. Şahsiyeti itibariyle son derece nazik, çelebi bir İstanbul beyefendisiydi. Tabi peygamber sülalesinden geldiği için bir ayrıdır. İstanbul sanat çevresinde önemli bir yeri vardı çok kendisinden bir büyük hürmet ve saygı ile bahsediliyordu. Daima büyük bir tevazu içinde hep rica ederek, istirham ederek adeta konuşurdu. Yüzündeki temiz ve asil çehre bugün bile gözümün önünde gerçekten

şayanı hürmet önemli bir artisti. Kendisini şükranla ve saygı ile yâd etmek istiyorum.
Şerif Muhiddin Bey hakkında kısaca söylemek istediğim bunlar efendim.

A.3 Niyazi SAYIN İle Röportaj:

26.04.2011 (Maçka)

Konu: Ş.M.Targan ile ilgili düşünceleriniz?

Şerif Muhittin Targan'la aramızda çok yaş farkı olmasına rağmen, çok yakın bir dostluğumuz vardı. Şerif Bey, asil bir müessesenin insanı olması münasebetiyle tam bir İstanbul efendisiydi kendisi. Kendi janrında muazzam bir virtüözdü. Efendim, işte viyolonsel öyle değerliydi. Evinde ayrı bir odası vardı. Bütün enstrümanları oradaydı. O, hatta bu son zamanda udun üzerinde kafese kadar giden yerdeki uzanan, klavyeyi o çıkarmıştır. Derdi ki; ortadaki kafesin gerisinden çalışıyorlar Yorgo Bacanos öyle çalardı. Daha çok ses çıkarsınlar diye ama buradan çıkan ses udun Türk musikisindeki sesini vermez derdi. Kafesin bir parmak önünden çalmak lazım derdi. Hatta kendisi eserlerine ait, efendim ne kadar eseri varsa onları bana yazmış, hediye etmişti. Sonra siz bunu Necdet Beyle belki çalarsınız dedi. Efendim dolayısıyla biz Necdet Yaşar ile beraber çaldık birkaç parça Bende onu Mutlu Torun'a hediye ettim orijinal. Kendisi iyi bir ressamdı, sanattan çok iyi anlayan. Ayrıca iyi bir nişancıymış. Hatta bir yerde meşhur Enver Paşa ile bir ağacın cevizlerine ateş etmişler. Ondan sonra, Şerif Muhittin daha çok vurmuş. İyi bir tespih merakı vardı, koleksiyona sahipti. Bulunmaz insanlar bunlar, nasıl anlatalım ki? Ayrı bir zevke sahip insanlar. Nevres beyde aşağı yukarı o tarzdır, pozisyonlu çalarlardı. Targan'ın güzel bir çalış tarzı vardı. Eserlerini kendi üslubuyla çalan bir insandı. Talebeleri vardı Selman Şükür, Iraklı Münir Beşir vardı. Bunların hepsini burada dinledik, geldiler. Selman ile beraber müzik yapmışız zaten. Orda bir konservatuari kurmuş. Şerif Bey tasavvufi bilgilere sahip, o zevke sahip. Beraber ressam Feyhaman beylere giderdik sohbet etmeye. Şerif Bey mahtus zamanlarda telefon ederdi bana evine giderdim. 33'lü bir tespih yapardım. O kadar zarif kibar bir insan ki, ne zaman böyle bir şey hediye etsem tutar bana bir kol düğmesi, bir kravat düğmesi hediye eder, bir eşarp hediye ederdi. Sonra bir gün mesela aklımda olan şeyleri söylüyorum. Safiye Ayla'nın konserinde çalışıyoruz Emek sinemasında kendisi de balkonda Safiye Hanımı dinliyor Hanım'ı, efendim her zaman elinde bir tespih vardı 99'luk. O gün ben ona yaptığım bir tespihi hediye ettim. Şimdi ben sahneye çıktım Safiye hanımla, bana bakıyor elini kaldırarak bana gösteriyor teşbihi, zarif bir insandı çok. Allah rahmet eylesin, bambaşka bir insandı, yani anlatılmaz o kadar değerli insanlardı. İstanbul efendisi, kıymetli bir insandı.

A.4 Prof. Mutlu TORUN İle Röportaj:

27.04.2011 (Beşiktaş)

Konu: Ş.M.Targan ile ilgili düşünceleriniz? Ud'a katkıları nelerdir?

Şerif Muhittin Targan'ın sadece müziğinden de değil udundan bahsederek, çünkü değişik yönleri var, insanlığıyla beraber, insan karakteri olarak hoşluğunun dışında da başka şeyleri var. Resimle uğraşmasının, viyolonsel çalmasının ud çalmasına çok fazla tesiri var. Şerif Muhittin'in belki de udiliğini söylemekle beraber besteciliğini de söylemek lazım. Türk Müziğinde bir enstrümana özel beste yapan kimse yok ondan önce, ondan sonra da çok fazla değil zaten ama şunu demek istiyorum. Kanun için sadece kanun için bir saz semaisi bol ahenkten çalınmak üzere veya başka bir akorttan çalınmak üzere, böyle bir şey yok bizde. Dolayısıyla her enstrüman, herkes için yazılmış olan tek tip notadan kendine göre bir transkripsiyon yapıp ona göre çalıyor.

Buda zaten sadece kulaktan meşk sistemiyle gelmemizin sonucu olarak değil. Bu sebeple de herkesin çaldığı birbirinden farklı oluyor. Yani aynı nüshaya notaya da baksa müzisyenler kanununin çaldığını notaya alsanız, udinin çaldığını, neyzenin çaldığını alsanız her biri birbirinden farklı oluyor dolayısıyla yazılan notalarımız bir enstrüman düşünülerek değil bütün hepsi düşünülerek yazılmıştır. Sözlü olanlar tabi ki söyleyen kişi veya kişilerce düşünülür. Şerif Muhittin Targan işte uda özel ilk besteleri yapan ve onları çalan kişidir. O bakımdan Şerif Muhittin'in bestecilik açısından çok mühim bir yeri vardır bence o var birincisi. İkincisi teemmülleri var. Teemmüller aslında etüttür bir yönleriyle de. Etütlerin aslında müzikal değerleri de vardır enstrümanı çalıştırtırlar da. O teemmüllerin bestecisi olarakta mühim bir yere sahiptir. Ondan öncede belki de hala da Türk müziğinde etüt enstrüman için etüt yazan kişi yok gibi.

Bunlar aslında çok mühim tarafları icracılığına gelince onun yaşadığı çağın bir icrasdır, icracısıdır. Yani 6. Telini, bazen tiz tarafa bazen pest tarafa kullanan ama daha çok pest tarafta da kullanıp o tekniği de geliştiren bir insandır. Akordu öyle, Sağ el tekniğinde mızrabını o zamanki pek çok çalan gibi kafes üstünden kullanır. Bunun belki de bir sebebi çok sert mızrap kullanmasıdır. O devirdeki insanların ve Şerif Muhittin Targan'ın Mızrabı da serttir. O zaman kartal kanadının, tüyünün sert olan kısmı kullanılırdı. Zeytinyağına batırılıp öyle bekletilirdi. Dolayısıyla sert bir

malzemedir o zamanki mızrap. Belki de onun yumuşaması için kafes üstünden çalma vardı. Belki de o zamanın insanları bugüne göre daha mı duyguluydu acaba da kafesin üzerinden çalmayı tercih ettikleri için. Şerif Muhittin kafesin üstünden çalar en mühimi taraflarından biri budur. Üst alt mızrap kullandığı belli olur taksimlerinde, bir telde devamlı çalışında üst altı hissedersiniz o da ayrı bir lezzettir zaten. Mızrapın kaydırılmalı olarakta kullanır yani kalın tele üstten vurduktan sonra onun altındakilere alttan vurma sırası değil üstten vurup alttaki tele kayar mızrap o alttaki teli de çekip geçer. Bütün belki de mızraplı sazlarda kullanılan bir tekniği de kullanır. Tahmin ediyorum hep üst altta çaldığı yerler olması lazımdır. Yani mızrabı da son derece de verimli kullandığı belli her çalınan nota çok nettir. Çünkü mızrabı da serttir aslında böyle karambolden duyuldu, duyulmadı gibi bir sesi yoktur. Bunda sağ elin epeyce tesiri olduğunu düşünüyorum sol elinde tesiri var ama aslında bir not ok net değilse falsodan bahsetmiyorum duyuldu duyulmadı arası bir şeyse sol el belki basmamıştır belki mızrap vurmamıştır ama daha çok rastlanılanı zamanlamada bir şey vardır basma zamanı gecikmiştir gibi veya vuruş hafif olmuştur. Bunların hiç biri yok Şerif Muhittin Targan'da, her zaman net sesi duyarsınız. Mızrabı kullanmasında melodi çalması da var ama akor'a da vuruyor. Birkaç tele vurmak bunu da yapıyor. Bunu yaptığı gibi bazen de bir telde uzun zaman çalarken başparmağıyla bam telini çekmesi de var. Bu birazcık küçük çapta gitar tekniğinde kullanılan başparmak ve diğer parmakların çalması tekniğinden olabilir. Belki de Şerif Muhittin bunu ilk kullandığı sırada belki de gitarın o tekniğini hiç bilmiyormuş bile olabilir onu da bilmiyorum. Çünkü o çağlarda İstanbul da pek gitarist, parmaklarıyla çalan bir gitarist-hele olmama ihtimali çok, belki azınlıktan bir kaç kişi vardı ama. Eğer ki başparmağıyla çalan kimseyi görmemişse kendi bulmuştur bu tekniği onu söylemek istiyorum. En başta söylediğim akortla ilgili meseleye şunu da eklemek lazım; kafese kadar uzayan klavyeyi kullanan ilk kişi diye biliyorum ben onu.

Sol ele gelirse; bizim bildiğimiz anlatılan ve benim eskiden görüp hatırladığım bazı udiler, alaylı udiler, zaten alaylı olmayan kimse var mıydı Türk müziğinde eğitimin durduğu sırada onu bilmiyorum. Bir ve üçüncü parmaklarını kullanırlar. O aslında bir lezzet veriyor. Çünkü bu iki parmakla çalınca daha ilerdeki sesler için pozisyon değişiyor. Birinci pozisyon, ikinci pozisyon. Pozisyon değişimi sırasında bir çarpma çıkıyor yani az sayıda parmağı kullanmanın avantajı vardır. Bir ve üçüncü parmakların daha kuvvetli olduğunu düşünüyorum. Çünkü birinci parmak belki de en

güçlü parmak, ikinci parmakta kuvvetli ama birle ikiyi birlikte kullandığınız zaman yan yana iki parmak o kadar verimli olmayabilir. Bir ve üçü kullandığınız zaman daha verimli olur. Bütün buna rağmen dört parmağın yarısını kullanıyor insanlar. O devirde dört parmakla çalıyor. Bu çok mühim bir şey. Bir pozisyonda çaldığı sırada o pozisyondaki bütün sesleri basabiliyor. Fotoğraflarından biliyorum küçük parmağı da çok uzun yani birçok kabiliyetinin yanında elinin parmaklarının kabiliyetini de eklemek lazım ve bunun sonucu belki de ama çalışmasının sonucu 4 parmağını da diğer udilerden çok daha güçlü olarak kullanabiliyor hem güçlü hem de isabetli baskıları var böyle. Onun dışında bir pozisyonda çalmaktan bahsediyordum. Tabi pozisyon değiştirme konusunda da müthiş bir tekniği var. Genellikle bilindiği gibi bizim klasik eserlerimiz Yegâhla tiz Neva arasındadır Kullanılan sesler. Şerif Muhittin tiz Neva'dan çok daha tizlere gidiyor, kafese varıyor, kafesi geçiyor aslında. Buralara gidildiği sırada da bir takım falsolar oluyor. Çok sayıda değil ama arada bir oluyor şu da bilinir ki en mühim keman virtüözleri dahi çok ileri pozisyonlarda falso yapabilirler buda onların tenkit torbasını dolduran bir fikir değildir aslında ama bizde Türk müziği çevresinde ses, frekans o kadar önemlidir ki perdeci olmak çok mühimdir. Onun için tenkit edilmiştir Şerif Muhittin ama bence o kadar ileri çaldığı bir yerde çok ileri pozisyonlarda çaldığı sırada, bazı seslerde problem çıkmışsa o genel dünya standardı problemleri arasına konmaz benim bildiğim budur. Pozisyonları çok iyi, yani hem bu söylediğim mesele dışında çok rahatlıkla oynatabiliyor elini ve aslında çok kullanılan perdelerde udun gövdesi değil de klavyesinde olan seslerde son derecede sağlam hiç bir zaman oralardan bir falso duyduğumu hatırlamıyorum. Sol eli de böyle. Bir de sol elin içine bir de vibratoyu koymak lazım. Özellikle taksimlerinde, saz eserlerinde kendi saz eserlerinde Vibrato daha çok meydana çıkıyor. Eserlerden bir kısmı tamamen geleneğimizdeki üslupta saz semaileri bir kaç tane şarkısı var bu saz semaileri çok çalınır çok sevilmiştir. Irak saz semaisi için söylenenler bilinir. Yani klasik çevrelerde, geleneksel çevrelerde de kabul görmüştür. Ama gene de bu saz semailerin içinde de özellikle dördüncü hanelerinde veya icrası sırasında Ferahfeza'nın teslimlerinin ikinci seferinde tizlere çıkmalar veya buna benzer teknik farklılıklar udun tekniğini ortaya koyan özellikleri vardır. Ama onun en mühim taraflarından bir tanesi demin bahsettiğim uda özel yazdığı parçalardır. Ama bu parçalar hepsi ya majör ya minördür. Hiçbir yerde de bunlar Türk müziğidir dediğini duymadım. Türk müziği olsun diye düşündüğünü tahmin etmiyorum ama ud için yazılmıştır. Buna rağmen Şerif Muhittin Targan bir

Türk müziği ud icracısıdır udda. Taksimleri dinlenildiği zaman hemen anlaşılır. Son derecede duygusal ve Türk müziği üslubunun her şeyini içinde barındıran bir icrası vardır ayrıca son derece asil bir icrası vardır bu asıl mühim olan taraf söylemek istediğim şu: bu ud için yazdığı batı müziği standartlarındaki parçalarını çalarken de Türk müziğine has çarpmaları yapar. Onların notaya alınışında da çaldığından farklı yazmıştır yer yer. Türk müziğinde olan bir şeydir buda bazı şeyleri iki mızrap olan yerleri tek mızrap yazmıştır. Buna da dikkat etmek lazım. Onlar çalışılırken mutlaka kaydından dinlenerek çalışılması gerekiyor. Belki de onların aslında nasıl çaldığının mutlaka yazılıp basılması lazım bence.

Bunun dışında udu aynen bir Batı müziği enstrümanındaki saygı ile Uddaki imkanları mümkün olduğu kadar geliştiren onu kullanan bir icracıdır. Bu, mesela en kalın sesinden ta kafeslere gidecek kadar tiz seslerine bütün ses alanını kullanması, süratli pasajlarda yer yer Akor ya da çift ses kullanması gibi şeyler. Bunlar tabi geleneksel Türk müziği dinleyicisine, onu, daha çok Batı müzikçisi ve Türk müzikçilerinin arasına almama gibi bir düşünceye itmiştir ki bence bu yanlış bana sorarsanız udun enstrüman olarak kabiliyetlerini zorlamıştır. Onun imkanlarını zorlayıp geliştiren bir icracıdır. Bunları yaptığı zamanda birazcık böyle dışlanmış oluyor aslında. Targan'ın verdiği mesajları tek tek toplarsak: Ey ilerinin bestecileri, enstrümanlara özel eser yazın. Ey ilerinin icracıları enstrümandaki imkanları geliştirmeyi araştırın gibi şeyler ama bunu yaparken Türk müziği üslubu da kullanmak lazım. Şerif Muhittin'in majör ve minörle yazdığı eserler gibi kapris gibi, kanatlarım olsa, koşan çocuk. Bunlara benzer eserlerin ud çalanlar ve beste yapanlar tarafından yapılması ve çalınmasıdır ama bunların işte diyelim ki karcıgar, Hüzzam, Segâh gibi hiç Batı müziğinde karşılığı olmayan makamlarda da yapılması ve ileri teknik dendiği sırada sadece hızlanmanın anlaşılması değil Türk müziği üslubunun ortaya konduğu tekniklerinde ilerletilmesidir. İleri teknik o demektir ayrıca.

A.5 Mehmet BİTMEZ İle Röportaj:

29.04.2011 (Maçka)

Şerif Muhittin Targan Türk müziğinde alışlagelmiş saz semaileri, peşrev veya diğer formlardaki eserlerinin dışında ud için özel yazmış olduğu çok nitelikli yüksek teknik gerektiren eserler bestelemiştir. Bu, hepimiz için büyük bir avantaj ve bu da enstrüman için çok önemli. Targan'ın eserleri ud üzerindeki tüm pozisyonlar için, icra hakimiyetini arttıran, kontrolü çok iyi sağlayan ve çalması da zor olan eserlerdir. Bu yüzden pozisyonların ezberlenmesine ve pozisyonların kavranmasına çok yüksek derecede katkısı var. Yine sadece müstakil olarak ud için yapmış olduğu eserlerde; özellikle konser etüdü olarak nitelediği aslında Batı'da da yine olduğu gibi çalgılar için yapılmış etütler var. Bunlar son derece zordur. Onlarda bir nevi eser niteliğindedir. Bunun gibi ud icrasına katkısı büyük, önemli çalışmaları da var. Targan'ın saz eserlerini bilimsel temelde de incelediğimiz zaman yaptıkları son derece önemlidir. Bunu, tabi icracıyı çok iyi tanıyarak icra etmek gerekiyor. Targan'ın icrasını bilmeden o eseri günümüzdeki icra anlayışıyla düşünerek çalmak çok fazla fikir vermiyor, verse de malum olduğu üzere her bestecinin eserini anlamak için o besteci hakkında bilgi sahibi olmayı gerekiyor. Bu düşünce gibi, Targan'da böyle anlayarak eserlerini icra etmek gerekir. Onun icrasını, elden bulunan kaynaklardan, arşivdeki kayıtlarından dinleyerek kendi çaldığı gibi, yorumladığı gibi yorumlayabiliriz bu imkanlarımız var. Targan'ın genelde bilinen taksim özelliği hakkındaki farklı yaklaşımlar vardır. Ama çok net olan bir husus, yüksek icra karakteri ve özelliği olan sağ ve sol elindeki senkronize hareketleridir ki bunlar teknik donanım olarak çok üsttedir. Bunların herkes tarafından anlaşılmasını beklemek biraz zordur, zira bunun için Targan'ın icra özelliğini anlayabilmek için onun seviyesine yakın ya da onun gibi icracı konumunda olmak gerekir. Targan, kimi eserlerinde Batı müziği anlayışı mevcuttur. Ama taksimlerine Batı temelli ya da farklı kompozisyon bakış açısıyla yaklaşmamıştır. Türk müziğindeki taksim form anlayışı çerçevesinde hareket etmiştir. Çok mızraplı, çok tremololu bir icra görebiliyoruz. Bunun içerisinde, önemli rezonans elde ettiğini söylemek mümkün sonra doğuşkanları yani armonik seslerin her perdeye bastığında, bir başka sese geçtiğinde müthiş bir duyumun ortaya çıktığını görebiliyoruz. Sazından çıkardığı sesin devamlılığı ki bu çok önemlidir çünkü bu temel unsurlardan biridir, devamlılığı esastır sazda. Bunu çok iyi ortaya çıkartan icra özelliğine sahip Şerif Muhittin

Targan. Yine taksim üzerinde makamı izah etme özelliği de önemlidir. Geçki kabiliyeti yüksek, asil bir sunumu vardır. Bunların içerisinde çok iyi bildiğimiz bir Müstear taksimi, bir Uşşak taksimi ve benzeri taksimlerde ortaya koyduğu icra son derece mühimdir. Nüansları çok iyi duyan ve yorumlamayı iyi bilen ve kompozisyon açısından taksimi çok iyi değerlendiren ortaya koyan bir anlayışa sahiptir. Targan'ı algılayış biçimlerinden farklı olarak, günümüzde alışılmış icra biçimleri vardır ya da tavırlar. Bu tavırlara sahip kişiler tarafından, Targan, Batı'ya ait gibi hatta gitar gibi çalar benzerinde yaklaşımlar var. Ama bunu anlamak için Targan'ı çok iyi incelemek ve analiz etmek lazımdır.

Bilen Işıktas:

Targan'ın viyolonsel icracısı olması, uduna katkı sağlamış mıdır?

Mehmet Bitmez:

Targan müzik anlayışını birazda Batı temeli üzerine kurduğu için viyolonselle de çok büyük bir birlikteliği var. Sol el tekniğini ve parmak tekniğini yani duateleri çok iyi geliştirmiş ve bunu da uda uygulamıştır. Bestelediği eserlerde bunların bir devamı niteliğindedir Kafes üzerindeki perdeleri rahatça kullanabilmesi, diğer udilerde çok rastlanmayan bir özelliktir. Targan'a ait olan bu geliştirilmiş teknik onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Klasik müzik konusunda da bilgi ve birikimleri de çok yüksektir. Dolayısıyla bu özellikleri Türk müziği üzerinde ve enstrüman üzerinde Türk müziği eserleri besteleyerek düşündüğünden son derece başarılı olmuştur. Şerif Muhittin Targan'ın icrasında, gerek taksimlerinde gerekse eserlerinde görebildiğimiz bariz bir özelliği de kapalı pozisyonları çok kullanıyor olmasıdır. Kapalı seslerdeki tınlamayı açık seslerdeki tınlama kadar net duyuran ve bu kadarda sınırı geniş, kulağı da bir o kadar hassas, kıymetli bir icracıdır. İyi bir icracının başka alanlarda da bazı konularda donanımlı olmasını gerektiren unsurlar var. Bunların başında iyi bir edebiyat bilgisine sahip olmak, Aruz'u iyi bilmek, şiir konusunda da bilgi sahibi olmak, güzel sanatları da birlikte yaşamak, musiki birikimine ayrı bir katkısı olacaktır diye düşünmekteyim. Targan'da bu özellikleri görmek mümkün. İyi bir ressam olması, ellerinin önemli bir maharete sahip olması; Sanata da başka bir pencereden bakıyor hissini de bize ayrıca göstermektedir. Hukuk ile içiçe olduğu için kültür birikimi de çok yüksekte bir insandır. Musikiyi, edindiği bu kültür birikimiyle değerlendirmiştir. Donanımlı bir insan olduğu için icra ettiği müzikte de bir asalet

söz konusudur. Asilliği ön plana çıkaran bu birikimler onun bu seviyeye gelmesine güzel bir örnek teşkil eder.

EKA.5 ŞERİF MUHİTTİN TARGAN'IN TAKSİM KAYDINI İÇEREN CD

İÇİNDEKİLER:

1. Uşşak Taksim 1
2. Uşşak Taksim 2
3. Uşşak Taksim 3
4. Hicaz Taksim
5. Ferhafaşa Taksim
6. Müstear Taksim

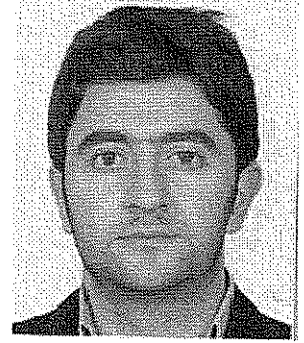
Şerif Muhittin Targan, Peygamber Torununun
Müziği, CD ve Kitapçık KAF MÜZİK 2001

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Bilen IŞIKTAŞ

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 12.03.1980

**Lisans Üniversitesi: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Temel Bilimler Bölümü**



1980 yılında İstanbul'da doğdu. Ud ile lise yıllarında tanıştı. Çeşitli musiki cemiyetlerinde konserlere eşlik ederek sazını geliştirdi. Udu sırasıyla Polat Tezel, Ertan Özkaya, Yurdal Tokcan, Osman Nuri Özpekel, Mehmet Bitmez gibi ustalarla çalıştı. 2003 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi bölümlerini kazandı. 2004 yılında İsviçre'de Ud sanatçısı Mahmoud Turkmani ile konser verdi. Aynı yıl Bekir Şahin Baloğlu ve Sami Dural ile 3 UD'dan oluşan 3DEM grubunu kurdu ve konserler verdi. 2007 yılında Mehmet Bitmez'in düzenlediği Nevres Bey, Yorgo Bacanos ve Şerif Muhittin Targan anma gecelerine sazıyla eşlik etti. Ayrıca Ud hocası Mehmet Bitmez ile birlikte Şerif Muhittin Targan'ın ve Tanburi Cemil Bey'in icralarını ve eserleri analiz etti. Aynı yıl AB Parlamentosu UNESCO Mevlana yılı kapsamında Belçika'da konsere katıldı. Hollanda'da Ud resitali verdi ve açıklamalı konserler düzenledi. 2008 yılında da İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans programına başladı.

Ayrıca Mısır, Cezayir, Libya ve Tunus'ta birçok konsere uduyla eşlik etti. 2009 yılının başında AB MELT Projesi (Migration in Europe and Local Tradition) kapsamında Almanya, İtalya gibi ülkelerde Türkiye'yi temsil etti, çeşitli konser ve festivallere katıldı. 2009 yılının Haziran ayında Lübnan'ın başkenti Beyrut'ta bulunan Holy-Spirit Üniversitesi, Kaslik (USEK) ve Arap Müzik Akademisi tarafından düzenlenen uluslararası ud yarışmasında dünya ikincisi oldu. Yarışmadan hemen sonra gittiği Endonezya ve Singapur'da konserler verdi. 2010 yılında, İstanbul'da düzenlenen 1.Uluslararası Yorgo Bacanos Ud festivaline katıldı. Halen İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.

