



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**YURDAL TOKCAN ESERLERİNİN UD EĞİTİMİNE YÖNELİK İNCELENMESİ**

İbrahim GENÇ  
ORCID: 0000-0001-9858-1242

Danışman  
Doç. Dr. Soner ALGI  
ORCID: 0000-0002-2354-2844

Konya – 2022



## TEŐEKKÖR

Türk müziğinin tarihsel süreci içerisinde geçmişten günümüze birçok saz ve ses üstadı yetişmiştir. Bu sürecin oluşumuna sanatsal ve teknik anlamdaki katkılarıyla günümüze kadar taşınmasına katkı sunarak bizlere ışık tutan ecdadımızı saygı, minnet ve rahmetle anıyorum.

Araştırmamın tüm aşamalarında destekleyip, yönlendiren tez danışmanım Doç. Dr. Soner ALGI' ya, araştırmamın her anında destek verip yanımda olan saygıdeğer eşim Zeynep Genç'e, araştırmamda bana değerli katkılarıyla yön veren Prof. Dr. Oğuz Karakaya'ya, Kültür ve Turizm Bakanlığı Ud Sanatçısı ve Topluluk Sanat Yönetmeni kıymetli hocam O.Yurdal Tokcan'a ve aileme sonsuz şükranlarımı sunar teşekkürü borç bilirim.

İbrahim GENÇ

Ağustos 2022

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU .....	vii
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ .....	viii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT .....	x
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu .....	3
1.2. Araştırmanın Amacı .....	3
1.3. Araştırmanın Önemi .....	4
1.4. Varsayımlar .....	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
<b>2. ALAN YAZIN.....</b>	<b>6</b>
2.1. Tarihsel Süreçte Ud .....	6
2.2. Geçmişten Günümüze Önemli Ud İcracıları .....	8
2.2.1. Udi Nevres Bey .....	8
2.2.2 Ali Salâhî Bey .....	9
2.2.3 Şerif Muhittin Targan .....	9
2.2.4 Yorgo Bacanos .....	10
2.2.5 Cinuçen Tanrıkorur .....	11
2.2.6 Mutlu Torun .....	13
2.2.7 Yurdal Tokcan .....	13
2.3 Çalgı Eğitimi .....	16
2.4 Türkiye’de Ud Eğitimi .....	18
2.4.1 Türkiye’de Bulunan Ud eğitimine Yönelik Yöntemler.....	19
2.4.1.1 Cinuçen Tanrıkorur Eğitim Yöntemi .....	19
2.4.1.2 Mutlu Torun Eğitim Yöntemi.....	19
2.4.1.3 Muhiddin Targan Eğitim Yöntemi .....	20
2.4.1.4 Onur Akdoğu Eğitim Yöntemi .....	20
2.4.1.5 Gülçin Yahya Eğitim Yöntemi.....	20
<b>3. YÖNTEM.....</b>	<b>21</b>
3.1. Araştırmanın Modeli .....	21
3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi .....	21
3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri .....	21
3.4. Verilerin Toplanması.....	22
3.5. Verilerin Analizi.....	22
<b>4. BULGULAR .....</b>	<b>23</b>

4.1. ‘Yurdal Tokcan Eserlerinin özellikleri nelerdir?’ Alt Problemine Yönelik Bulgu ve Yorumlar .....	23
4.1.1 Manolya Eseri.....	23
4.1.1.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	23
4.1.1.2 Akort Düzeni .....	23
4.1.1.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	24
4.1.1.4 Melodik Örgü .....	24
4.1.1.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri .....	25
4.1.2 Mutluluk Eseri .....	25
4.1.2.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	25
4.1.2.2 Akort Düzeni .....	25
4.1.2.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	25
4.1.2.4 Melodik Örgü .....	25
4.1.3 Bir Ben Eseri .....	26
4.1.3.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	26
4.1.3.2 Akort Düzeni .....	27
4.1.3.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	27
4.1.3.4 Melodik Örgü .....	27
4.1.3.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri.....	27
4.1.4 Kardelen Eseri .....	28
4.1.4.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	28
4.1.4.2 Akort Düzeni .....	28
4.1.4.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	28
4.1.4.4 Melodik Örgü .....	28
4.1.4.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri.....	29
4.1.5 Hasret Eseri .....	29
4.1.5.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	29
4.1.5.2 Akort Düzeni .....	30
4.1.5.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	30
4.1.5.4 Melodik Örgü .....	30
4.1.5.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri.....	30
4.1.6 Kaktüs Eseri .....	30
4.1.6.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	30
4.1.6.2 Akort Düzeni .....	31
4.1.6.4 Melodik Örgü .....	31
4.1.6.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri .....	32
4.1.7 Irmak Eseri .....	32
4.1.7.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	32
4.1.7.2 Akort Düzeni .....	33
4.1.7.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	33
4.1.7.4 Melodik Örgü .....	33
4.1.7.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri .....	33
4.1.8 Safran Eseri .....	34
4.1.8.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	34
4.1.8.2 Akort Düzeni .....	34
4.1.8.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	34
4.1.8.4 Melodik Örgü .....	34
4.1.8.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri.....	35
4.1.9 Parmakların Dansı Eseri.....	35
4.1.9.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	35

4.1.9.2 Akort Düzeni .....	36
4.1.9.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	36
4.1.9.4 Melodik Örgü .....	36
4.1.9.5 Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri.....	38
4.1.10 Gül Eseri.....	38
4.1.10.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	38
4.1.10.2 Akort Düzeni .....	38
4.1.10.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	38
4.1.10.4 Melodik Örgü .....	39
4.1.11 Gürcü Kızı Eseri.....	40
4.1.11.1 Melodik ve Ritmik Yapı.....	40
4.1.11.2 Akort Düzeni .....	40
4.1.11.3 Makam Dizisi ve Ses Sahası .....	40
4.1.11.4 Melodik Örgü .....	41
4.2. ‘Yurdal Tokcan Eserlerinin Ud Eğitiminde Kullanılabilirliği İle İlgili Ud Eğitmcilerinin Görüşleri Nelerdir?’ Alt Problemine Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	41
4.2.1 Manolya Eseri.....	41
4.2.2 Mutluluk Eseri .....	42
4.2.3 Bir Ben Eseri .....	44
4.2.4 Kardelen Eseri .....	45
4.2.5 Hasret Eseri .....	46
4.2.6 Kaktüs Eseri .....	47
4.2.7 Irmak Eseri .....	48
4.2.8 Safran Eseri .....	50
4.2.9 Parmakların Dansı Eseri.....	51
4.2.10 Gül Eseri.....	52
4.2.11 Gürcü Kızı Eseri.....	53
<b>5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>55</b>
5.1. Sonuç .....	55
5.2. Öneriler .....	56
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>57</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>59</b>

## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1.</b> Manolya Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	41
<b>Tablo 2.</b> Mutluluk Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri.....	42
<b>Tablo 3.</b> Bir Ben Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	44
<b>Tablo 4.</b> Kardelen Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	45
<b>Tablo 5.</b> Hasret Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	46
<b>Tablo 6.</b> Kaktüs Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	47
<b>Tablo 7.</b> Irmak Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	48
<b>Tablo 8.</b> Safran Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri .....	50
<b>Tablo 9.</b> Parmakların Dansı Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri.....	51
<b>Tablo 10.</b> Gül Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri.....	52
<b>Tablo 11.</b> Gürcü Kızı Eseri Ud Eğitime Yönelik Uzman Görüşleri.....	53

## TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

*Yurda Tokcan Eserlerinin Ud Eğitime Yönelik İncelenmesi* başlıklı tez çalışmamın toplam **87** sayfalık kısmına ilişkin, 15/08/2022 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%23** olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil
8. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

15/08/2022

İbrahim GENÇ

Doç. Dr. Soner ALGI

## **BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ**

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynaklar listesine eklendiğini beyan ederim.

15/08/2022

İbrahim GENÇ

## ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı  
Müzik Eğitimi Bilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

### YURDAL TOKCAN ESERLERİNİN UD EĞİTİMİNE YÖNELİK İNCELENMESİ

İbrahim GENÇ

Günümüzün icra anlayışında aranan klasik icranın dışındaki tınılar, geleneksel icra anlayışı ile birlikte denenmeye başlanmış ve teknik anlamda yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Sürekli gelişim içerisinde olan icra teknikleri, yeni tınılarla birlikte genç icracıları da etkileyerek modern icra anlayışını oluşturmuştur. Böylelikle icra anlayışı her yeni dönemde kendisini geliştirerek farklı üslup ve teknikler geliştiren icracıları beraberinde getirmiş, yeni teknik ve metotları ortaya çıkarmakla birlikte genç kuşaklar içinde yeni metot ve teknik ihtiyacını oluşturmuştur.

Günümüzde geleneksel icra ve kendine has tavrı ile dikkat çeken en önemli icracılardan bir tanesi Yurdal Tokcan'dır. Geçmişten günümüze kadar gelmiş ud icrasında kullanılan farklı çalım teknikleri ile birlikte modern çalım teknikleri ve kendine özgü tavrı anlayışıyla günümüz ud icrasını ve icracılarını derinden etkilemiş olan Yurdal Tokcan'ın eserlerinin analizleri yapılarak ortaya çıkan bu çalışmada, hem icra anlayışındaki yeni tınıları ve gerekse besteciliğinde kullandığı özgün melodilerini gelenek ile birleştirmiştir.

Araştırmada nitel araştırma modeli kullanılmıştır. Eser ve literatür taraması ile başlayan çalışma, ilk olarak ud icraları ve teknikleri ile geçmişten günümüze bir ekol haline gelmiş üstatların hayat hikayeleri ve icra özelliklerine yer verilmiştir. Devamında, kendine özgü tavrı anlayışı ile genç kuşak için bir ekol olan Yurdal Tokcan'ın besteleri akort düzeni, ses sahası, melodik örgü, melodik ve ritmik yapı bakımından ele alınarak incelenmiştir. Analizleri yapılmış eserler mesleki müzik eğitiminde bulunan ud eğitimcileri ile görüşme formu paylaşılarak, eserlerin ud eğitiminde kullanılması en uygun dönemler belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ud, Ud eğitimi, Çalgı Eğitimi, Türk Müziği, Yurdal Tokcan

## ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Educational Sciences  
Department of Fine Arts Education  
Music Education Program  
Master Thesis

### EXAMINATION OF YURDAL TOKCAN'S WORKS FOR OUD EDUCATION

İbrahim GENÇ

The timbres other than classical performance sought in today's performance understanding have been tried together with the traditional performance understanding and have brought along new searches in technical terms. Performance techniques, which are in continuous development, have created a modern understanding of performance by influencing young performers along with new tones. Thus, the understanding of performance brought along the performers who developed different styles and techniques in each new period, and created the need for new methods and techniques among the younger generations, while revealing new techniques and methods.

Yurdal Tokcan is one of the most important performers who draw attention with his traditional performance and unique attitude. In this study, which emerged by analyzing the works of Yurdal Tokcan, who has deeply influenced today's oud performance and performers with different playing techniques used in oud performance from the past to the present, as well as modern playing techniques and his unique attitude, this study examines both the new timbres in his understanding of performance and the original tones he used in his composition. He combined his melodies with tradition.

Qualitative research model was used in the research. The study, which started with the work and literature review, firstly included the oud performances and techniques, and the life stories and performance characteristics of the masters who have become a school from the past to the present. Afterwards, Yurdal Tokcan's compositions, which is a school for the younger generation with its unique attitude, are examined in terms of tuning, sound field, melodic weave, melodic and rhythmic structure. By sharing the interview form with the oud trainers who are in vocational music education, the most suitable periods for the use of the works in oud education were determined.

**Keywords:** Oud, Oud Education, Instrument Education, Turkish Music, Yurdal Tokcan

## BÖLÜM 1

### 1. GİRİŞ

Dünya üzerinde yaşadığımız coğrafyalar birçok devlete, millete, dine ve kültüre ev sahipliği yapmıştır. Her devirde toplumlar bu coğrafya üzerinde birbirlerinden farklı alanlarda dolaylı ya da doğrudan etkileşim halinde olarak birbirlerinden etkilenmiş, bununla birlikte yeni oluşumlar meydana gelmiştir. Her toplumda mevcut ve her toplumun önemli dinamiklerinden biri olan müzik bu etkileşimden ve gelişimden çeşitli şekillerde etkileşim içerisinde olmuştur. Toplumların gündelik yaşamlarının merkezinde bulunan müzik; sosyal, dini, askeri, siyasi ve daha birçok faktörde kendisine yer edinmiş ve bu alanlarda topluma bir kimlik kazandırmıştır. İnsanoğlunun var oluşundan bugüne değin süregelen bu zaman zarfı içerisinde kendisini koruyan ve devamlı gelişim içerisinde bulunan müzik, sürekliliğini farklı toplumların münferit istiyakları ile renkli bir hale dönüştürmüştür. Bu oluşumu zamansal olarak dönemlere ayırdığımızda bulunduğumuz coğrafyada bu çeşitliliği ve zenginliği açıkça görmek mümkündür. Bunun başlıca sebeplerinden ve farklı alanlara yayılımına etki eden en önemli faktörlerden birisi de göçebe yaşamdır. Göçebe yaşam sadece insanların farklı zamanlarda kendilerine farklı yerleşim yerleri seçmeleri değil, kendileri ile birlikte sahip oldukları tüm somut ve soyut unsurlarını da beraberlerinde götürmeleridir. Bu sayede önceki ve sonraki buldukları coğrafyalarda farklı toplumlarla birlikte olarak bir etkileşim ve paylaşım söz konusudur. Bu yaşam politikasını benimseyerek yüzyıllarca yayma ve yayılma halinde bulunan toplumlardan en köklüsü diyebileceğimiz millet Türklerdir.

Türklerin İslamiyet ile tanışmasından sonra hızlanan bu yayılım ile farklı milletler tanıma ve onlar ile birlikte olan değişim ve gelişimde hızlanmıştır. Değişime etki eden faktörlerden olan din, Türklerin yapısal olarak her alanda değişiminde ve gelişiminde güçlü bir rol oynamıştır. Bu değişimi Türklerin müzik kültürlerinde görmek mümkündür. İslamiyet ile tanışan Türkler Arap coğrafyası ile etkileşim halinde bulunmuş ve her toplumda olduğu gibi farklı alanlarda aktarımlar meydana gelmiştir. Müziğin içinde bulunan din faktörü değişmiş, kullanılan enstrümanlar, formlar, icralar ve tavırlarda beraberinde değişim ve gelişime uğramıştır. Bu zamansal değişimler her dönemde farklı coğrafya ve toplumlarca din faktörüyle birlikte benimsenmeye başlamıştır. Bununla beraber her dönemde giderek artan farklı toplumların birleşimi, müzikte büyük bir gelişime farklı kültürlerin senteziyle ama özünü yani Türk müzik kültürünü koruyarak gelişmiştir. Selçuklu devleti ve ardından kurulan Osmanlı Devleti, geniş alanlarda hüküm sürmüş ve içerisinde farklı milletleri barındıran çok uluslu bir

devlet yapısına sahip olmuşlardır. Bu sayede farklı kültürler beraber yaşamış ve bu sentez yaşamın her yerinde olduğu gibi müziğimizde de etkili, geniş bir saha haline gelmiştir. Giderek büyüyen Türk müzik kültürü kaynağını her zaman kendi iç dinamiklerinden almış, eserler ve icralar hep bu şekilde ortaya çıkmıştır. Gelişimini, aktarımını ve öğretimi sürekli bir şekilde usta-çırak ilişkisi ile sağlamış ve bu durum beraberinde meşk usulü öğretim ve aktarımı her dönemde devam ettirmiştir. Meşk, “Osmanlı mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı ‘yazı örneği’, ‘yazı alıştırma’ ya da ‘yazı karalaması’ anlamına gelen bir terimdir” (Behar, 2017: 15). Esasında “Meşk, Türk Musikisi”nin yanında eski gelenekler içerisinde birçok sanatın eğitim yöntemidir” (Deran, aktaran Gürbüz, 2010: 84). Pekin’in (1999: 11) ifadesiyle; “Ustadan çırağa doğrudan eğitim, ta Yunan akademisinden bu yana sanat eğitiminde başvurulan bir yoldur.” Ancak özellikle “Osmanlı”nın son iki yüzyılında giderek sadece hat ve müziğe inhisar ettirilmiştir” (Behar, 1992: 11). Bir müzik terimi olarak ise meşk, “bir üstad tarafından musiki parçasının tadrîcen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Öztuna, 1990: 47). Uygulama açısından, “hocanın seslendirdiği eserin tümünün yahut bir bölümünün terennüm edilerek yani öğrencinin sık sık tekrarlaması ile hafızasında yer ettiği bir eğitim şeklidir” (Yücel, 2017: 1413). Eğitimde kullanılmakta olan bu usul ile birlikte olağan bir şekilde ve dönemsel farklılıklar sebebiyle çeşitli teknikler, yorumlar ve icra stilleri meydana gelmiştir.

Bu dönemsel olgulara bakıldığında;

Yurda Tokcan, günümüzde ud çalgısını en iyi şekilde icra eden ve gelecek nesil için bu çalgıyı geliştirmeye yönelik ortaya koyduğu eserler ve ud çalgısının teknik zenginliğini, derinliğini ifade eden müzik cümleleriyle oluşturduğu kendine has ekolü ile gelecek nesillere bir kaynak olmuştur.

Bu çalışma ile geçmişten günümüze bizlere köprü kuran, kendine has mızrabı (tavrı) ile ud çalgısına yeni bir boyut kazandıran Yurdal Tokcan’ın eserleri belirlenerek, farklı icra stilleri ve teknikleri analiz edilerek ud eğitimindeki kullanılabilirliği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

## **1.1. Problem Durumu**

Geleneksel müziğimizin icrasında ud çalgısı, her dönemde fiziksel ve teknik gelişimini sürdürerek müziğimize hizmet etmeye devam etmiştir. Her dönemde farklı icracılar tarafından çalınmasıyla beraberinde yaşadığı döneme ve sonrasına damga vuran icracılar ortaya çıkmıştır. Kendine has tavırları ile dikkat çeken ve virtüöz olarak nitelendirdiğimiz icracılar sayesinde gelişen icra zenginliği ile teknik açıdan metotlar oluşmaya başlamıştır. Geçtiğimiz dönemlerde belirgin şekilde gördüğümüz meşk usulü ile başlayan bilgi aktarımı sayesinde, eser icrasında bulunan üslup ve teknikler gelecek kuşaklara aktarılmıştır. Fakat hafızaya dayalı olan bu yöntemde yazılı bir kaynak ve metot ortaya çıkmamıştır. Geçmişten günümüze ud eğitimi ile alakalı önemli icracıların incelenmesi ve bu icracıların tavırlarını yansıtan ud metotlarının oluşmasına yönelik çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda maalesef sınırlı sayıdadır. Geleneksel müziğimizi geniş bir coğrafyada kitlelere yayabilmek ve doğru bir şekilde evrensel bir boyut kazandırmak, geleneksel müziğimizin iyi bilinmesiyle mümkündür. Bu sebeple geçmiş ve gelecek arasında köprü olabilmek ve ud çalgısının eğitiminde, incelenmesinde ve aktarılması hususunda müziğimizin gelişimi açısından önem arz etmektedir. Bütün bu sebepler doğrultusunda ud çalgısına hizmet etmiş ve etmekte olan, kendine has tavrı ile müziğimizde önemli bir yere sahip olmuş Yurdal Tokcan'ın icrası ve teknik özelliklerinin gelecek kuşaklar için aktarılması noktasında bir yazılı kaynak oluşturma ihtiyacı hissedilmiştir.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında araştırmanın problem cümlesi “Yurdal Tokcan eserlerinin özelliklerinin analizleri nasıldır ve ud eğitiminde kullanılabilmesine yönelik ud eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

### **1.1.1. Alt Problemler**

Yurdal Tokcan eserlerinin özellikleri nelerdir?

Yurdal Tokcan eserlerinin ud eğitiminde kullanılabilmesi ile ilgili ud eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Geçmişten günümüze uygulanmakta olan ud çalgısının eğitimindeki tavrı faktörü, icracılığın gelişimi açısından gerekliliği ve kültürel zenginliğimizin aslına uygun olarak korunup, geliştirilerek gelecek kuşaklara aktarılması hususunda önem arz etmektedir.

Bu araştırmanın amacı, Yurdal Tokcan eserlerinin analizi doğrultusunda, günümüzde yeni yetişen icracılarda karşılaşılan makam ve geçki bilinci, motif, cümle kurma ve tartım

kalıplarına alternatif örnekler sunmaktır. Araştırmanın amacı ile ilgili daha özele indiğimizde, Yurdal TOKCAN tavrını, kendi yazmış olduğu eserleri analiz ederek, makamları nasıl işlediğini, tartım ve ritim anlayışını, süslemelerini, baskılarını ve kişisel motiflerini ud özelinde tespit ederek, ud talebelerinin ve icracıların Yurdal TOKCAN tavrının özelliklerini anlamak için bir kaynak sunmak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Ayrıca Yurdal TOKCAN merkezinde, ud eğitiminde kullanılmak üzere oluşturulacak alıştırmalara ve metodlara katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

Bu araştırmada Yurdal Tokcan'ın, eserler üzerinde yorumları incelenip notaya alınacaktır. Elde edilecek olan eser analizlerinin ud eğitiminde kullanılabilirliğini ve lisans dönemleri göz önünde bulundurulduğunda, eserlerin teknik ve melodik yapısı bakımından dönem sınıflandırmasının yapılarak, bu eserlerin ud eğitiminde kullanılabilmesi ve teknik anlamda öğrenciye kazanım sağlaması amaçlanmaktadır.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Günümüzde ud icrası her geçen gün kendini yenilemekte ve gelişimini sürdürmektedir. Bu çalışma; Yurdal Tokcan'ın yorumlamış olduğu kendi eserlerinden yola çıkılarak, eserler üzerinde farklı icra yorumları ve pozisyon zenginlikleri ile ortaya konulacak farklı icra stilleri ve çalış biçimlerini elde ederek, çalgı eğitiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi bakımından önem arz etmektedir.

### **1.4. Varsayımlar**

1. Veri toplama ve çözümlemede kullanılan yöntemler, araştırmanın amacına yönelik en uygun yöntem olduğu,
2. Uygulanacak olan yöntemin ud eğitimi açısından objektif ve eğitim ilkelerine uygun bir şekilde hazırlandığı,
3. Belirlenen eserlerin incelenmesi araştırmanın amacıyla örtüşmekte ve gerçeği yansıtır nitelikte olduğu,
4. Görüşme formu uygulanan görüşmecilerin ud eğitimi konusunda uzman oldukları,
5. Araştırmanın örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
6. Araştırmada kullanılacak kayıtların, Yurdal Tokcan'ın icra tavrını anlatmaya yetecek nitelikte olduğu varsayılmaktadır.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Yurdal TOKCAN ve eserleri ile,
2. Eserlerinin teknik ve melodik analizi ile,
3. Araştırmacı tarafından hazırlanan 1 tanesi tablo olmak üzere 2 sorudan oluşan görüşme formuyla ve bu görüşme formunun uygulanacağı 8 görüşmeciyle,
4. Araştırmacı tarafından analiz edilecek eser kayıtlarıyla sınırlıdır.



## BÖLÜM 2

### 2. ALAN YAZIN

#### 2.1. Tarihsel Süreçte Ud

Kelime anlamı bakımından incelendiğinde: “Sarısabır, ödağacı” anlamına karşılık gelen ud, Arapça “el-oûd” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime yapısı diğer dillerde kullanılabilecek bir yapıda olmadığından başında bulunan ‘el’ kelimesi atılarak ‘ud’ şeklinde kullanılmıştır. Kelime yapısında gerçekleşen bu değişim ud çalgısını 11 ile 13. yy’lar arasında tanıyan Avrupa’da; luth, lute, laute gibi isimlerde kullanılmıştır. Müslümanların yapmış oldukları fetihler içerisinde bulunan İspanya da bu çalgıyı tanımış ve ud, Batı müziği içerisinde bir dönem yer edinmiştir. Daha sonrasında ise Thompson (1944: 1050)’a göre; Bach ve Handel zamanına kadar kullanılmış olan ud, Haydn’ın klasik orkestrasında yer vermeyi reddetmesinden itibaren kullanılmamıştır.

Bazı kaynaklara göre ud çalgısı Türklerin kullanmış oldukları Kopuz çalgısından türediği ve çalgının yapımında kullanılan ağacın türü sebebiyle Araplar tarafından el- oûd kelimesi ile bu coğrafyada yer edindiği söylenmektedir. Bu durumu destekleyen cümleler ise yaşamış olduğu dönem içerisinde ud çalgısına teknik anlamda farklı boyutlar kazandıran Cinuçen Tanrıkörur’ un ifadesine göre; ‘Ud, Kopuz adıyla Asya’dan Anadolu’ya oradan da Rumeli’ye kadar gelmiş aynı zamanda musikişinas olan Yunus Emre’nin şiirlerinde dahi kutsal nitelikli yerini almıştır. Osmanlı Sarayının düğün ve benzeri şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü surnamelerde kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrud diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir’ (Tanrıkörur, 2001, s. 177-179).

Her ne kadar Türk topluluklarına ve boylarına ait bir müzik aleti olduğu söylene de, udun tarih içindeki serüveni incelendiğinde başta Sümerler olmak üzere pek çok farklı medeniyetlerde farklı farklı isimler altında kullanıldığı bilinmektedir (Yıldırım, 2012, s. 3).

Pek çok medeniyette kullanılmasına, çok köklü bir geçmişi ve tarihçesi olmasına karşın udun günümüzdeki hali ile beş telli bir yapıya kavuşturan 10. yüzyılda yaşamış olan ünlü Türk bilgini Farabi’dir (Yıldırım, 2012, s. 4).

Udun coğrafyalar üzerindeki bu tarihsel serüveninde çalgının gelişimi adına rol oynayan önemli isimlerden bir tanesi olan Ziryab, yaşamını Kurtuba Sarayında geçirmiştir. Yaşamış olduğu döneme kadar süregelen zaman içerisinde ud icrasında kullanılan ahşap mızrap, Ziryab

ile birlikte ilk defa kartal kanadını mızrap olarak kullanmış ve uda beşinci tel ilavesini yaparak çalgının gelişimde önemli bir katkı sağlamıştır. Çalgının farklı coğrafyalarda farklı isimlerle anılmasıyla birlikte zaman içerisindeki teknik ve yapısal olarak da gelişimini sürdüren ud çalgısı, 19. Yüzyılda yaşamış Şakir Paşa tarafından eklenen 6. Tel ile birlikte günümüzde kullanılan son halini almıştır.

Doğu toplumlarının yaşamlarının bir parçasına haline gelen ud, Anadolu müzik kültüründe hem icrası hem de eğitimi bakımından önemli bir yer edinmiştir. Sanatın her alanıyla zengin bir uygarlık olan Selçuklu döneminde sarayın içerisinde kullanılan önemli bir çalgı haline gelen ud, döneminin usta icracıları ile birlikte bilinir ve tanınır hale gelmiştir. Sarayın içinde olduğu kadar halkın içinde de değer kazanarak dönemin en önemli mutasavvıflarından olan Mevlana'nın eserlerinde de yer edinmiştir.

Dostu gördüm; dönerek evin etrafında adımlıyordu,

Ud çalıyordu ve öylesine bir nağme...

Gecenin şarabından pür-cûş, İştıyakla tatlı bir şarkı çalıyordu (Schimmel, 1999: 199).

Her yeni dönemin ondan önceki dönemden etkilendiği ve kültürel unsurları devam ettirdiği gibi, ud çalgısı Osmanlı döneminde de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Osmanlı'nın farklı birçok coğrafyada hüküm sürmesi sebebiyle içerisinde bulunan kozmopolitik kimlik, çalgının birçok kültür ile sentezleşmesini ve Osmanlı kimliğinde yeni bir gelişim serüveninin oluşmasında en önemli unsur olmuştur. Osmanlı döneminde özellikle saray içerisindeki saygınlığı ile dikkat çekerken 16 ilâ 19. yüzyıl arasını kapsayan süreç içerisinde ney ve tanbur çalgılarının daha fazla itibar görmesi sebebiyle neredeyse kullanımını yitirmiş ve itibar kaybına uğramıştır. Udun itibarını kazanması için 19. yüzyıla değin beklemek gerekecektir. Bu yüzyılda udi-viyolonsel Şâkir Paşa'nın uda 6. telini (bam) ilave etmesi fiziki olarak da sazın gelişimini belirleyecektir (Tanrıkorur, 2001: 189). Bu dönem ile birlikte tekrar gün yüzüne çıkan ud, beraberinde gerek icrası gerekse metodolojik çalışmaların oluşmasıyla günümüze kadar gelişimini ve değerini sürdürmüştür.

Tarihsel sürecinin ne kadar önemli ve değerli olduğu noktasına Orta Doğu uzmanlarından olan Ilan Pappé; "20. yüzyılın geçmiş ile bağını sürdürmesinin en göze çarpan simgesi müziksel anlamda uddur." (Pappé, 2005: 174-175) ifadeleri ile anlatmıştır.

## 2.2. Geçmişten Günümüze Önemli Ud İcracıları

Doğudan Batıya birçok coğrafyayı etkileyen ud, bu büyük coğrafyada farklı icralar ile zengin ve köklü bir serüvene sahip olmuştur. Geçmiş dönemde teknik ve yapısal gelişimi ile birlikte Selçuklu, Osmanlı ve son olarak günümüzde icracılar tarafından çeşitli şekillerde ve alanlarda çalınmıştır. Bu çeşitlilik aynı zamanda ud çalgısında birbirinden farklı teknikler, metodlar ve ekoller meydana getirmiştir. Bu doğrultuda geçmişten günümüze baktığımızda icra özellikleriyle farklılık göstermiş ve ekol olmuş usta ud icracıları bulunmaktadır.

### 2.2.1. Udi Nevres Bey

Nevres Bey 1873 yılında Malatya'da dünyaya geldi. Annesinin ölümünü sonrasında babası ile birlikte İstanbul'a yerleşti. Babasının çalışmaya başladığı yerdeki kişinin yardımıyla yaşamına devam ederken kendi çabasıyla da ud öğrenmeye çalıştı. Allah vergisi yeteneği sayesinde dinleyenleri hayretler içerisinde bırakıyor, ünü İstanbul'a yayılıyordu. Tam bu dönemlerde alanında dahi olan Tanburi Cemil Beyle tanıştı. Cemil Bey'i çok iyi analiz eden ve icrasında ön plana çıkaran kişiler arasında en başta gelen Nevres Bey, Cemil Beyin tanburda yaptığı reformu Ud'da yapmıştır. (Özalp, 2000, s.126-127).

Nevres Bey kendisini geliştiren ve sürekli araştırma isteği olan birisi olması sebebiyle kendi müziğimizin yanı sıra Avrupa müziği ile de yakından ilgilenmiş, dönemin en yaygın nota yazımı olan Hamparsum yazısını mükemmel bir düzeyde öğrenmiştir. Öyle ki duyduğu her ezgiyi notaya alabilecek ve seslendirecek bir düzeyde döneminin en üst düzeyden insanlarından bir tanesi olmuştur. Ud'da yapmış olduğu teknik ve melodik icranın herkes tarafından yapılamaması, geleneğin dışındaki sanatsal icrasıyla toplum tarafından tartışılmaz bir müzikalite ortaya koymuştur. (Akdoğan, 1990, s. 4-5).

İcrasındaki titiz ve farklı özellik kendinden önceki udilere hiç benzememekle birlikte Cemil Bey'in etkisi de hissedilmektedir. Bu teknikte Cemil Bey'in Lavta mızrabının silinmez izlerinin sezilmesi mümkündür. Açık teller üzerinde bir icradan öte daha çok pozisyon ve kapalı perde kullanmayı tercih eden, sol el tekniğinde daha çok tremo ve kuvvetli bir vibrato kullanmasıyla kendine has bir tavır oluşturmuştur. Bu tavrın oluşmasında ve sürdürülebilir olmasında Tanburi Cemil Bey'in lavta çalışmasının etkilerini görmek mümkündür. İcrasının yanı sıra bestekârlık yönü de olan Nevres Bey, musikimizle olan ilgili ve sevgisi sayesinde musikimize birçok eser kazandırmıştır. İcrası ve insanlara olan tesiri ile musikimizin değerlerinden olmuştur. (Özalp, 2000, s. 129). Türk Müziğine uzun süre hizmet eden Nevres Bey 22 Ocak 1937 yılında vefat etti.

### 2.2.2. Ali Salâhî Bey

1878 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Udi Ali olarak da bilinmektedir. Küçük yaşta müziğe ilgisi ile ailesi tarafından desteklenerek dönemin usta isimlerinden eğitim alması teşvik edilmiştir. Bu ilgisi devam ederken ud çalgısına merak salarak Fahri Kopuz, Hanende Aziz Bey ve birkaç arkadaşıyla birlikte defterdarda açtıkları “Terakki-i Mûsikî Mektebi” adlı dershanede talebe yetiştirmeye başlamışlardır. Hayatının uzun bir sürecinde adliye memurluklarında bulunan Salâhî Bey, emekliye ayrıldıktan sonra kendisini tamamen mûsikîye adanmıştır. 1945 yılında İstanbul'da ölen Salâhî Bey, Eyüp Gümüşsuyu Mezarlığı'na gömülmüştür. Yaptığı besteleriyle devrinin meşhurları arasına giren Salâhî Bey, yazılarıyla da müziğimize hizmet etmiştir. Bu sebeple bestelemiş olduğu birçok eseri dikkat çekmektedir. Ayrıca udun öğrenilmesi noktasında vermiş olduğu hizmetlerden “Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü” ve bu araştırmada karşılaştırılması yapılacak olan “İlaveli Ud Mu,,allimi” isimli iki adet ud metodu ve bunun yanında “Risâle-i Mûsikî”den Notanın Ta’lim ve Kıraatı” adlı bir kitabı bulunmaktadır (Rona, 1960:340; Öztuna, 1990:256; İhsanoğlu, 2003:243).

### 2.2.3. Şerif Muhittin Targan

Şerif Muhiddin Targan 21 Ocak 1892 tarihinde İstanbul'da doğdu. Onsekizli yaşlarına kadar dönemin değerli hocalarından eğitim alarak yetiştirildi. Genel kültür anlamında birçok ders alarak yirmi iki yaşında İstanbul Üniversitesi Edebiyat ve Hukuk fakültesinden mezun oldu. 1916 yılında ailesi ile birlikte Medine'ye döndü fakat hemen ardından Şam'a geçti. Bir süre orada kaldıktan sonra tekrar İstanbul'a dönüş yaptı. (Özalp, 2000, s. 220).

Çocukluk dönemlerinde babası Ali Haydar Bey sayesinde Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Çağatay ve dönemin diğer ünlü sanatkârları ile tanışma fırsatı buldu. Musikiye karşı ilgisi ve kabiliyeti sayesinde altılı yaşlarda Ali Rıfat Bey'den ud dersleri alarak musiki içerisine adım attı. Gelişimi o kadar hızlıydı ki, Ali Rıfat Bey “Bu öğrencim beni fersah fersah geçti” demişti. Ud derslerinin yanında Ahmet Irsoy'dan usul, Rauf Yekta Bey'den nazariyat dersleri almıştır. On dört yaşlarında viyolonsele merak salarak çalmaya başlayıp ve icrası zor eserler besteledi. Bununla birlikte piyano, lavta ve keman da çalarak kendisini geliştirdi. Nevres Bey' in tekniğini erişilmesi zor bir virtüozite haline getirdi. Ancak bu icrasında klasik bir ud icrasından daha çok gitar üslubunun tınıları görülmektedir. Bu tekniğin yansımaları enstrümantal eserlerinde de görülmektedir. Kendisinden sonra bu teknikle ud çalan bir başka sanatkâr yetişmemiştir (Özalp, 2000, s. 221).

Amerika’da bulunduğu dönemde ilk önce bir tiroid ameliyatı geçirdi. Daha sonrasında birçok sanatsal faaliyetin içerisinde yer alarak ünlü piyanist Leopold Godowsky olmak üzere Kreisler, Jerardy Heifetz, Profesör Auer gibi birçok sanatçıyla resitaller verdi 24 Ağustos 1924 tarihli The New York Herald Tribune gazetesi, “Ud’un Paganinisi” diye bir yazı yayınladı. Town Hall’de 13 Aralık 1928 tarihinde yapılan bir diğer resitalde ise viyolonsel çaldı. İstanbul’a döndükten sonra hız vererek Fransız Tiyatrosu’nda bir konser verdi. (Özalp, 2000, s. 220).

1936 yılında Irak Devleti bir davet göndererek Bağdat’ta “Doğu ve Batı Musikisi Konservatuari”nda görev yapmasını sağlamışlardır. Buradaki sağlık sorunlarının ardından tekrar İstanbul’a geri döndü. Bu yıllarda Sadeddin Arel’in İstanbul Belediye Konservatuvarında istifası üzerine “İlmi Kurul” başkanlığına getirildi, 1951 yılında istifa ederek ayrıldı. Yaşamının son konserini Saray Sinemasında verdi ve 13 Ağustos 1967 tarihinde İstanbul’da öldü (Özalp, 2000, s. 220). Targan’ın Ud icrasındaki en önemli ayırt edici özelliği, mızrap tekniği olmuştur. Mızrap vuruşlarını büyük kafes üzerinde yani sesin en zayıf fakat en yumuşak olduğu bölge üzerinde uygulamıştır. Targan, icrasında kullandığı bu bölgenin zorluğuna rağmen çok hızlı ve işlek bir mızrapa sahiptir. Targan, viyolonsel kullanımının vermiş olduğu avantaj sayesinde ud üzerinde extension tekniğini kullanmıştır. Bu sayede iki parmak arası olan yarım sesi (Bakiye veya Küçük Mücennep) Tanini kadar açmış, böylece açık pozisyon yerine daha daha çok klavye üzerinde kapalı pozisyonları tercih etmiş ve bunları Ud’dan alabileceği en net ve parlak haliyle elde etmiştir. Geçmişten günümüze bakıldığında sol el tekniği anlamında ondan daha hakimi yoktur diyebiliriz. Bunun sebepleri arasında Ud’un ses sahasının dışına çıkarak ses sahasını dört oktava çıkarmış olması bulunmaktadır. Targan, eser ve taksim icralarında arpej, akor ve pedal sesleri çok fazla kullanmıştır. (Işıқтаş, 2011:109). Türk müziğine uzun süre hizmet eden Targan 13 Eylül 1967 yılında İstanbul’da vefat etti.

#### **2.2.4. Yorgo Bacanos**

Yorgo Baconos 1900 yılında İstanbul’da doğdu. Babası Lambo Efendi ve ailenin diğer üyeleri kemençe çalıyorlardı. Milliyet gazetesinde yayımlanan bir röportajında Yorgo Bacanos kendi hayat hikayesinden bahsetmiştir.

Beş yaşında eline bir süpürge alarak ud çalar gibi onunla oynadı. Babası onun için bir ud yaptı fakat aynı zamanda onun doktor veya avukat olmasını istiyordu. Yorgo daha sonra Fransız mektebine başlayarak hususi hocalardan ders aldı fakat kendisi müzik ve ud ile ilgileniyordu. En son babası tarafından Koço Efendi’nin yanına verilerek yetişmeye başladı.

Ardından babası ile birlikte musiki derslerine başladı ve babasıyla dönemin en iyi sazlarının olduğu Taksim'deki Eftalipos Gazinosu'na gitti. Orada amatör olarak çalıştıktan sonra gazinonun sahibi Emin Bey güzel bir ud hediye etti ve gazinoda çalışmaya devam etti. Bunun yanı sıra yaklaşık bir iki sene Büyük Sımanyan'dan alafranga piyano dersi aldı.

Yirmili yaşlarında bestekârlığa merak salarak birçok eser yaptı. 1928 senesinde Hafız Kemal, Hafız Saadeddin Kaynak, Aleko Baconos ve Ahmet Yatman ile Berlin' de bir plak doldurdu. 1930'da Denizkızı Eftalya, Sadi Işılay ve Aleko Baconos'la birlikte Mısır'da 5 tane konser verdi. Arap dünyasının tanınan ismi Ümmü Gülsüm ile tanıştı ve orada kalıp hoacalık yapmasını teklif ettiler. ,ürkiye'nin ilk radyo teşekkülü olarak açılan Türk Telsiz-Telefon A.Ş.'de ağabeyi olan Aleko Baconos ile birlikte bir fasıl heyeti yaptı. 1946 senesinde İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyeti'nde görev aldı. 1967 yılında aynı heyetten yaş haddinden emekliye ayrıldı.

Yorgo Bacanos Udi Kirkor, Karnik Germiyan ile Udi Büyük Serkis'ten de yararlandı. Türk Musikisi alanında çok büyük öneme sahip olan Bacanos, o dönemde yetişmiş bütün ud icralarındaki gibi Nevres Bey de dâhil olmak üzere, açık perdelerden ziyade lavta gibi bir mızrap tekniğini tercih etmiştir. Yorgo Bacanos, 1977 yılında İstanbul'da öldü (Özalp, 2000, ss. 401-402). Bacanos, başarılı bir sağ el tekniğine sahiptir. Mızrabını daha çok kafesten uzak ve büyük eşiğe yakın bir bölge kullanarak yüksek volüm ve parlak bir ses elde etmeyi başarmıştır. İcrasındaki akıcılık, ritmik ve seri mızrap vuruşları dikkat çekicidir. Sol el tekniğinde farklı parmak baskıları ve pozisyonları kullanmıştır. Gelenekteki ud icracılarının kullandığı 1.ve 2. parmakların kullanımını geliştirerek 1.2.3. ve 4. parmakların sıralı olarak kullanıldığı bir icra stiline çevirmiştir. (Yahya, 2002, ss.1-2).

Yorgo Bacanos üslubunda etkilenmemiş olan icracı çok azdır denilebilir. Bu üslubun temel fonksiyonlarını; mızrap sesi olmadan keskin ve kapalı, açık ses hissedilmeden elde edilen sesler beraberin kaydırmaz ve sağlam bir ritim duygusu ile ezgi çalma yeteneği olarak söylenebilir. Bunların yanı sıra kendisi piyasa kökenli olmasına karşın taksim ve eşlik icralarında makam anlayışına sadık kalmıştır ve Cemil Bey'den sonra gelen büyük bir usta olarak kabul edilmektedir. (Tanrıkorur, 1998, s. 368).

### **2.2.5. Cinuçen Tanrıkorur**

20 Şubat 1938'de İstanbul'da doğdu. Dil devriminin olduğu ilk yıllarda, babası Zaferşan Tanrıkorur'un adının öz Türkçe karşılığı olan Zafer-Şan anlamına gelen Cinu-Çen adı koyuldu.

Orta retimini İstanbul’da İtalyan lisesinde, yüksekrenimini ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünde yaptı. İtalyanca ile birlikte Fransızca’yı ve Latinceyi ğrendi (Rona, 1970, s. 724).

Mzie olan ilgisi küçük yaşlarda başladıktan sonra konservatuar bölümü okuyan küçük amcası tarafından Türk Müziği ğrenmeye başlamıştır. 12 yaşlarındayken solfej bilgisine sahip olmuş, ilk olarak 3. Selim’e ait Szidilr Yrksemisini ğrenmiştir. Ardından 14 yaşında ilk bestesini Ferahnak makamında bestelemiştir. Yaklaşık 17 yaşlarında annesine ait olan udu eline almış ve hiç eğitim almadığı halde çok kısa sürede almayı öğrenmiştir. 5 (Rona, 1970, s. 724). Batılı anlamda yazmış olduğu ilk ud metodu ile Türk msikisi üzerine birçok makale yazmış, yurt içi ve yurt dışında pek çok konferans vermiştir. Kendisine ait 500 civarı eser olan Tanrıkorur kendi terkibi olan şedd-i sab, Zvil-Aşırn ve Glbse makamlarındaki klasik fasıllar; Bayatı-Araban, Evcra, Zvil-Aşırn ve Nişburek makamlarında Mevlevi Ayinleri; 63 makamlı Kr-ı Nev’eda, Fuzli’nin 54 mısralı Müseddes’inden bir kr, Yahy Kemal’in “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, “İtr”, “Mehlika Sultan” ve “Sonbahar” gibi uzun şiirlerinden yeni formlarda eserler; “Gnaydınım”, “Turnalar”, “Kiralık Konak Film Müziği” ve “Tarla Dönüşü/Köyde Sabah” gibi tanınmış eserleri, durak, şuğul, na’t, ve ilahiler, klasik ve yeni formlarda saz müziği eserleri ile yurt içinde ve yurt dışında ödüllendirilmiş besteleri de vardır.

Tanrıkorur, kendisine özgü tavrı ile dönemine ve günümüze damga vurmuştur. Seslendirdiği eserlerin çoğu bölümünü udda müstahsen akortta icra etmesi, Ud’un kapalı pozisyonda çalınma zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Ud’u açık pozisyonda icra eden ustaların yanında Tanrıkorur ekolü, özellikle transpoze noktasında büyük bir öneme sahip ve açık pozisyonlarda çalan ustaların yanında kapalı pozisyonlarda yapmış olduğu icra ile farklı bir boyut kazanmıştır. Ud’un pest bölgede boş pozisyonda bulunan dem seslerini kullanarak alınabilir hale getirmiş, ana melodi içerisine eklemiştir. Glissando tekniğini genel olarak aynı tel üzerindeki perdelerden yana kullanmış ve bu tekniği sıklıkla tercih etmiştir. İcraya nefes aldırma ve cümleyi sonlandırma amaçlı karakteristik flajolesi, kullandığı akorlar, tremolo mızrapları eşliğinde ajiliteli nağmeler, farklı stillerde kullandığı hareketli çarpmalar, atlamalı aralıkların kullanımı gibi farklı süsleme teknikleriyle 20. Yüzyılın dev şahsiyetlerinden biri olmuştur. (zdemir ve Levendoğlu, 2011, s. 325).

### **2.2.6. Mutlu Torun**

Prof. Mutlu Torun 1942 yılında Ankara'nın Beypazarı ilçesinde doğdu. Ud ve gitar sanatçısı olarak bilinen besteci, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarında ders vermiş Torun, günümüzün en önemli ud sanatçılarından bir tanesidir. Aynı zamanda Batı Müziği'ni yakından takip ederek flamenko öğrenmek için İspanya'ya gitmiştir.1990'ların ortalarında Grup Mediterrane'yi kurdu. Yaklaşık 30 yıl içerisinde yaklaşık 100'ün üzerinde bestesi bulunan Torun; 22 saz eseri, 14 ilahi, bir Mevlevi ayini, Türk Müziği sazları için 13 çoksesli beste, ud ve yaylı çalgılar için bir süit, 50 civarında şarkı, klasik gitar için yedi eser, dört film ve iki tiyatro müziği bestleyerek oluşturmuştur. "Gelenekten Geleceğe" başlıklı ud metodu bulunmaktadır. Konser kayıtları daha sonra amatör çabalarla çoğaltılarak meraklıları arasında önemli bir koleksiyon parçası haline geldi. Çekirdek Resitalleri, Torun'un araştırmacı yönünün günışığına çıktığı, Türk Müziği dinleyenlerinin dışındakilere de ulaşan ilk çalışmalar olup, aynı yıllarda topluluklarda ve solo gitar için yazmış olduğu eserler ile de ödüllere layık görülmüştür. Bundan sonraki dönemlerde, Bosphorus, İstanbul Oda Orkestrası gibi topluluklarda çalışarak yenilikçi yaklaşımlar ortaya koydu. İTO Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon Bölümü Başkanı sıfatıyla görev yaparak birçok öğrenci yetiştiren Torun, aynı zamanda Şerif Muhittin Targan ekolünün de takipçisi olarak tanınır. Torun, halen Haliç Üniversitesi Türk mûsikisi konservatuvarında öğretim görevlisidir (İtil, 2011).

### **2.2.7. O.Yurdal Tokcan**

1966 Ordu doğumlu olan O. Yurdal Tokcan, 1988 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı üniversitede 1997 yılına kadar ud sazı öğretim görevlisi olarak çalıştı.

1990 yılında, sanat yönetmenliğini Tanburi Necdet Yaşar'ın yaptığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'na UD sanatçısı olarak atandı.

Otoriteler tarafından günümüzün en önde gelen ud sanatçıları arasında yer alan Tokcan, ud sazının geleneksel icrasını günümüz tınlarıyla birleştirerek kendi özgün tekniğini geliştirdi. Bu tekniğin yansımalarını Perdesiz Gitar (Fretless Guitar) üzerinde de uygulayan Tokcan'ın, geleneksel melodi zenginliğini teknik ve çoksesli tınlarla birleştirdiği birçok saz eseri de bulunmaktadır.

İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'ndaki asli görevinin yanısıra birçok toplulukta yer alan sanatçı İstanbul Fasıl Grubu, İstanbul Tasavvuf Müziği Topluluğu ve İstanbul Sazendeleri ile birlikte birçok albüm ve bununla beraber Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, İspanya, Hindistan, Gürcistan, Yunanistan, Girit, Estonya, Suriye, İsveç, İsviçre, Japonya, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Türkmenistan, Makedonya, İsrail, Tunus, Lübnan, Bosna, İspanya gibi ülkelerde konserler vermiştir.

Yapmış oldukları konserler arasında yer alan; Nisan 2001'de Amsterdam perküsyon grubu ve oda orkestrası ile birlikte 'Ud Sazı Etrafında Avrupa Müziği'(Europen Music Around Ud) konulu konserde solist sanatçı olarak yer almış; Mercan Dede Ensemble ile 2000 ve 2001 yıllarında Akbank Uluslararası Caz Festivali katılmıştır. Yine Şubat 2002'de Göksel Baktagir (kanun) ile İsrail'de, İsrail'li müzisyenlerle oluşturdukları Grup Baharat ile birlikte birçok konser vermiştir.

Almanya Dresten'de hazırlanan 3. Uluslararası Ud-Lavta Festivaline Türk Sanatçı olarak yer almıştır. Kudsi Erguner ile birlikte birçok projede yer alarak konserler vermiştir.

1997'de Fransa'da, Burhan Öçal (perküsyonist), Göksel Baktagir (kanun) Selim Güler (kemençe), Arif Erdebil (ney) ile birlikte yapmış oldukları konser ve album projesi Fransız Fransız otoriteleri tarafından en iyi etnik album olarak ödüllendirilmiştir.

2002 Aralık ayında Selanik'te düzenlenen Ara Dinkjian, Simon Shaheen, Haig Yazdjian, Omer Beshir gibi sanatçıların da yer aldığı Internationale Oud Meeting'de yer alan sanatçı, yapmış olduğu konserin yanı sıra masterclass yaparak etkinlikte yer almıştır.

Yine Ağustos 2003'de Ürdün'de düzenlenen Ud Festivaline davet edilmiş, Aralık 2003'de de Mısır'da düzenlenen Arap Müziği festivaline katılarak Kahire Opera Hall'da iki konser vermiştir.

Mart 2006'da California-Santa Cruz'da solo bir konser veren Sanatçı, Aralık 2006'da da Umman'da düzenlenen Uluslararası Ud Festivalinde yer alarak konser vermiştir.

Bununla birlikte Suriye, Ürdün, Fas, Tunus, Mısır, Yunanistan, Polonya ,Hollanda, Belçika, Almanya, İran, İspanya, İsrail'de solo ud resitalleri yapmıştır.

Yirmi üç ülkenin önde gelen sanatçılarından oluşan Tekfen Filarmoni Orkestrası ile birlikte İngiltere, Belçika, Fransa, Almanya, Azerbaycan gibi ülkelerde birçok konserler vermiş ve Japonya’da gerçekleştirilen Türk Yılı etkinliklerinde yer almıştır.

Ayrıca Tokcan, Djaffer Youssef, Karl Berder Octet, Trilok Gurtu, Mısırlı Ahmet, Ömer Faruk ve Hacı Faruk Tekbilek gibi isimlerle aynı sahneyi paylaşmıştır.

Sanatçı, Nisan 2008’de Atina’da gerçekleşen etkinlikte bir konser yapmış ve ardından Kasım 2008’de Ross Daly ve Zohar Fresko ile birlikte “International Jerusalem Oud Festival” inde birlikte yer almışlardır.

2009 Kasım ayında Uluslararası Kudüs Ud Festivali’nde Ara Dinkjian ve Taiseer Elias ile birlikte hazırladıkları ‘Top Oud Trio’ projesiyle konser düzenledi.

Ross Daly ile birlikte yapmış oldukları ‘Seyir’ adlı proje ile Berlin Flarmoni’de ve birçok ülkede konserler yaptı.

İsrail’li Ladino şarkıcısı Hadass Pal Yarden’in Yahudice adlı cd çalışmasının müzik yönetmenliğini yapan Tokcan, sanatçı ile birlikte birçok konserde ( USA-San Fransisko, Kudüs, Türkiye) de yer aldı.

Yinon Mualllem ile birlikte ud ve perkisyon şeklinde Türkiye, İsrail ve İspanya’da konserler vermiştir.

Göksel Baktagir İle birlikte yorumladıkları Azeri isimli eser Passion of Christ (Hz. İsa'nın son 12 saati) filminin müzikleri arasına giren sanatçı, Cennetin Krallığı (Kingdom of Heaven) adlı Hollywood filminin müziklerinde de icracı olarak yer almıştır.

Tokcan, dünyaca ünlü İspanyol müzisyen Jordi Savall’in ‘İstanbul, Dimitrie Cantemir’ ‘La Sublim Porta’ , ‘Bal-Kan’ , ‘Ramon Llul’ ve ‘İbn-i Batuta’ isimli projeleri kapsamında cd çalışmaları yapmış ve birçok konserde (Portekiz, Romanya, Fransa, İspanya, Türkiye, Hırvatistan, Finlandiya, Almanya, Bosna, Arjantin, Brezilya, Çin, Tayvan, İngiltere, İtalya, Lüksemburg, Abu Dabi, Lübnan, Avusturya, Polonya, İsviçre, ABD, Kanada, Norveç, Türkiye ) yer almıştır.

Hafız Halil Necipoğlu’nun Camideki Adam, Semâvi Duyuşlar ve Cevşen adlı albümlerinin müzik yönetmenliğini ve aranjmanlarını yapmıştır.

Bosnalı ses sanatçısı Amira Medunjanin'in 2012 Londra Olimpiyatları için düzenlediği ve on Balkan ülkesinin sanatçılarının yer aldığı açılış konserleri projesinde Türk sanatçı olarak yer almıştır.

Göksel Baktagir ile birlikte oluşturdukları 'Oud-Qanun Master' isimli proje ile yerli ve yabancı birçok öğrenciye eğitim vermektedir.

Ross Daly tarafından Girit adasında yaz ve kış dönemi olarak düzenlenen seminerlere ud sazı eğitmeni olarak katılarak masterclass düzenlemektedir.

Sanatçı GÖL ZAMANI isimli Yeşilçam filminin müziklerini yapmıştır.

Yunan perküsyon sanatçısı Katerina Papodopoulou'nun 'Kıyı-Aktes' ve 'PONTUS MANZARASI' isimli albüm projesinin müzik yönetmenliğini yapmıştır.

Sanatçının kendi bestelerinden oluşan HİSLENİŞ-SARAY (DEEP EMOTION) ve BENDE CAN (INNER SOUL) adlı albüm çalışmaları bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Hisleniş-Saray albümü Amerika Birleşik Devletleri'nde PASSION adıyla tekrar yayınlanmıştır.

Sanatçı halen çalıştığı kurumda 2015 yılından itibaren topluluk sanat yönetmeni olarak görevine devam etmektedir.

### **2.3. Çalgı Eğitimi**

Müziğin eğitim yönü bakımından, içerisinde en önemli yere sahip olan ve eğitimin düzen, disiplin ve sistem gibi özellikleriyle bütünleşmiş olan kolu çalgı eğitimidir. Bu sebeple çalgı eğitimi, müziğin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Uçan'a göre (1993, s. 11) çalgı eğitimi, her ne amaçla amatör, profesyonel ya da eğitimsel olsun fark etmeksizin müzik eğitiminin her zaman vazgeçilmez unsurlarından birisi olarak yeri geldiğinde "ana boyut" yeri geldiğinde "yardımcı boyut" yeri geldiğinde "tamamlayıcı- bütünleyici boyut" yeri geldiğinde ise "çeşitlendirici- zenginleştirici boyut" olarak vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Yılmaz, 2005, s. 4). Buradan yola çıkarak çalgı eğitimi ile ilgili yapılmış bazı açıklamalara yer verilmiştir:

Çalgı eğitimi, öğreten ve öğrenen arasında gerçekleşen, bir plan ve program dahilinde düzenli bir şekilde yapılması gereken bir süreçtir. Bu süreçte öğrencinin çalgısı ile ilgili bilgi ve tecrübe kazanmasıyla birlikte kendisini müzikal olarak da geliştirmesi gerekmektedir.

Çalgı eğitiminin temelinde bir insanın çalgı çalması söz konusu olduğundan, çalgı çalmanın çalgı çalan insan üzerindeki olumlu etkileri göz önünde bulundurulduğunda bu eğitim bireyin kendisini, çevresini, bireylerden oluşan toplumu, yani müzik eğitiminin yapıldığı bazı ortamlardaki eğitilenleri, eğitmenleri ve onların çevresini yakından ilgilendirmektedir (Uslu, 1997, s. 30). Çalgı eğitimi genel bir çerçevede öğrenen kişiyi ve toplumun her bireyini etkilemekte ve izlerini hissettirmektedir. Bu etki ve izler sayesinde çalgı ile ilgilenen bireyler öncelikle düşünmeyi, kendilerini tanımayı ve yapabilme yeteneklerini fark edebilir hale gelebilirler. Bu sayede birey, kendine güvenme duygusu ile hareket etmeye başlar ve daha mutlu olur.

“Çalgı eğitiminin belirli bir düzen içerisinde verilmesi kişiye teknik ve estetik bir takım kazanımlar sağlar. Bu süreç, müziksel kişiliğin oluşması, bilgi ve yeteneğin birleşmesiyle birlikte davranışın geliştirilmesi şeklinde mümkün olabilir” (Demirbatır, 1998: 6). Düzenli sistemli bir şekilde verilen çalgı eğitimi, sonucunda daha iyi icraları beraberinde getirmiştir. Özmenteş (2005: 94)’e göre, müzik eğitiminde çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşmaktadır.

“Müzik eğitimcisinin en temel vasıflarından biri çalgı eğitimidir. Bir müzik eğitimcisi çalgısını kullanarak öğrencisine birçok nitelikler kazandırabilir. Çalgı eğitimi yoluyla öğrenci; yeteneğini geliştirir, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirir ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışır. Ayrıca çalgı eğitimi yoluyla öğrenciler müziksel işitmelerini, müzikalitelerini, yorumculuklarını ve birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirip, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanlıkları edinirler. Ulusal ve evrensel müzik sanatını çalgı eğitimi yoluyla tanıma fırsatı bulup, izledikleri konserler ile eleştirme gücü kazanırlar” (Tanrıverdi, 1997: 23).

Çalgı eğitiminde dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan bir tanesi, bireyin öğrenme sürecini yaparak ve yaşayarak devam ettirebilmesidir. Bu sayede öğrenim ve gelişim de beraberinde hızlanacaktır. Bu durumundan yola çıkılarak öğretmen ve öğrenci ilişkisi önem kazanmakta ve sürecin iş birliği içerisinde yürütülmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Çalgı eğitimindeki öğretmen ve öğrenci merkezli olmasıyla birlikte oluşan aktif ve etkin katılım süreci olumlu yönde etkileyecektir.

Bütün eğitimlerde olduğu üzere çalgı eğitiminde de hedefe uygun sistemi ve çalışmayı ortaya koyacak ve çalgı eğitiminde öğrenciye yol rehberi olacak metotlara ihtiyaç

duyulmaktadır. Öztuna (1990: 53)'ya göre metot kelimesi maksada erişmek için takip edilmesi icap eden yoldur. Herhangi bir bilim dalında herhangi bir alan üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar, o bilim dalı için gerekli olan metotların bilinmesini gerektirmektedir. Müzik eğitiminin içerisinde bulunan çalgı eğitiminde kullanabileceğimiz metot, eğitimin verilmesinde yardımcı en büyük rolü üstlenmekte ve sürece fayda sağlamaktadır.

Sun (1969: 198)'a göre çalgı metodu; çalgı çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel yöntemlerle aktarabilmek için her çalgının kendi özelliğine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabıdır. Her çalgı metodu, çalgıda sesin nasıl çıkarılacağından başlayarak virtüöziteye kadar uzanır. İyi bir icracı olabilmek için, çalgı eğitiminin her aşamasında öğrencilerin bir metoda bağlı kalarak düzenli bir şekilde etüt ve alıştırmaya yapmaları faydalı olabilir.

Çalgı eğitimine yönelik yukarıda yapılmış olan kuramsal çerçeve kapsamında, müzik eğitiminin en önemli unsurlarından birisi olan çalgı eğitiminin, müzik eğitiminde olmasının hedeflendiği bütün davranışları içerisinde barındırdığı, bireyin çevresi ile sosyal bir bağ kurmasında ve özgüveninin artması noktasında önemli bir etkisinin olduğu vurgulanmaktadır.

#### **2.4. Türkiye’de Ud Eğitimi**

Ud, mızraplı bir çalgı olarak gerek bas sesleri gerekse ritmik icrası ile Türk Müziğinde solo ve toplu icrada önemli bir yer edinmiş, geçmişten günümüze kadar bu değerini sürdürmüş bir çalgıdır. Bu çalgının icrası ile ilgili çeşitli teknikler ve üsluplar ortaya konulmuş, öğrenimi konusunda meşk usûlü başta olmak üzere çeşitli kurum ve kuruluşlar vasıtasıyla öğrencilere aktarılmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de ud eğitimine geçmişten ele alarak bakacak olursak, eğitimin meşk usûlü dediğimiz usta-çırak ilişkisi içerisinde yapıldığı görülmektedir. Meşk usûlünü inceleyecek olursak, öğrenci öğreticinin icrasını tekrar ederek ezberler, teknik anlamda aynısını icra etmeye çalışır. Eserler öğreticiden doğrudan dinlenilip çalındığı için yazılı bir belge olmamakla birlikte ezber ön plandadır. Bu sistem ile birlikte öğrenilen bilgi hafızada muhafaza edilerek aktarımı bu sistem ile gelecek nesillere aktarılır.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar ud eğitimi geleneksel usta çırak ilişkisi için "meşk" yöntemi ile gerçekleştirilirken, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren batılı anlamda müzik eğitimi ve metotları uygulanmaya başlanmış, 1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesi ile birlikte toplumsal hayatın her alanında başlayan yenileşme çalışmaları eğitimin her alanında

nasıl etkili olduysa onun doğal bir uzantısı olan müzik eğitiminde de köklü değişikliklere yol açmış ve bunun sonucunda 1976 yılında "Türk Musikisi Konservatuarının" açılması ile birlikte pek çok geleneksel Türk müzik aletinin eğitimine başlanması gibi udun da yükseköğretim düzeyinde okullarda eğitimine başlanmıştır (Kacar, 2003, s. 71).

Çalgı müziğinin gelişimi ile ilgili çalışmalar Şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkörur ve Mutlu Torun gibi sanatçıların özel besteleri ve bu alanda hazırladıkları metotlar ile Türk musikisi adına önemli kazanımlar ve adımlar atılmış ve gelişen bir çalgı halinde gelmiştir (Beşiroğlu, 1999: 61).

1976 yılında İTÜ Türk Müziği Konservatuarı açılmasıyla bu alanda çalışmalar başlamıştır. "Mutlu Torun'un 1996 da yayınlamış olduğu ud metodu geçmişten günümüze yayınlamış en ayrıntılı ve sistematığı olan şekildedir. Bu metodun modern ezgi anlayışı halinde olması dikkat çekicidir. Mutlu Torun bu metodunda öğrenciye iyi deşifre ve solfej becerisi sağlamayı hedeflemiş ve Türk musikisi makam ve usullerini bildiğini varsayar. Bu noktadan bakıldığında metodun "modern" bir çalgı metodu olduğu görülmektedir. Ayrıca, öğrencide teknik anlamda bir mükemmeliyet hedeflenmektedir. Ne var ki, bu gelişkin ve çağdaş metodun yazarı öğrenci ve okuyucularını uyararak, Türk musikisinin gerçek duygusunun ancak dinleyerek, meşk ederek ve eser ezberleyerek elde edilebileceğini açıkça ifade ediyor, bu açıdan, metotlarla yapılan çalışmada, geleneğimizdeki semai (işitmeye dayalı) sistemin avantajlarından faydalanmanın doğru olacağını belirtmektedir" (Behar, 1998: 148- 149).

Ud eğitimi ve yöntemi ile ilgili geçtiğimiz dönem itibariyle günümüze baktığımız zaman önümüze çıkan metotlar aşağıdaki şekildedir:

#### **2.4.1. Türkiye'de Bulunan Ud eğitime Yönelik Yöntemler**

##### **2.4.1.1. Cinuçen Tanrıkörur Eğitim Yöntemi**

Değerli bir ud sanatçısı ve bestekârı olan Cinuçen Tanrıkörur'un geliştirmiş olduğu yöntemde ud müzik aletinin icrasında kullanılan 15 pozisyondan 1.ci pozisyon öğretilmesi üzerinde durulmuş, buna dönük parçalara ayrıca udun tarihsel gelişimi hakkında kısa genel bilgilere yer verilmiştir (Gerçek, 2010, s. 151-152).

##### **2.4.1.2. Mutlu Torun Eğitim Yöntemi**

Son dönemlerin en önemli ud sanatçılarından biri olan Mutlu Torun'un geliştirdiği yöntem udun genel yapısının ve tarihsel evreler içinde geçirdiği gelişimlerin yer aldığı birinci bölüm, ud müzik aletinin nasıl kullanıldığının öğretildiği ikinci bölüm, ud müzik aletinin

kullanımında faydalanılabilecek eserlerin yer aldığı üçüncü bölüm ve uda ait teknik bilgilerin yer aldığı dördüncü bölüm olmak üzere dört kısımdan meydana gelen ve kendi adı ile anılan eğitim yöntemidir (Torun'dan aktaran Gerçek, 2010, s. 152).

#### **2.4.1.3. Muhiddin Targan Eğitim Yöntemi**

9. yüzyılda yaşayan ve yaşadığı dönemin en iyi ud ustalarından dersler alan Muhiddin Targan'nın geliştirdiği üç kısımdan oluşan ve kendi adı ile anılan ud eğitim yöntemidir. Kitabın birinci kısmı ud eğitim tekniklerinin uygulamalarına ilişkin genel bilgiler içerir. Kitabın ikinci kısmı ise ses teknikleri ve bunların öğretilmesi ve uygulamasına ilişkin bilgiler içerir. Kitabın üçüncü ve son kısmında ise Muhiddin Targan kendisine ait olan ve aynı zamanda da bestesini de kendisinin yaptığı eserleri yer alır (Targan'dan aktaran Gerçek, 2010, s. 152).

#### **2.4.1.4. Onur Akdoğu Eğitim Yöntemi**

20. yüzyılda yaşamış olan Onur Akdoğu değerli bir ud sanatçısı olmasının yanı sıra değerli bir müzik bilimcisi, koro şefi ve bestecidir. Geliştirdiği ve 17 bölümden oluşan kendi adı ile anılan ud eğitim yönteminde udun tarihsel süreç içindeki gelişimi ve yeri, ud eğitimine ilişkin teknik bilgiler, ud eğitiminde kullanılabilir örnek uygulamalar ile udun gelişime katkıları bulunmuş farklı pek çok ud sanatçısına ait çalışmalara yer vermiştir (Akdoğu'dan aktaran Gerçek, 2010, s. 152).

#### **2.4.1.5. Gülçin Yahya Eğitim Yöntemi**

20. yüzyılın en önemli kadın ud sanatçılarından biri olan Gülçin Yahya gerek akademik gerekse de sanatsal çalışmalarla udun 20. yüzyıldaki gelişimine önemli katkıları olmuştur. Gülçin Yahya'nın kendi adı ile anılan ud eğitimi yönteminde sanatçı udun tarihsel gelişiminden çalma tekniklerine, uygulama örneklerinden farklı sanatçılara ait çalışmalara kadar geniş bir yelpaze aralığındaki konulara yer vermiştir (Yahya'dan aktaran Gerçek, 2010, s. 152).

## BÖLÜM 3

### 3. YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi uygulanmıştır.” Betimsel analiz, verilerin araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenleneceği gibi, görüşmede kullanılan sorular dikkate alınarak da sunulabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 224). Araştırmayı nitel araştırma modeli oluşturmaktadır. “Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik, nitel bir sürecin izlendiği araştırma modelidir” (Yıldırım ve Şimşek,2011:10).

Araştırmada analizi yapılacak olan Yurdal Tokcan eserleri ve bu eserlerin nota ve icra kayıtları kaynak tarama ve Yurdal Tokcan ile kişisel iletişim yöntemiyle elde edilmiştir. Toplanan verilerin çözümlenmesinde, betimsel ve içerik analizi araştırma yöntemi ile teknik, melodik ve ritmik analiz yöntemlerine başvurulmuştur. Araştırma için kullanılacak veriler, Yurdal Tokcan’ın gözetiminde, çeşitli albüm, video kayıtları ve notalar taranarak elde edilmiştir.

Araştırmada kullanılacak eserler analiz edilerek Türkiye’de bulunan üniversitelerdeki ud eğitimcilerine kişisel iletişim yolu ile iletilmiştir. Eser analizleri doğrultusunda hazırlanmış olan görüşme formu bir tablo ve bir soru şeklinde hazırlanmıştır. Görüşmecilerden gelen geri dönüşler ile birlikte veriler birleştirilerek sonuçlar ortaya konulmuştur.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmada betimsel analiz modeli kullanılmıştır.

#### 3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu çalışmanın evreni, Yurdal Tokcan’a ait tüm etüt ve eserleri kapsamaktadır. Örnekleme ise Yurdal TOKCAN’ a ait yazmış olduğu 11 eserden oluşmaktadır.

#### 3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Çalışmada kullanılacak veriler kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Eserlerin toplanması için Yurdal Tokcan ile kişisel iletişim yöntemiyle veriler elde edilmiştir. Analizler sonrası görüşme formu hazırlanarak Türkiye’de mesleki müzik eğitimi kurumlarında görev yapmakta olan Ud öğretmenlerinin görüşleri için kişisel iletişim yolu ile paylaşılmış ve çalışmaya alınmıştır. Görüşler, her eser için bir tablo ve bir klasik soru şeklinde toplam iki soru

halinde hazırlanmıştır. Ayrıca görüşmeye katılan katılımcıların kimliklerinin saklı kalacağı vurgulanmıştır.

### **3.4. Verilerin Toplanması**

Çalışma için toplanan veriler Yurdal Tokcan'ın eserlerinin yer aldığı kaynaklar taranarak ve Tokcan ile kişisel iletişim yöntemi ile elde edilmiştir. Kayıtlar için görüntülü ve sesli dijital kayıtlardan yararlanılmış ve bu kapsamda yer alan Youtube, mp3, Cd kayıtları gibi ortamlardan gerekli veriler toplanmıştır.

Çalışmanın bir alt problemi olan uzman görüşleri için hazırlanmış görüşme formu, görüşmecilere iletildiği şekliyle kişisel iletişim yöntemi kullanılarak verilerin toplanması sağlanmıştır.

### **3.5. Verilerin Analizi**

Elde edilen veriler, ud çalgısı özelinde yazılmış ve çalgı eğitimine yönelik hazırlanmış çeşitli kitap, dergi, makale ve tezler taranarak analiz edilmiştir. Notaya alınmış eserlerin melodik ve makamsal yapısının yanında özellikle Yurdal Tokcan'ın icra teknikleri bakımından analiz edilmiştir. Yapılan analizler kayıt ortamları ve eserlerin notaları bir arada kullanılarak melodik ve ritmik yapı bakımından makam dizisi, melodik örgüsü, ses sahası ve ritmik yapısı, ud icra teknikleri bakımından sağ el mızrap tekniği ve sol el parmak tekniği gibi alt başlıklar doğrultusunda çözümlenmeye çalışılmıştır. Analizleri yapılan eserler ile birlikte bir tablo ve bir sorudan oluşan görüşme formu hazırlanarak, görüşmecilere gönderilmiştir. Her eser için hazırlanan tabloda, eserin hangi lisans dönemlerinde kullanılabileceği, diğer soruda ise bu dönemin seçilmesindeki teknik nedenleri görüşmeciye sorulmuştur. Görüşmecilerden elde edilen tüm veriler birleştirilerek, eserlerin ud eğitiminde hangi lisans dönemlerinde kullanılabileceği analiz edilmiştir.

## BÖLÜM 4

### 4. BULGULAR

#### 4.1. ‘Yurdal Tokcan Eserlerinin özellikleri nelerdir?’ Alt Problemine Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Yurdal Tokcan eserlerinde, geleneksel seyir anlayışı ile birlikte bundan bağımsız olarak yazmış olduğu ezgileri kurgulayan Tokcan, icrası bakımından da dinamik bir üsluba sahiptir. Eserleri incelendiğinde hem tını zenginliği hem de süsleme teknikleri bakımından özgün yapılar içeren ve icrası ile ortaya koyulan teknik düzeyi açıklamak maksadıyla, tezin bu bölümünde, sanatçının eserleri örneklem olarak seçilerek hem melodik kurgu hem de kullanmış olduğu çalım teknikleri bakımından analiz edilmiştir. Eserler ritmik ve melodik yapı bakımından, sağ el mızrap tekniği ve sol el tekniği, akort düzeni, makam dizisi ve ses sahası olarak ele alınmıştır.

##### 4.1.1. Manolya Eseri

###### 4.1.1.1. Melodik ve Ritmik Yapı

Manolya eseri, yapısı bakımından içerisinde halk müziği melodilerine benzer cümle kuruluşları ile birbirini takip eden, sade ve yalın ezgilerin oluşturduğu soru cevap motifli bir melodik yapıya sahiptir. Saz semaisi formu benimsenerek yazılmış eser, On zamanlı Aksak semai usulü ile başlayıp ardından 4. Haneye gelindiğinde semai usulüne dönmekte ve sonrasında teslim bölümü ile birlikte aksak semai usulünde bitmektedir. Eserin gidişatına baktığımızda, ritmik kalıp yapısının ve form yapısının bir örnek model oluşturur mahiyette kullanıldığını görmekteyiz. Eser ilk 3 hanesi ve teslim bölümü özelinde incelendiğinde genel itibariyle sakin seyreden ritmik ve melodik gidiş, son hane ve son teslim bölümü incelendiğinde ise hem usül itibariyle hem de final olmasından kaynaklanan cümle zenginliği ve bazı nota değerlerinin hızlandırılmasıyla zenginleştirilmiştir.

###### 4.1.1.2. Akort Düzeni

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

#### 4.1.1.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Eserde Kürdi makamı işlenmiştir. Bu makam arel sisteme göre düğah perdesindeki kürdi dörtlüsüne (BTT), güçlü re-neva perdesinde bir buselik beşlisinin (TBTT) ilave edilmesinden oluşmuştur.

#### 4.1.1.4. Melodik Örgü

Manolya adlı eserin süresi, kayıtlar incelendiğinde beş dakika olarak belirlenmiştir. Kürdi makamının seyrinde dolaşan melodi, çıkıcı-inici seyir özelliği göstererek güçlü perde ve civarından başlamıştır. Genel olarak sade bir melodi dizilişine sahiptir. Ritmik melodi kalıplarının hane ve teslim içerisindeki soru-cevap şeklindeki tekrarları ile melodik yapı oluşturulmuştur. Düğâh ve kürdi sesleri eser içerisinde bazı bölümlerde pedal ses görevi yapmış ve bu seslere ek olarak kullanılan rast ve yegâh sesleri ile birlikte bölüm bölüm çift ses olarak duyurulmuştur.

Eserin bütünü 4 hane ve 1 teslimden oluşmuştur. Bu formu incelediğimizde;

1. Eserin 1. hanesinde önce güçlüde kalıp sonra karar sesine düşen ve karar sesinden önce oktava ilerleyerek dönüşünde yine karar sesiyle tamamlanan iki soru cevap cümlesi bulunmaktadır.
2. Teslim bölümüne geldiğimizde bir soru cevap cümlesi yerine a,b bölümlerinden oluşan bir melodik yapı bulunmakla birlikte teslimin tekrarıyla eser a,b,a,b<sup>1</sup> şeklinde icra edilerek genişletilmiştir.
3. Eserin 2. Hanesinde muhayyer perdesiyle başlayan ve devamında acem perdesinde kalıp ardından hüseyini perdesini kullanarak teslim bağlayan bir cümle kullanılmıştır.
4. Eserin 3. Hanesinde yine muhayyer perdesiyle oktavdan seyre başlanılarak diğer bölümlere göre farklı tartım kalıpları kullanılmış ve beyan bölümü olarak nitelendirebileceğimiz bir bölüm ortaya çıkmıştır.
5. Son bölüm olan 4. Hane kısmında eser semai usulüne geçerek daha sade melodi ve tartım kalıpları kullanılmıştır. Bu bölümü kendi içerisinde analiz ettiğimizde a,b,a<sup>1</sup>,b<sup>1</sup>,c,c<sup>1</sup> şeklinde kullanılan bir melodik örgü ortaya çıkmaktadır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla ‘ABCDBEB’ şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser E bölümünde kullanılan semai usulü haricinde aksak semai usulünün orta tempoda icra edilmesiyle oluşmuş ve semai usulünden tekrar aksak semai usulüne dönülerek bitirilmiştir.

#### **4.1.1.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan Manolya eserinin icrasında bir önceki sese çarpıtma tekniğini eser bütününe öne çıkarmış, cümle içerisinde sağ el mızrap vuruşuyla elde ettiği güçlü sesler ve kullandığı akorlar ile eserin dinamizmini sürekli hale getirmiştir.

#### **4.1.2. Mutluluk Eseri**

##### **4.1.2.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Mutluluk eseri, melodik yapısı bakımından incelendiğinde giriş, gelişme ve sonuç bütünlüğüne sahip, birbiriyle bağlantılı cümle yapısıyla zengin ve bu zenginlik ile beraberinde getirdiği etüt mahiyetinde olan cümlelerden meydana gelmiştir. Melodik yapısı içerisinde kullandığı soru cevap motifleri, eserin ritmik yapısına uygun inşa edilerek form bütünlüğü sağlanmıştır. Ritmik yapı incelendiğinde, yedi zamanlı devri turan usulünde başlayan eser aynı usulde sonlanmıştır. Yedi zamanlı usuller arasında yer alan Devri turan adı verilen bu usül, kalıp itibarıyla 2-2-3 olarak nitelendirdiğimiz haliyle icra edilir. Bir başka anlatımla bir sofyan ve bir semaiden meydana gelmektedir. Geçmiş döneme baktığımızda bu usülün diğer bir adının Mandıra olduğu söylenmektedir. Devri turan usulünde yazılan eserlere baktığımızda çoğunlukla gördüğümüz form Mandıradır. Bu durum sebebiyle usül ve mandıra formu arasında kuvvetli bir bağ vardır.

##### **4.1.2.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bu akort düzeninde tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

##### **4.1.2.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Kürdi makamı işlenmiştir. Bu makam arel sisteme göre dügâh perdesindeki kürdi dörtlüsüne (BTT), güçlü re-neva perdesinde bir buselik beşlisinin (TBTT) ilave edilmesinden oluşmuştur. Eser içerisinde aynı zamanda neva da hicaz yapılarak bir çeşni ortaya konulmuştur.

##### **4.1.2.4. Melodik Örgü**

Mutluluk adlı eserin süresi, kayıtlar incelendiğinde yaklaşık iki buçuk dakika olarak belirlenmiştir. Kürdi makamının seyrinde dolaşan melodi, çıkıcı-inici seyir özelliği göstererek güçlü perde ve civarından başlamıştır. Genel itibarıyla zengin bir melodi dizilişine sahiptir.

Ritmik melodi kalıplarının bazen soru-cevap şeklinde ve tekrarları ile birleşmiş bir melodik yapı oluşturulmuştur.

Eserin bütününi giriş, gelişme ve sonuç olarak ayırıp incelediğimizde;

1. Eserin ilk bölümünü A cümlesi olarak nitelendirdiğimizde, eserin başlangıcı itibariyle makamın karar sesiyle başlayarak güçlü perdesinde kaldığını görmekteyiz. Bu bölüm eserin 'a' cümlesini oluşturmaktadır. Eserin devamında neva üzerinde yapılan hicaz ve sonrasında tekrar karar sesine gelmesiyle birlikte 'b' cümlesi oluşmaktadır. Bu şekilde a ve b birleşimi ile A cümlesi ortaya çıkmıştır.
2. Eserin 2. Bölümünde öncelikle karar sesinden başlayarak birbirini takip eden sıralı sesler ile çıkıcı, ardından kromatik sesler ile inici bir melodi elde edilmiştir. Bu motifler makam dizisinin 2. Sesinde kalarak bir soru cümlesi haline gelmiş ve eserin ilk bölümünde bulunan A cümlesine tekrar dönerek yapıyı tamamlamıştır.
3. Eserin 3. Hanesinde yine muhayyer perdesiyle oktavdan seyre başlanılarak diğer bölümlere göre farklı tartım kalıpları kullanılmış ve beyan bölümü olarak nitelendirebileceğimiz bir bölüm ortaya çıkmıştır.
4. Son bölüm olan 4. Hane kısmında eser semai usulüne geçerek daha sade melodi ve tartım kalıpları kullanılmıştır. Bu bölümü kendi içerisinde analiz ettiğimizde a,b,a<sup>1</sup>,b<sup>1</sup>,c,c<sup>1</sup> şeklinde kullanılan bir melodik örgü ortaya çıkmaktadır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla 'ABCDBEB' şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser E bölümünde kullanılan semai usulü haricinde aksak semai usulünün orta tempoda icra edilmesiyle oluşmuş ve semai usulünden tekrar aksak semai usulüne dönülerek bitirilmiştir.

### **4.1.3. Bir Ben Eseri**

#### **4.1.3.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Hicâz Saz Eseri 'Bir Ben' , melodik yapısı incelendiğinde içerisinde sade tartım kalıpları ile sekvens melodik yürüyüşler yaptığı görülmektedir. Yürük semai usulünde yazılan eser usulün form yapısı özelliklerini kullanarak makamın seyir özelliklerini göstermiştir. Eserin gidişatına baktığımızda herhangi bir ayrı bölüm olmadığından dolayı eser kendi içerisinde A,

B ve C bölümleri olarak üçe ayrılmaktadır. Eser C bölümü hariç, melodik ve ritmik yapı bakımından sakin seyreden yalın cümlelerden oluşmaktadır.

#### **4.1.3.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

#### **4.1.3.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eser makamın özelliklerinden ayrı bir şekilde serbest seyrettiği görülmektedir. Bu makam arel sisteme göre dügâh perdesinde hicaz dörtlüsüne (SAS), güçlü neva perdesinde rast beşlisinin (TKST) ilave edilmesinden oluşmaktadır.

#### **4.1.3.4. Melodik Örgü**

Hicaz Saz Eseri ‘Bir Ben’ süresi, kayıtlar incelendiğinde beş dakika olarak belirlenmiştir. Genel itibari ile hicaz makamını benimsemiş fakat bundan ayrı bir seyir özelliği göstermiştir.

Eserin bütünü üç bölümden oluşmuştur. Bu bölümleri incelediğimizde;

1. Eserin A bölümü incelendiğinde, hicaz makamı özellikleri dışında acem perdesi ile başlayarak sekvens bir melodi yürüyüşü ile karara bağlanan bir melodik örgü görülmektedir.
2. Eserin B bölümü incelendiğinde, eviç perdesi ile başlamış muhayyer perdesine doğru genişleyip A bölümüne tekrar bağlamıştır.
3. Eserin C bölümü incelendiğinde, Muhayyer perdesi civarında meyan göstererek genişlemiş diğer bölümlerden farklı olarak nota değerlerinin hızlandırmasıyla birleşen cümle zenginliği ortaya çıkmıştır.

Eserin bütününde A, B ve C bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla ‘ABACA’ şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır.

#### **4.1.3.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan Bir Ben eserinin icrasında yenilikçi yaklaşımla birlikte geleneksel çarpırmaları da belirgin bir şekilde kullanmıştır. Eserin meyan bölümünde kullanmış olduğu pozisyon değişimleri, birbirine yakın seslerin çarpımlarla işlenişi eserin teknik olarak öne çıkmasını sağlamıştır.

#### **4.1.4. Kardelen Eseri**

##### **4.1.4.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Hicâz Saz Semaisi ‘Kardelen’ eseri, melodik yapısı incelendiğinde içerisinde sade tartım kalıplarının yanı sıra 32’lik tartım kalıpları kullanıldığı ve soru cevap motifli bir melodik yapıya sahip olduğu görülmektedir. Saz Semaisi formunda yazılan eser, Aksak semai usulü ile başlayarak 4. Hane ile birlikte semai usulüne dönmekte ve sonrasında teslim bölümü ile birlikte aksak semai usulünde bitmektedir. Eserin gidişatına baktığımızda ritim ve usul kalıplarının birbiriyle uyumlu olduğu görülmektedir. Eserin ilk üç hanesi incelendiğinde birinci hanesi ve ikinci hanesi sakin seyrederken teslim ve üçüncü hanesi daha hareketli bir seyir yapmaktadır. Eserin son hanesi usul değişmesinden ve son hane özelliğinden dolayı daha hareketli seyir yaptığı görülmektedir.

##### **4.1.4.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

##### **4.1.4.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Hicâz makamı işlenmiştir. Bu makam arel sisteme göre dügâh perdesinde hicaz dörtlüsüne (SAS), güçlü neva perdesinde rast beşlisinin (TKST) ilave edilmesinden oluşmaktadır.

##### **4.1.4.4. Melodik Örgü**

Hicaz Saz Semaisi ‘Kardelen’ eserinin süresi, kayıtlar incelendiğinde 6.45 dakika olarak belirlenmiştir. Hicaz makamının seyrinde dolaşan melodi çıkıcı-inici seyir özelliği göstererek karar sesinde başlayıp güçlü perde ve civarından devam etmiş, tekrar karara bağlanmıştır. Genel itibari ile bakıldığında birinci ve ikinci hanenin, teslim ve üçüncü haneye göre daha sade bir melodi dizilişine sahip olduğu görülmektedir. Dördüncü hanenin daha yalın bir melodi dizilişine sahiptir.

Eserin bütünü 4 hane ve 1 teslimden oluşmuştur. Bu formu incelediğimizde;

1. Eserin birinci hanesinde karar sesi ile başlayan melodi öncelikle güçlü perdesi civarında seyretmiştir. Bu seyir hanenin soru cümlesini oluşturmuştur. Güçlü perdesi ile çıkıcı bir

melodik cümleden sonra tekrar karar sesi ile hanenin cevap cümlesini oluşturarak sonlanmıştır.

2. Teslim bölümüne geldiğimizde eserin birinci hanesinden farklı olarak 32'lik tartım kalıpları ile bağlanmış tek bir cümle yapısına sahip olduğu görülmektedir.
3. Eserin 2. Hanesinde hüseyini perdesi ile başlayan ve civarında seyredip tekrar hüseyini perdesini göstermektedir. Muhayyer perdesinde buselik makamını göstererek asıl makama dönüş sağlayarak karar etmiştir.
4. Eserin 3. Hanesinde muhayyer civarında seyre başlanılarak melodi genişletilmiş ve 32'lik tartım kalıpları kullanılarak melodi zenginleştirilmiştir. Bu hane eserin meyan bölümü olarak adlandırılmaktadır. Meyan açılmasının ardından inici bir seyir kullanarak karar perdesine doğru seyretmiştir.
5. Eserinin 4. Hanesinde semai usulüne geçilmektedir. Bu bölümü kendi içerisinde ikiye ayırdığımızda; Başlangıçta sade ve yalın bir melodi tartım kalıpları kullanılmış, ikinci bölümde öncelikle muhayyer perdesi civarında meyan gösterilerek zengin melodi ve tartım kalıpları ile genişletilmiştir. İnici bir seyrin ardından birinci bölüme tekrar dönüp eseri teslim hazırlamıştır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla 'ABCDBEB' şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser E bölümünde kullanılan semai usulü haricinde aksak semai usulünün orta tempoda icra edilmesiyle oluşmuş ve semai usulünden tekrar aksak semai usulüne dönülerek bitirilmiştir.

#### **4.1.4.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan kardelen eserinin icrasında kullanmış olduğu güçlü ve zayıf sesler ile eserin duygu yoğunluğunu ortaya çıkarmış ve sağ el mızrap kullanımındaki güçlü tavrı ortaya koymuştur. Bir önceki sese çarptırma ve bir sonraki sese çarptırma tekniği eser bütününde öne çıkarmıştır.

#### **4.1.5. Hasret Eseri**

##### **4.1.5.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Hasret eseri melodik ve ritmik yapısı bakımından sakin bir karaktere sahip olduğu görülmektedir. Bu sakinlik yalın bir icrayı, eserin bütüncül karakterini ortaya koymuştur. İcrada ritmik anlamda 2'lik, 4'lük ve 8'lik kalıpların kullanıldığı pasajlar kullanılmaktadır. Bu sebeple eserde sakin ve dingin seyreden melodiler yapısındaki duygusal yoğunluğu ortaya çıkarmıştır.

#### **4.1.5.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

#### **4.1.5.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Hicaz makamı işlenmiştir. Bu makam arel sisteme göre düğâh perdesinde hicaz dörtlüsüne (SAS), güçlü neva perdesinde rast beşlisinin (TKST) ilave edilmesinden oluşmaktadır.

#### **4.1.5.4. Melodik Örgü**

‘Hasret’ eserinin süresi, kayıtlar incelendiğinde dört dakika olarak belirlenmiştir. Hicaz makamı ve uzal makamı dizisinin bir arada kullanılmasıyla oluşmaktadır. Genel itibari ile sade bir melodi dizilişine sahiptir.

Eserin bütünü iki bölümden oluşmuştur. Bu bölümleri incelediğimizde;

Eserin birinci bölümü incelendiğinde, hicaz ve uzal makamı özellikleri işlendiği görülmektedir.

Eserin ikinci bölümü incelendiğinde, muhayyer perdesi civarında meyan yaparak genişlediği inici bir seyir sergileyerek ilk bölüme dönüş için hazırlık yaptığı görülmektedir.

Eserin bütünü incelendiğinde A ve B bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla ABA şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır.

#### **4.1.5.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan Bir Ben eserinin icrasında yenilikçi yaklaşımla birlikte geleneksel çarptırmaları da belirgin bir şekilde kullanmıştır. Eserin meyan bölümünde kullanmış olduğu pozisyon değişimleri, birbirine yakın seslerin çarpımlarla işlenişi eserin teknik olarak öne çıkmasını sağlamıştır.

#### **4.1.6. Kaktüs Eseri**

##### **4.1.6.1 Melodik ve Ritmik Yapı**

Hicazkâr Saz Semaisi ‘Kaktüs’ eseri, melodik yapısı incelendiğinde içerisinde 32’lik tartımlar, üçlemeli tartımlar gibi karmaşık ve ajiliteye dayalı teknik cümlelerden oluşmaktadır. Eser saz semaisi formuna uygun olarak dört hane bir teslim olarak yazılmıştır. Saz semaisi

formunda benimsenerek yazılmış eser, aksak semai usulü ile yazılmış ardından dördüncü haneye gelindiğinde nim sofyana usulüne dönmekte ve sonrasında teslim bölümü ile birlikte aksak semai usulünde bitmektedir. Eser genel olarak incelediğinde ritmik yapı ile melodik yapının birbiriyle uyumlu olduğu gözükmektedir. Eserin üç hanesi ve teslimi aceliteye dayalı farklı tartım kalıpları ve melodik yapıya dayanırken dördüncü hane diğer hanelere göre daha sade olduğu görülmektedir.

#### **4.1.6.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

#### **4.1.6.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Hicazkâr makamı işlenmiştir. Şed yani göçürme bir makam olan hicâzkar rast perdesindeki hicaz beşlisine (SAST) neva perdesindeki hicaz dörtlüsünün (SAS) eklenmesi ile oluşmuş inici bir makamdır.

#### **4.1.6.4. Melodik Örgü**

Hicazkâr Saz Semaisi ‘‘Kaktüs’’ eserinin süresi, kayıtlar incelendiğinde 6 dakika olarak belirlenmiştir. Hicazkâr makamının seyrinde dolaşan melodi inici seyir özelliği göstererek gerdaniye perdesinden başlayıp güçlü perdesi civarında seyrederek rast perdesinde karar etmiştir. Ritmik yapının zorlayıcı tartım kalıpları ile birlikte yer almasından dolayı melodik örgü zenginleşmiş ve eseri daha sürükleyici bir hale getirmiştir.

Eserin bütünü 4 hane ve 1 teslimden oluşmuştur. Bu formu incelediğimizde;

1. Eserin birinci hanesi incelendiğine, gerdaniye perdesi ile başlayarak buselik makamını gösterip neva perdesinde bir soru cümlesi haline gelmiştir. İnici bir seyir sergileyerek hicazkâr makamına dönüp rast perdesinde karar etmiştir.
2. Teslim bölümüne geldiğimizde karar sesi ile başlayan 32’lik tartımlar, çıkıcı seyir ile gerdaniye perdesinde cümleyi tamamlamaktadır. Üçlemeler ve altılamaların çokça kullanıldığı ve ardından neveda uşşak makamını göstererek tekrar altılamalar ile inici seyrini rast perdesinde tamamlamıştır.

3. Eserin 2. Hanesinde gerdaniye perdesi civarında seyre başlayıp neva üzerinde nişabur makamı yaptığı görülmektedir. Ardından hüseyini de segah makamı gösterilerek inici bir seyir ile tekrar hicazkar makamına dönüp rast perdesinde karar etmiştir.
4. Eserin 3. Hanesinde gerdaniye perdesi civarında seyre başlamış, 32'lik tartımlar ve üçlemeler ile melodi zenginleştirilmiştir. Bu bölüm eserin meyan bölümü olarak söylenebilir.
5. Eserinin 4. Hanesi özelinde bir bölüm ayrımı yaparsak;

Eserin A bölümünde, birbiri ile ardarda gelen üçlemeler semai usulü gibi duyulmaktadır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla 'ABCDBEB' şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser E bölümünde kullanılan semai usulü haricinde aksak semai usulünün orta tempoda icra edilmesiyle oluşmuş ve semai usulünden tekrar aksak semai usulüne dönülerek bitirilmiştir.

#### **4.1.6.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan kaktüs eserinin icrasında oldukça zor pasajları bulunan bölümlerde yapmış olduğu ardarda gelen kapalı ve açık tellerdeki alt mızrap tekniğini öne çıkarmıştır. Bir önceki sese çarpıtma tekniğini belirgin bir şekilde kullanmış ve cümle içerisinde sağ el mızrap vuruşuyla elde ettiği güçlü sesler ve kullandığı akorlar ile eserin dinamizmini sürekli hale getirmiştir.

#### **4.1.7. Irmak Eseri**

##### **4.1.7.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Yedi sekizlik zamanla yazılan bu eser usul yapısı bakımından incelendiğinde, Türk Müziğinde Devri Hindi adı verilen usule karşılık gelmektedir. Devri Hindi usulü 3+2+2 şeklinde bir kalıp dizilişine sahiptir ve eserin bütününde uygulanmıştır. Tartımsal yapının Dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerlerin kullanımıyla gelişmesi, eser içerisinde bulunan durgun kısımların dörtlük ve sekizlik değerlerle, hareketlenen kısımlarda ise onaltılık değerlerle yürüdüğü görülmektedir. Eser bütünüyle bakıldığında ismi ile müsemma bir halde seyretmiş, tıpkı bir suyun kabarıp hırçınlaştığı ve sonrasında sakinleşerek durulduğu gibi akışının bazen hızlandığını bazen yavaşladığını, eserin ritmik ve melodik yapısına işleyerek bizlere ifade ettiği görülmektedir. Lirik bir anlatıma sahip olan bu eserin Halk müziğimizin yapısından esinlediği de görülmektedir.

#### **4.1.7.2. Akort Düzeni**

İrmak eseri geleneksel müziğimizde yerinden icra adı verilen akort düzenini kullandığı görülmektedir. Bir diğer adıyla 'Bolahenk' düzeni Sol, Re, La, Mi, Si, Fa Diyez seslerinden oluşmaktadır. Akort düzeni Türk Müziği perde isimlerine göre; Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye şeklinde sıralanmaktadır.

#### **4.1.7.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eser Hüseyni makamında icra edilmiştir. Hüseyni Makamı, Yerinde Hüseyni beşlisine Hüseyni perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile meydana gelmiş inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 106).

Esere bakıldığında toplam on altı perdeyi içerisinde barındıra bir ses sahasına sahiptir. Irak perdesi ile Tiz Nim Hicaz sesleri arasında bulunan eserin kullanmış olduğu sesler Türk Müziği perde adlarına göre sırasıyla; Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hisar, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh ve Tiz Nim Hicaz şeklinde pesten tize doğru sıralanmıştır.

#### **4.1.7.4. Melodik Örgü**

Eserin icrasına bakıldığında süresi dört dakikadır. Eserin ana temasına bakıldığında ise bir soru ve cevap cümlesi bulunmaktadır ve esere bu cümlelerin iki kez tekrarı ile başlandığı görülmektedir. Eserin devamında tıpkı ana temada olduğu gibi iki kez tekrarlanan bir soru cümlesi ve ana temadan farklı uzun bir cevap cümlesi kullanılmış, içerisinde karcıgar makamına geçki yapılmıştır. Böylelikle eserin B bölümünün olduğu görülmektedir. B bölümünün ardından yavaşlayarak A bölümü yani ana temaya tekrar dönülmüştür. Temponun yavaş seyrettiği bu bölümün ardından hızlanılarak C bölümüne ve sonrasında tekrar yavaşlayıp B bölümüne dönülmüş ve A bölümüne geçilerek eser sonlanmıştır.

#### **4.1.7.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Eserin giriş bölümünde bulunan çift sesli bölümde sadece sağ el parmakları kullanılarak mızrapsız çalınmıştır. Eserin devamında mızrap kullanılmaya başlanmış ve mızrap vuruşları sertleşerek keskin bir teknik ile bazı bölümlerde üç tele aynı anda vurularak icra edilmiştir. Bu sayede Halk müziğinin tınıları elde edilmiştir. Mızrap vuruşlarındaki sert başlayıp yumuşak devam eden motifler ile nüanslamalara özen gösterilmiştir.

#### **4.1.8. Safran Eseri**

##### **4.1.8.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Safran eseri melodik yapısı incelendiğinde içerisinde onaltılık tartım kalıplarının bolca kullanıldığı ve içerik itibarıyla zengin melodilerin teknik bir etüt haline geldiği görülmektedir. Melodi oluşumlarının aynı zamanda soru cevap motifleriyle zenginleştirilmiş bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Longa formunda yazılan eser, Sofyan usulünde başlayarak aynı usüde bitmiştir. Bir çeşit oyun havası olan Longa, yapı bakımından peşreve benzemektedir. Eserin gidişatına baktığımızda ritim ile yürüyen, uyumlu kalıpların olduğu görülmektedir. Eserin ilk bölümüyle başlayan teknik kalıplar, üçüncü bölüme kadar sürmekte ve beraberinde daha durağan melodilerin oluşturduğu cümle yapıları ile devam ettiği görülmektedir.

##### **4.1.8.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde diğer eserlerde de karşılaştığımız “Bolahenk” (yerinden icra) düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin bazı icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek de kullanıldığını görmekteyiz.

##### **4.1.8.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Hicâz makamı işlenmiştir. Bu makam arel sisteme göre dügâh perdesinde hicaz dörtlüsüne (SAS), güçlü neva perdesinde rast beşlisinin (TKST) ilave edilmesinden oluşmaktadır.

##### **4.1.8.4. Melodik Örgü**

Longa ‘Safran’ eserinin süresi, kayıtlar incelendiğinde 3 dakika olarak belirlenmiştir. Hicaz makamının seyrinde dolaşan melodi çıkıcı-inici seyir özelliği göstererek karar sesinde başlayıp güçlü perde ve civarından devam etmiş, tekrar karara bağlanmıştır. Genel itibarı ile üçüncü bölüm haricinde eserin yürüyen bir melodi dizilişine sahip olduğu görülmektedir. Üçüncü bölüm ise daha yalın bir melodi dizilişine sahiptir.

Eserin bütünü 4 bölümden oluşmuştur. Bu formu incelediğimizde;

1. Eserin birinci bölümünde karar sesi ile başlayan ve karar sesinin tınlatıldığı ritmik bir giriş ile esere hazırlanan bir cümle oluşturulmuştur. Birbirini tekrar ederek işlenmiş cümlelerden oluşan bölüm, devamında soru cevap cümlesiyle sonlanmıştır. Melodi öncelikle güçlü perdesi civarında seyretmiştir.

2. İkinci bölümüne geldiğimizde onaltılık tartım kalıplardan oluşan bağlı, tek bir cümle yapısının olduğu görülmektedir.
3. Eserin üçüncü bölümünde dörtlük değerlerin bağlı olarak çalındığı bir hüseyini perdesi ile ardından bağlı bir gerdaniye perdesi ve son olarak yine bağlı bir tiz kürdi perdesiyle üçlü sekvens yürüyen sade bir cümle oluşturulmuştur. Devamında gelen onaltılık kalıplar içerisinde geçilen bir hicaz makam dizisi ve ardından başlangıçta bulunan sekvens yapı tekrar edilecek dördüncü bölüme hazırlamak adına muhayyer perdesinde karara bağlanmıştır.
4. Eserin dördüncü bölümünde evcara makamı kapalı perdelerde, onaltılık değerlerle birleştirilmiş ve yürüyen bir melodik meyan cümlesini oluşturmuştur. Perdesiz bir kalve üzerinden tıpkı bir gitar gibi dört sestem oluşan akorların kullanılması, temiz perde baskısını zorlayacak şekilde yazılmış ve sol el birinci parmak 'bare' görevinde kullanılmıştır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla 'ABCDBCBE' şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser tüm bölümlerinde sofyan usulünü kullandığı görülmektedir.

#### **4.1.8.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Tokcan safran eserinin icrasında kullanılmış olduğu güçlü ve zayıf sesler ile oluşturduğu tremolo tekniği eserdeki sağ el mızrap kullanımındaki güçlü tavrı ortaya koyarken son bölümde yapmış olduğu akorlar ile sol el tekniğini ön plana çıkarttığı görülmektedir. Eserin yapısı itibarıyla teknik bir eser olmasından dolayı iki el koordinasyonu, perde hassasiyetini ve pozisyon zenginliğini de geliştirmeye yönelik olarak çalıştırmakta olduğu gözlemlenmiştir.

#### **4.1.9. Parmakların Dansı Eseri**

##### **4.1.9.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Parmakların Dansı, yapısı bakımından içerisinde halk müziği melodileri olan, birbirine benzer küçük cümlelerin soru cevap şeklinde devam ettiği sade ve yalın ezgi motiflerinden oluşan melodik bir yapıya sahiptir. Dokuz zamanlı Aksak usulü ile birlikte yine dokuz zamanlı olan Evfer usulünün birlikte kullanımıyla oluşan eserde, usuldeki ritmik kalıp yapısının yine örnek bir model oluşturur halde kullanıldığını görmekteyiz. Eserde devam eden sakin ritmik ve

melodik gidiş, cümle başlarında ve sonlarında kullanılan onaltılık değerlerle zenginleştirilerek hızlandırılmıştır.

#### **4.1.9.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde diğer eserlerde de karşılaştığımız “Bolahenk” (yerinden icra) düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin

#### **4.1.9.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eser Rast makamı dizisi kullanılarak yazılmıştır. Çıkıcı bir seyir özelliği kullanılmasıyla birlikte neva perdesi makamın güçlü perdesi olarak kullanılmıştır. Bununla beraber makamsal anlayıştan ziyade tını ve melodik arayışların eserde öne çıktığı görülmektedir.

Rast makamı dizisi Yerinde Rast beşlisine Neva’da Rast dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuş çıkıcı seyir özelliği gösteren bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 85).

#### **4.1.9.4. Melodik Örgü**

Parmakların dansı adlı eserin süresi üç dakika olarak gözlemlenmiştir. Rast makamı dizisini çıkıcı seyir ile kullanarak karar sesi civarında başlangıç yapmıştır. Genel itibarıyla dizilişlerini sade bir anlayışla kurgulamıştır. Melodik yapısını soru cevap şeklinde ve birbirini tekrar eden cümlelerden oluşturduğu görülmektedir. Eser içerisinde Rast ve Yegâh perdelerinin pedal ses görevini üstlendiği ve Tiz Çargâh, Gerdaniye sesleri ile Neva ve Gerdaniye gibi seslerin aynı anda icra edilerek çift ses duyurulmasının sağlandığı görülmektedir. Eser bütün olarak incelendiğinde A, B ve C şeklinde üç bölümden oluşmuştur.

A bölümünde kullanılan bir soru cevap cümlesi, B bölümünde bir soru cevap cümlesi ve son olarak C bölümünde kullanılan bir soru cümlesi ile diğer bölümlerden farklı olarak iki cevap cümlesinin kullanıldığı görülmektedir. Eser başında tüm bölümler öncelikle orta tempoda icra edilmiş ve tekrar başa dönmüştür. Ardından tüm bölümler hızlı bir tempoda tekrar edildiği görülmektedir. Giriş bölümünde bulunan küçük soru cevap cümlecisi, eserdeki ritim kalıbını oturtma düşüncesiyle kullanılarak A bölümüne geçişi kolaylaştırmıştır.

Bu bölümleri incelediğimizde;

1. A bölümünde, soru cümlesinin başını oluşturan ve vurgulu bir şekilde icra edilen Yegâh ve Rast perdesi görülmektedir. Buselik perdesinde Dügâh’a, ilerdikten sonra aynı seyri tekrar

ederek karar perdesine gelmiş, Çargâh ve Neva perdesiyle devam ederek Rast perdesini pedal ses olarak duyurmuştur. Neva ve Gerdaniye perdelerini çift ses icra ederek soru cümlesini bu şekilde tamamlamıştır. Pedal ses görevindeki Yegâh perdesi ile seyre başlayarak bir cevap cümlesi oluşturduktan sonra Çargâh'tan Dügâh'a inmiş, ardından Neva'ya çıktığı görülmektedir. Devamında Dügâh perdesine inen inişli çıkışlı seslerin sonrasında onaltılık tartım değerleriyle başlangıç olarak Neva ve bitişinde Dügâh sesleri arasında yürüyerek, içerisinde Rast perdesini yine pedal ses olarak kullanıp cevap cümlesini tamamlamıştır. A bölümünün bu şekilde sonlandığı görülmektedir.

2. Eserin B bölümünün bir soru ve cevap cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Yegâh perdesinden sonra oradan Hüseyini perdesine kadara devam eden melodi, Neva perdesine gidip gelerek Eviç perdesine uzanmış ve tekrar Neva'ya gelmiştir. Aynı motif tekrar edilerek önce Muhayyer perdesinden Neva'ya, oradan Hüseyini perdesiyle birlikte Buselik'e perdesine inmiş, Gerdaniye ve Tiz Çargâh perdelerinin çift ses icra edilmesiyle soru cümlesi tamamlanmıştır. Tekrar Yegâh perdesinin kullanımı ile başlayan cevap cümlesi, sorudaki motifi bu sefer Buselik perdesinden tekrar etmiş, iki kez aynı motifi kullanmasının ardından gelen onaltılık değerler ile Gerdaniye'den Dügâh'a, Hüseyiniden Dügâh'a, Dügâh'tan Çargâh'a yürüyen bir melodik diziliş oluşturmuştur. A bölümünde kullanılan Neva ve Gerdaniye perdelerinin çift ses olarak kullanılması bu bölümde de oluşturulmuş, ardından gelen Rast perdesine olan seyir ile cevap cümlesi tamamlanmıştır. B bölümünün bu şekilde sonlandığı görülmektedir.
3. Eserin son bölümünü B bölümünde kullanılan soru cümlesi ve farklı bir ezgi yürüşü ile cevap cümlesi oluşturmaktadır. C bölümü, B bölümünün girişindeki soru cümlesinin seslendirmesinin ardından Tiz Buselik ile başlayan ve Gerdaniye perdesi ile biten kümeyi aynı sıralamada; Tiz Çargâh'tan Gerdaniye'ye ve yine Tiz Buselikten Gerdeniye'ye gelmiş, tekrar Tiz Çargâh'tan Gerdaniye'ye götürmüş ve son olarak Tiz Neva'da kalan melodiyi dört defa tekrar ettiği görülmektedir. Onaltılık değerler ile yürüyen melodi sırasıyla; Gerdaniye'den Dügâh'a, Hüseyiniden Dügâh'a, Dügâh'tan Çargâh atlamaları ile tekrar Dügâh'a gelerek bir melodik diziliş göstermiş ve cevap cümlesi tamamlanmıştır. C bölümünün bu şekilde sonlandığı görülmektedir.

#### **4.1.9.5. Eser içerisinde Öne Çıkan İcra Teknikleri**

Parmakların Dansı eserinde sağ elin hiç kullanmadığı ve sadece sol el parmakları ile icra edildiği görülmektedir. Eserin tamamının sol el ile icra edilmesi şekil bakımından Halk Müziğinde kısa sap bağlamada kullanılan “Şelpe” yani tezenesiz çalma tekniğine benzemektedir. Sağ el mızrap vuruşu ile elde edilen sesleri sol el parmaklarının güçlü vuruşlarıyla elde ettiği görülmektedir.

#### **4.1.10. Gül Eseri**

##### **4.1.10.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Uşşak Saz Semaisi ‘Gül’ eseri, melodik yapısı bakımından incelendiğinde inişli ve çıkışlı yoğun tartım kalıplarını içerisinde bulundurduğu, duygusal melodik pasajların glissandolar ile ifade edildiği cümlelerden oluşmaktadır. Son bölüme gelinceye kadar ki ajilitesi yüksek pasajlar esere dinamizm katmış ve melodik bir güç oluşturmuş olduğu gözlemlenmiştir. 32’lik tartımların ve üçlemeli tartımların bolca kullanıldığı eser saz semaisi formuna uygun olarak dört hane bir teslim olarak yazılmıştır. Saz semaisi formunda yazılan eser, aksak semai usulü ile yazılmış ardından dördüncü haneye gelindiğinde semai usulüne dönmekte ve sonrasında teslim bölümü ile birlikte aksak semai usulünde bitmektedir. Eser genel olarak incelediğinde ritmik yapı ile melodik yapının birbiriyle uyumlu olduğu gözükmektedir. Eserin üç hanesi ve teslimi ajiliteye dayalı farklı tartım kalıpları ve melodik yapıya dayanırken dördüncü hane diğer hanelere göre daha sade olduğu görülmektedir.

##### **4.1.10.2. Akort Düzeni**

Eserin icrasında akort düzeni incelendiğinde geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Bolahenk akordunda tel isimleri pest’den tiz’e doğru Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir. Bu akort düzenine ek olarak, eserin icralarında Kaba Geveşt telimizin Rast çekilerek kullanıldığını görmekteyiz.

##### **4.1.10.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eserde Uşşak makamı işlenmiştir. Yerinde Uşşak dörtlüsüne, Neva’da Buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmektedir. Karar sesi Dügâh ve güçlü perdesi Neva olan makamı oluşturan perdeler sırasıyla; Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Acem, Gerdaniye, Muhayyer şeklindedir.

#### 4.1.10.4. Melodik Örgü

Gül eserinin süresi, kayıtlar incelendiğinde 7 dakika olarak belirlenmiştir. Uşşak makamının seyrinde dolaşan melodi çıkıcı seyir özelliği göstererek düğah perdesinden başlayıp güçlü perdesi civarında seyreterek ardından perdesinde karar etmiştir. Ritmik yapının zorlayıcı tartım kalıpları ile birlikte yer almasından dolayı melodik örgü zenginleşmiş ve eseri daha sürükleyici bir hale getirmiştir.

Eserin bütünü 4 hane ve 1 teslimden oluşmuştur. Bu formu incelediğimizde;

1. Eserin birinci hanesi incelendiğine, karar perdesi ile başlayarak civarında bir seyir ile makamın özelliklerini göstermiş ve neva perdesinde bir soru cümlesi haline gelmiştir. Neva ile başlayarak Muhayyer perdesi ve sonrasında karara doğru inen melodi, cevap cümlesini oluşturarak tamamlanmıştır.
2. Teslim bölümüne geldiğimizde karar sesinin ardından başlayan 32'lik ve üçlemeli tartımlar yürüyen melodiyi inici çıkıcı bir seyir ile akıcı hale getirmiş olduğu görülmektedir. Düğah perdesiyle başlayan üçlemeler, birer ses ilerleyerek sekvens bir yürüyüş oluşturmuş, muhayyer perdesinden karara inen cümle ile teslim bölümü tamamlamıştır.
3. Eserin 2. Hanesini kendi içerisinde incelediğimizde ilk ölçü A, ikinci ölçü ise A<sup>1</sup> şeklinde değerlendirilebilmekte ve haneyi tamamlayacak cümleye hazırlamış olduğu görülmektedir. Ardından hüseyini perdesiyle başlayan melodi, ilk hanede bulunan son ölçünün aynısını kullanarak kafiyeli şekilde karar etmiştir.
4. Eserin 3. Hanesinde Muhayyer perdesi ile seyir genişletilerek, 32'lik tartımların sekvens yürüyüşüyle tiz çargâh perdesine kadar tırmanan ezgi, acem perdesine gelerek soru cümlesini oluşturmuştur. Ardından cevap cümlesi yine ilk hanede bulunan son ölçü ile tamamlanmıştır. Bu bölüm eserin meyan bölümünü oluşturmaktadır.
5. Eserinin 4. Hanesinde semai usulüne geçilmiştir. Bu bölüme hane özelinde bir bölüm ayrımı yaparsak;

Hananın A bölümünde, karar sesi ile başlayan sade tartım kalıpları, Neva perdesine kadar seyretmiş, tartım ve melodi bakımından yalın bir cümle ortaya konulmuştur. Neva perdesinde üçleme ile başlayan meyanlı bölüm sırasıyla; Gerdaniye, Muhayyer, Gerdaniye, Muhayyer seslerinde kalışlar yapmış ve son olarak hüseyini perdesine kadar bir inici seyir

kullanılmıştır. Hane, bir soru cevap cümlesinin yavaşlayarak iki kez tekrar edilmesiyle sonlamıştır.

Eserin bütününde A, B, C, D, E bölümleri bulunmaktadır. Bu bölümler sırasıyla ‘ABCDBEB’ şeklinde kullanılarak eserin yapısını oluşturmaktadır. Eser E bölümünde kullanılan semai usulü haricinde aksak semai usulünün orta tempoda icra edilmesiyle oluşmuş ve semai usulünden tekrar aksak semai usulüne dönülerek bitirilmiştir.

#### **4.1.11. Gürcü Kızı Eseri**

##### **4.1.11.1. Melodik ve Ritmik Yapı**

Yedi sekizlik zamanla yazılan bu eser usul yapısı bakımından incelendiğinde, Türk Müziğinde Devri Turan adı verilen usule karşılık gelmektedir. Devri Turan usulü 2+2+3 şeklinde bir kalıp dizilişine sahiptir ve eserin bütününde uygulanmıştır. Tartımsal yapının Dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerlerin kullanımıyla gelişmesi, eser içerisindeki dinamizmi bu değerlerle eserin bütününde uygulamıştır. Tanburi Cemil Bey’in ‘Çeçen Kızı’ eserine ithafen yazılmış bu esere bütünüyle bakıldığında cümlelerdeki yürüyen melodiler akıcılığını bozmadan devam etmiş ve makam seyrini işleyerek ifade ettiği görülmektedir. Lirik bir anlatıma sahip olan bu eserin Halk müziğimizin yapısından esinlediği de görülmektedir.

##### **4.1.11.2. Akort Düzeni**

Gürcü Kızı eseri geleneksel müziğimizde yerinden icra adı verilen akort düzenini kullandığı görülmektedir. Bir diğer adıyla ‘Bolahenk’ düzeni Sol, Re, La, Mi, Si, Fa Diyez seslerinden oluşmaktadır. Akort düzeni Türk Müziği perde isimlerine göre; Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye şeklinde sıralanmaktadır.

##### **4.1.11.3. Makam Dizisi ve Ses Sahası**

Eser Hüseyni makamında icra edilmiştir. Hüseyni Makamı, Yerinde Hüseyni beşlisine Hüseyni perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile meydana gelmiş inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 106).

Esere bakıldığında toplam on üç perdeyi içerisinde barındıran bir ses sahasına sahiptir. Rast perdesi ile Tiz Hüseyni sesleri arasında bulunan eserin kullanmış olduğu sesler Türk Müziği perde adlarına göre sırasıyla; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hisar, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Neva ve Tiz Hüseyni şeklinde pest’ten tize doğru sıralanmıştır.

#### 4.1.11.4. Melodik Örgü

Eserin icrasına bakıldığında süresi üç dakikadır. Eserin başlangıç temasına bakıldığında bir soru ve cevap cümlesi bulunmaktadır ve bu bölüm kendisini tekrar ederek oluşmakta olduğu görülmektedir. Eserin devamında tıpkı ana temada olduğu gibi iki kez tekrarlanan bir cümle yapısı Gerdaniye perdesi ile başlayarak eserin meyan kısmını oluşturmuş ve devamında gelen cümle yapısı ile ses sahası genişleyerek Tiz Hüseyini perdesine kadar seyrettiği, ardından güçlü sesi olan Hüseyini perdesine kadar bir iniş ile birlikte cümleyi tamamladığı görülmektedir. Dik Sünbüle perdesi ile başlayan yeni cümle yine kendisini tekrar etmiş, devamında Tiz Nim Hicaz perdesiyle meydana hicaz göstererek tekrar Hüseyini perdesine kadar seyretmiştir. Sırasıyla; Neva, Çargâh, Segâh ve son olarak Dügâh perdelerini duyurmuştur. Karar perdesiyle başlayan sekvens yürüyüş Tiz Hüseyini perdesine kadar devam ederek tekrar dügâha gelmek üzere inişini sürdürmüş ve final cümlesi tamamlanmıştır. Eser, aynı gidişatı hızlanarak tekrar etmiş ve sona ermiştir.

## 4.2. ‘Yurdal Tokcan Eserlerinin Ud Eğitiminde Kullanılabilmesi İle İlgili Ud Eğitimcilerinin Görüşleri Nelerdir?’ Alt Problemine Yönelik Bulgu ve Yorumlar

### 4.2.1. Manolya Eseri

**Tablo 1.** Manolya Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Manolya Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1		X						
UZM 2	X	X						
UZM 3	X	X						
UZM 4							X	
UZM 5	X	X						
UZM 6		X	X					
UZM 7	X	X						
UZM 8	X	X						

**UZM1:** Eser'in makamı lisans 1. Sınıfta etüd olarak verilmekte fakat,2. Sınıfa kadar saz semaisi formunda çalıştırmayı, öğrencinin hakimiyeti bakımından tercih etmiyorum.

**UZM2:** Eser teknik olarak icrasında belirli bir temel seviye gerektirdiğinden lisans 2 'de öğretimi daha uygun olacaktır.

**UZM3:** Öğrencinin 1 ve 2. Pozisyonları rahatlıkla icra etmesi gerekir. Bu anlamda üçlü guruplar ve mızrap sırası önemli. Makamsal açıdan ve 10 zamanlı usulü kavramak açısından pratik yapmak gerekir.

**UZM4:** Üçlemelerin ve çarpmaların sık tekrarlanmasından dolayı bu yarıyıldan öğretilmelidir.

**UZM5:** Eser ve Tokcan'ın bu eserdeki icrası tavır olgusuna yönelik parametreler içermektedir. İlk 2 yarıyıl temel ud eğitimi alan öğrencilerin adapte olabileceği bir seviyedir. Lisans 2'de olabilir.

**UZM6:** Eserin makamı ve eserde kullanılan perdeler lisans 2 seviyesine uygun düşmektedir.

**UZM7:** Eserin lisans 2 – 2. yarıyıl seviyesindeki öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**UZM8:** 32'lik notalar ve süratli pasajlarda üst alt vuruşların dengeli olabilmesi açısından bu dönem ve bundan sonra verilebilir.

Eser analizi ve uzman görüşlerine göre; makamsal işleyiş ve form itibariyle, süratli pasajlar ve alt mızrap tekniğinin gösterilmesi için Lisans 1' de her iki yarıyılı kapsayacak şekilde verilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Eser icrasında alt mızrapların yanı sıra üst mızrapın da yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu eser özelinde uzman görüşleri Lisans 1 döneminde gösterilmesi hususunda ortak bir sonuç gibi görünse de Lisans 2 ile birlikte gösterilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.2. Mutluluk Eseri

**Tablo 2.** Mutluluk Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

	Mutluluk Eseri							
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1			X					
UZM 2					X	X		
UZM 3					X	X		
UZM 4						X		
UZM 5						X	X	
UZM 6					X	X		
UZM 7						X	X	
UZM 8					X	X		

**UZM1:** *Bu eser makam olarak 2. Sınıfın ilk döneminde verilebilir. Manolya adlı esere göre icrası daha sade şekilde uygulatılabilir.*

**UZM2:** *Eserin teknik icrası temel seviye ile birlikte bazı süsleme tekniklerini gerektirdiğinden lisans 3 'de öğretimi daha uygundur.*

**UZM3:** *Öğrencinin 1 ve 2. Pozisyonları rahatlıkla icra etmesi gerekir. Bu anlamda üçlü guruplar ve mızrap sırası önemli.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 3. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser ve Tokcan'ın bu eserdeki icrası "üçleme" mızrabına yönelik bir konsantrasyon içermektedir. Mızrap tekniği bakımından performans yeterliliği edindirmeye yöneliktir.*

**UZM6:** *Eserin makamı ve eserde kullanılan perdeler lisans 2 seviyesine uygun düşmektedir.*

**UZM7:** *Mızrap tekniği bakımından bu dönem seviyesindeki öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.*

**UZM8:** *İlk 4 yarıyıl temel eğitimle ve tavır olgusuyla tanışmış öğrencilerin ilgisine sunulabilecek mahiyettedir. Lisans 3'te olabilir.*

Eser analizi ve uzman görüşlerine göre; eser içerisinde bulunan 1. ve 2. pozisyonların teknik olarak klavye üzerindeki hakimiyeti zorlayıcı olduğu görülmektedir. Eser içerisinde bulunan üçlemelerin teknik olarak alt mızrabı zorlayıcı pasajlardan oluşması sebebiyle Lisans 3' de her iki yarıyıldan verilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu eser özelinde uzman görüşleri Lisans 3 ve Lisans 4 döneminde gösterilmesi hususunda ortak bir sonuca vardı ve bu dönemler içerisinde gösterilebileceği söylenebilir.

### 4.2.3. Bir Ben Eseri

**Tablo 3.** Bir Ben Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Bir Ben Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1					X			
UZM 2			X	X				
UZM 3			X	X				
UZM 4				X				
UZM 5			X	X				
UZM 6			X	X				
UZM 7			X					
UZM 8			X	X				

**UZM1:** *Bu eser makam olarak 3. Sınıfın ilk döneminde verilebilir. Mutluluk adlı esere göre icrası daha teknik bir şekilde uygulatılabilir.*

**UZM2:** *Eserin teknik olarak pek fazla zorluğu görülmemekte, temel eğitim alınıp, lisans 1'den sonra öğretimi yapılabilir.*

**UZM3:** *2.yy vizelerden sonra finale istenebilir. Makamsal ve usul açısından verilebilir fakat buradaki husus udun hicaz makamında 4 ve 5. pozisyonların oturması için önceden etüt çalışılması gerekir.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 2. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser ve Tokcan'ın bu eserdeki icrası tavır olgusuna yönelik parametreler ve ayrıca tiz bölgelerdeki pozisyonlara yönelik farkındalıklar içermektedir.*

**UZM6:** *İlk 2 yarıyıl temel ud eğitimi alan öğrencilerin adapte olabileceği bir seviyedir. Lisans 2'de olabilir.*

**UZM7:** *Eser makam olarak zaten daha önceki dönemlerde gösterilmektedir. Fakat 3. ve 4. Pozisyonlarda icra edilmesi daha verimli olacağından, bu lisans döneminde geçilmesi daha verimli olacaktır.*

**UZM8:** *Eserin teknik icrası temel seviye ile birlikte bazı teknikleri beraberinde getirmesi sebebiyle bu lisans döneminde geçilmesi daha verimli olacaktır.*

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser içerisinde bulunan pozisyonların rahat kullanılabilmesi gerekmektedir. Eser içerisinde bulunan tavır olgusuyla

birlikte teknik olarak değerlendirildiğinde Lisans 2’ de her iki yarıyılıda verilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Eserin sade ve yalın yapısı, melodik cümlelerin kolay pasajlardan oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda Lisans 1 ve 2 dönemlerinde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.4. Kardelen Eseri

**Tablo 4.** Kardelen Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Kardelen Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1						X		
UZM 2						X	X	
UZM 3						X		
UZM 4						X		
UZM 5						X	X	
UZM 6					X	X		
UZM 7						X		
UZM 8						X	X	

**UZM1:** *Bir önceki dönemde ‘BİR BEN’ Adlı eser verilebilirken, ikinci dönemde zaten bu eserin uygulatılması daha kolay olacaktır.*

**UZM2:** *Eser ciddi bir teknik birikim ile birlikte süsleme tekniklerini bilmeyi gerektirdiğinden lisans 3-2. Yarıyıl ve lisans 4- 1. Yarıyılıda öğretimi uygundur.*

**UZM3:** *1. ve 4. parmakları seri kullanabilmek acelite hem makamsal hemde otuz ikilik notalara gelen mızrap sırasından dolayı öncesinden etüt yapılması gerekir.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak bu yarıyılı uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 3-4’te olabilir.*

**UZM6:** *“Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 3 – 1.yarıyılıda mümkün olabileceği öngörülmektedir.”*

**UZM7:** *“Eserin 3. Ve 4. Pozisyonlarda icra edilmesi daha verimli olacağından, bu lisans*

*döneminde geçilmesi daha verimli olacaktır.’’*

**UZM8:** *‘‘Eserin teknik icrası pozisyon kabiliyeti için bazı teknik unsurları beraberinde getirmesi sebebiyle bu lisans döneminde geçilmesi daha verimli olacaktır.’’*

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser içerisinde bulunan 3. ve 4. Pozisyonların ve 4. Parmağı rahat kullanılabilmesi gerekmektedir. Eser içerisinde bulunan acelite pasajların makamsal seyri ile birleştiğinde teknik olarak alt mızrabı zorlayıcı pasajlar olduğu görülmektedir. Bu sebeple Lisans 3’ ün 2. Yarıyılı başlayan ve devamında Lisans 4’ün ilk yarıyılında verilebileceği sonucuna varılmıştır. Teslim bölümünde bulunan alt mızrap ve ters mızrap teknikleri ve beraberinde pozisyon kabiliyeti gerektiren haneler göz önünde bulundurulduğunda Lisans 3 ve devamında Lisans 4 dönemlerinde verilebileceği söylenebilir.

#### **4.2.5. Hasret Eseri**

**Tablo 5.** Hasret Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Hasret Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1		X						
UZM 2		X	X					
UZM 3			X					
UZM 4			X					
UZM 5			X					
UZM 6		X	X					
UZM 7			X					
UZM 8		X	X					

**UZM1:** *İlk dönem geçilen etüdler de hicaz makamı dizisi geçildiği için bu eserin ikinci yarıyıl geçilmesi pekiştirici ve teşvik edici olacaktır.*

**UZM2:** *Lisans 1 ve lisans 2’de temel eğitimle paralel bu eserlerin öğretimi yapılabilir.*

**UZM3:** *Hicaz makamında dizi çalışmaları yapıldıktan sonra verilmeli.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 2. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** Eser  $\frac{3}{4}$ 'lük yapıyla ve teknik bakımdan başlangıç seviyesindeki bir öğrenciye hitap edebilme potansiyelini barındırmasıyla ilk 2 yarıyılıda ele alınabilir.

**UZM6:** Eserin makamı ve eserde kullanılan perdeler lisans 1 ve 2 seviyesine uygun düşmektedir.

**UZM7:** Lisans 2 seviyesindeki öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**UZM8:** Öğrencinin teknik anlamda gelişimine her iki yarı yılda da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser içerisinde bulunan makamsal çerçevenin etüt edilebilmesi adına hicaz makamı çalışılmalı ve öğrenciye perde hassasiyeti kazandırılmalıdır. Teknik anlamda öğrencinin gelişimine katkı sağlayabilmesi hedeflendiğinde Lisans 1 ile başlayan ve Lisans 2'nin ilk yarıyılında verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eser ritmik ve melodik kalıpları sebebiyle başlangıç seviyesi diyebileceğimiz bir teknik yapıya sahip olması sebebiyle Lisans 1 döneminde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.6. Kaktüs Eseri

**Tablo 6.** Kaktüs Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Kaktüs Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1							X	
UZM 2							X	X
UZM 3							X	
UZM 4							X	X
UZM 5							X	X
UZM 6						X	X	
UZM 7							X	
UZM 8							X	X

**UZM1:** Eserin zorluk derecesi itibariyle tüm pozisyon ve teknikler uygulanabilir. Son sınıfın ikinci döneminde de geçilebilecek niteliktedir.

**UZM2:** Eserin teknik icrası temel seviye ile birlikte bazı süsleme tekniklerini gerektirdiğinden lisans 4 'de öğretimi daha uygundur.

**UZM3:** Makamsal açıdan ve ileri derecede pozisyon bilgisi otuz ikilik notaların üst alt mızrapla metronomla çalışılması gerekir.

**UZM4:** Teknik seviye olarak 4. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.

**UZM5:** Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 4'te olabilir.

**UZM6:** Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 3 – 2.yarıyıl da mümkün olabileceği öngörülmektedir.

**UZM7:** Eserin içindeki ileri tekniği bakımından bu dönem seviyesindeki öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**UZM8:** Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hakim olmayı gerektirdiğinde lisans 4'de öğretimi daha uygundur.

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser içerisinde zorluk derecesine bağlı olarak tüm pozisyonlar uygulanabilir. Eser teknik anlamda ileri seviye bir hakimiyet gerektirmektedir. Bu teknik seviyelerin öğrenci gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmekte ve Lisans 4' de her iki yarıyıl da verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eser genel yapı itibariyle hem farklı pozisyonlar hem de ters mızrap ile çarpma hareketlerini içerisinde bulundurması sebebiyle Lisans 4 döneminde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.7. Irmak Eseri

**Tablo 7.** Irmak Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Irmak Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1							X	X
UZM 2				X	X			
UZM 3							X	X
UZM 4								X
UZM 5							X	X
UZM 6							X	X
UZM 7							X	
UZM 8								X

**UZM1:** Eserin zorluk derecesi itibariyle tüm pozisyon ve teknikler uygulanabilir. Son sınıfın ikinci döneminde de geçilebilecek niteliktedir.

**UZM2:** Eser belirli bir teknik seviye gerektirdiğinden lisans 2’de öğretilir. Onaltılık notaların olduğu bölümler lisans 3 ‘ün konusu olabilir.

**UZM3:** Nota ve icra farklılığından dolayı akorlar usul çift sesler sessiz çarpma glisando ve legato tekniklerinin udda oturması gerekir.

**UZM4:** Teknik seviye olarak 4. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.

**UZM5:** Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 4’te olabilir.

**UZM6:** Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmekle birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 4 döneminde mümkün olabileceği öngörülmektedir.

**UZM7:** Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Ayrıca notasyonda bulunan çift ses uygulamaları öğrenciye yeni perspektifler kazandırabilir. Lisans 4’te olabilir.

**UZM8:** Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hâkim olmayı gerektirdiğinde lisans 4’te öğretimi daha uygundur.

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser içerisinde bulunan çift tel ve çift ses kullanma tekniği ileri seviye beceri gerektirmektedir. Eser icrası için öğrencinin pozisyon zenginliğine ve hakimiyetine sahip olması gerektirmektedir. Glisando ve sessiz çarpmaları içerisinde bulunduran bu eserin Lisans 4’ de her iki yarıyılıda verilebileceği sonucuna varılmıştır. Teknik anlamda çift telin birlikte kullanımı ve pozisyon zenginliği göz önünde bulundurulduğunda Lisans 4 döneminde verilebileceği söylenebilir

#### 4.2.8. Safran Eseri

**Tablo 8.** Safran Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Safran Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1					X			
UZM 2					X	X		
UZM 3					X	X		
UZM 4						X		
UZM 5							X	X
UZM 6					X	X		
UZM 7					X	X		
UZM 8						X	X	

**UZM1:** *Acelite gerektiren bir eser. Makam ve pozisyon bakımından lisans 3. Sınıfta uygulatabilir. Fakat lisansta sıfırdan başlayan öğrenci ile daha önce altyapısı olan öğrenciler arasında seviye farklılıkları olduğundan duruma göre değişebilir.*

**UZM2:** *Teknik seviye olarak uygun olması için bu dönemde öğretilmelidir. Onaltılık notaların olduğu bölümler lisans 3 'ün konusu olabilir.*

**UZM3:** *Udda 1 ve 7. pozisyon arası seslerde bol etüt yapılmalı ve longa kavramı hızlı yüksek kondisyon gerektiren eser olduğu için muhakkak metronomla bakılmalı ayrıca diğer longalarla beraber geçilmeli.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 3. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser longa formu bağlamında ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 4'te olabilir.*

**UZM6:** *Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans3 ve 4 dönemlerinde mümkün olabileceği öngörülmektedir.*

**UZM7:** *Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 3 ve 4'te olabilir.*

**UZM8:** *Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hâkim olmayı gerektirdiğinden lisans 3 ve 4'te öğretimi daha uygundur.*

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser longa formunda yazılmış ve süsleme teknikleri incelendiğinde ileri seviye beceri gerektirdiği görülmektedir. Eser içerisinde bulunan 1. ve 7. Pozisyon arasındaki seslerin rahat kullanılabilmesi gerektiğinden Lisans 3' de her iki yarıyılı verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eser makamın gerektirdiği 1. ve 4. Parmak pozisyonlarının klavye üzerindeki hakimiyeti zorlayıcı ve aynı zamanda acelite ile birlikte devam eden melodik yapısından dolayı Lisans 4 döneminde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.9. Parmakların Dansı Eseri

**Tablo 9.** Parmakların Dansı Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Parmakların Dansı Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1					X			
UZM 2							X	X
UZM 3								X
UZM 4							X	
UZM 5							X	X
UZM 6							X	X
UZM 7							X	X
UZM 8								X

**UZM1:** *Bu eser lisans üçüncü sınıflarda acelite kazanılması açısından uygulanabilir. Üzerinde süsleme teknikleri ve pozisyonlarla zorluk derecesi artırılarak uygulanabilir.*

**UZM2:** *Eserin Yurdal Tokcan'ın icra tekniği ile mızrapsız icrası teknik beceri, bilgi, süslemenin ötesinde virtüözite bir birikimi gerektirdiğinden lisans 4 hatta lisansüstü öğretimi daha uygundur.*

**UZM3:** *Legato tekniği mızrap kullanmadan yapıldığı için sürat icra üslubu tamamen başkalaştırıp kendine özgü bir tavır meydana gelmesi uzun çalışmalar sonucu olur.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 4. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser etüt mahiyetinde olup ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 4'te olabilir.*

**UZM6:** *Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 4 de mümkün olabileceği öngörülmektedir.*

**UZM7:** *Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir.*

Lisans 4'te olabilir.

**UZM8:** Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hâkim olmayı gerektirdiğinden lisans 3 ve 4'te öğretimi daha uygundur.

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser mızrapsız bir icra stili ile çalınması sebebiyle süslemelerin ötesinde öncelikli bir baskı kabiliyeti gerektirmektedir. Sağ elin kullanılmadığı ve sol el perde baskısı ile çalınan, makamsal seyri ile birlikte bütünsel bakıldığında ileri seviye bir kondisyon gerektirmesinden dolayı Lisans 4' de her iki yarıyıldan verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eserin tamamı sağ el mızrap kullanımı olmadan güçlü parmak baskılarıyla icra edilmesi sebebiyle ilk önce pozisyon ve entonasyon kabiliyeti gerektirmektedir. Bu sebeple Lisans 4 döneminde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.10. Gül Eseri

**Tablo 10.** Gül Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Gül Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1							X	
UZM 2				X	X			
UZM 3				X				
UZM 4						X		
UZM 5							X	X
UZM 6					X	X		
UZM 7				X	X			
UZM 8				X	X			

**UZM1:** Eserin zorluk derecesi itibariyle tüm pozisyon ve teknikler uygulanabilir. Son sınıfın ikinci döneminde de geçilebilecek niteliktedir.

**UZM2:** Eser temel teknik bilgi, beceri, süsleme hakimiyeti gerektirdiğinden Lisans 2 – 2. Yarıyıl ve Lisans 3 – 1. Yarıyıldan öğretilmesi uygundur.

**UZM3:** Uşşak makamında dizi çalışmaları yapıldıktan sonra verilebilir. Öğrencinin bu zaman zarfında segâh perdesini çok iyi anlayıp o sesi istenildiği gibi basması gerekiyor.

**UZM4:** Teknik seviye olarak 3. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.

**UZM5:** Eser tavır olgusuna yönelik parametreler içermekle birlikte mızrap kombinasyonlarına ve makamsal özelliklere de dikkat çekmektedir. İlk 4 yarıyıl ud eğitimi alan öğrencilerin uyum sağlayabileceği bir seviyedir. Lisans 3'te olabilir.

**UZM6:** Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte kullanıldığı makam, perdeler ve tartımlar da göz önüne alınarak eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 3'ün 1 ve 2.yarıyılıda mümkün olabileceği öngörülmektedir.

**UZM7:** Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 2 2. Dönem ve lisans 3 1. dönem 'de olabilir.

**UZM8:** Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hâkim olmayı gerektirdiğinden lisans 2 ve 3'de öğretimi daha uygundur.

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser saz semaisi formunda yazılmış ve mızrap kombinasyonlarına ve makamsal özelliklere de dikkat çekmektedir. Eserin makam olgusu ve perde hassasiyeti göz önünde bulundurulduğunda farklı lisans dağılımları yapılabilir. Genel bir çerçeve içerisinde Lisans 3 ve 4'ün her iki yarıyılında verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eser bütününe bakıldığında makamsal yapının zenginliği ve tartım kalıpları bakımında öğrenciye teknik anlamda başlangıç seviyesinden sonra verilebilir. Bu sebeple Lisans 3 ve devamında Lisans 4 dönemlerinde verilebileceği söylenebilir.

#### 4.2.11. Gürcü Kızı Eseri

**Tablo 11.** Gürcü Kızı Eseri Ud Eğitimine Yönelik Uzman Görüşleri

Gürcü Kızı Eseri								
	Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl	1.yarıyıl	2.yarıyıl
UZM 1							X	
UZM 2						X	X	
UZM 3						X	X	
UZM 4						X		
UZM 5							X	X
UZM 6						X	X	
UZM 7						X	X	
UZM 8						X		

**UZM1:** Eserin zorluk derecesi itibariyle tüm pozisyon ve teknikler uygulanabilir. Son sınıfın birinci döneminde de geçilebilecek niteliktedir.

**UZM2:** *Eser temel teknik bilgi, beceri ve süsleme tekniği gerektirdiğinden lisans 3-2. Yarıyılıda ve lisans 4-1. Yarıyılıda öğretilir.*

**UZM3:** *7 zamanlı usuller dönem başında gösterildikten sonra verilmeli.*

**UZM4:** *Teknik seviye olarak 3. Sınıf uygun olduğu için bu dönemde öğretilmelidir.*

**UZM5:** *Eser oyun havası mahiyetinde olup ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 4'te olabilir.*

**UZM6:** *Öğrencinin teknik anlamda gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmele birlikte eserin uygun metronom ile icra edilebilmesinin lisans 3 ve 4 de mümkün olabileceği öngörülmektedir*

**UZM7:** *Eser hem makamsal hem de teknik bakımdan ileri seviye yeterlilik gerektirmektedir. Lisans 3 ve 4'te olabilir.*

**UZM8:** *Eser ileri seviye teknik bilgi, beceri ile birlikte süsleme tekniklerine hâkim olmayı gerektirdiğinden lisans 3 2. yarıyılıda öğretimi daha uygundur.*

Eser analizi ve uzman görüşleri dikkate alındığında; eser 7 zamanlı yazılmış ve mızrap kombinasyonlarına dikkat edilmesi gereken bir seyre sahip olduğu görülmektedir. Eser oyun havası yapısında olup, makam olgusu ve perde hassasiyeti göz önünde bulundurulduğunda Lisans 3 ve 4' ün her iki yarıyılında verilebileceği sonucuna varılmıştır. Eser tartım kalıpları bakımından sade bir dizilime sahip olmasıyla birlikte sürükleyici melodik yapıdan dolayı kondisyonlu bir icra gerektirmektedir. Uzman görüşleri toplamında her ne kadar Lisans 3 döneminin 2. yarıyılı ile başlayan bir sonuç ortaya çıksa da, Lisans 3 döneminin 1. yarıyılı itibariyle verilebileceği söylenebilir.

## BÖLÜM 5

### 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Sonuç

Araştırmanın sonucunda;

1. Yurdal Tokcan'ın eserlerinde, 1. Ve 2. Pozisyon kullanımını makamsal ve melodik örgüye göre şekillendirdiği,
2. Yurdal Tokcan'ın açık tel kullanımını kapalı pozisyonda 4. ve 1. Parmak kullanarak glissando tekniği ile birlikte icra etmiş olduğu,
3. Yurdal Tokcan eserlerinin ud eğitiminde farklı lisans dönemlerinde, farklı icra teknikleri ile birlikte öğretilebileceği ve kullanılabilirliği,
4. Yurdal Tokcan eserlerinde kullanılan mızrap tutuş tekniğinin ve bazı eserlerde ud akordunun farklı olduğu,
5. Günümüz icra anlayışı ve geleneksel icranın birleştiği bir tavrı olan Yurdal Tokcan'ın yapmış olduğu eserlerin ud eğitimine yönelik eğitsel materyal niteliği taşıdığı,
6. Eserlerin günümüzde yeni yetişen icracılarda karşılaşılan makam ve geçki bilinci, motif ve cümle kurma, tartım kalıplarına alternatif örnekler sunma ve bunlara bağlı olarak karşılaşılan kişisel tavır geliştirme sorunlarının çözümüne yönelik olduğu,
7. Yapılmış olan eser analizlerinin ud eğitiminde kullanılabilirliğini ve lisans dönemleri göz önünde bulundurulduğunda, eserlerin teknik ve melodik yapısı bakımından dönem sınıflandırmasının yapılarak, bu eserlerin ud eğitiminde kullanılabilirliği ve teknik anlamda öğrenciye kazanım sağlayabileceği,

Sonuçlarına ulaşılmıştır.

## 5.2. Öneriler

1. Tokcan'ın eserlerinde bulunan melodik ve makamsal örgüye göre öğrenciye uygun pozisyon kullanımının öğretilmesi,
2. Eserler içerisinde Tokcan tavrına dikkat çeken açık tel kullanımının kapalı pozisyonlara uygun şekilde öğretilmesi,
3. Ud çalgısının eğitiminde eser öğretiminin öğrenci seviyesine uygun teknik ve melodik bir yapıya sahip eserlerin seçilmesi,
4. Genç kuşak icracıların öncelikle geleneksel icrayı öğrenip özümsemesi ve sonrasında yenilikçi icra arayışlarına yönelmesi ve bu anlayışın tüm Türk çalgıları için uygulanması,
5. Bu çalışmada analiz edilen eserler ve bulgular ışığında ortaya çıkan sonuçların ud eğitimi sürecinde öğrencinin gereksinimleri doğrultusunda kullanılması,
6. Bu çalışmada analiz edilmiş eserlerin, icraya yönelik farklı bakış açıları kazanmasına yardımcı olabilecek nitelikte olması sebebiyle eğitim sürecinde bir kaynak olarak kullanılması,
7. Bu ve benzeri yapılacak çalışmalar ile öğrenci seviyelerinin farklılıklarını düşünerek seviyelerine uygun metotlar seçilmesinin daha uygun olabileceği önerilmektedir.

## KAYNAKLAR

AKDOĞU, Onur, Türk Müziğinde Eser Analizleri, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı Yayını, İzmir 1993

Behar, C. (1998). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Beşiroğlu, Ş. (1999). Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı, İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Demirbatır, R. E. (1998). Türkiye’deki Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Viyolonsel Eğitimi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Gerçek. İ. (2010). Meslekî Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kullanılan Ud Metodları Üzerinde Karşılaştırılmalı Bir Çalışma. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (1), 149-156.

Işıктаş, B. (2011). Şerif Muhiddin Targan’ın Ud Tekniğine Katkısı Altı Ud Taksiminin Analizi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

İtil, H. (2011). Ud Eğitimi ile İlgili Mevcut Üç Yaklaşımın (Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Gülçin Yahya Kaçar) Mukayesesi ve Bir Model Önerisi, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Kaçar, Y. G. (2003). Müzik eğitimi kurumlarında ud eğitimi nasıl olmalıdır? Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 23(1), 69- 77.

Özalp, M. N. (2000). Türk Müsikîsi Tarihi. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, T. ve O. Levendoğlu. (2011). “Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları”. İnönü Üniversitesi sanat Ve Tasarım Dergisi, 3, 325-337.

Özmenteş, S. (2005) Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [http://web.inonu.edu.tr/~efdergi/ Ozmentes.doc](http://web.inonu.edu.tr/~efdergi/Ozmentes.doc).

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II, Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri Dizisi.

ÖZTUNA, Y., 1990, “Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Pekin, E. (1999). Osmanlı Dünyasındaki Musikiye Bir daha Bakmak. İstanbul: Toplum Bilim Yayınları.

Rona, M. (1970). Yirminci Yüzyıl Türk Müsikîsi. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

RONA, Mustafa, 50 Yıllık Türk Müsikîsi, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1960.

Sun, M. (1969). Türkiye’nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları. Ankara: Kültür Yayınları

TANRIKORUR, C., 1998, “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

TANRIKORUR, C., 2001, “Biraz da Müzik”, Zaman Kitapçılık, İstanbul

Tanrıverdi, A. (1997). Güzel Sanatlar Eğitiminde Müzik Eğitime Bakış ve Müzik Eğitimi İçerisinde Çalgı Eğitiminin Toplumsal Boyutu. Ankara: Filarmoni Sanat.

Torun, M. (2000). Ud Metodu Gelenekle Geleceğe. İstanbul: Çağlar Yayınları.

TRGAN, M. Ş., 1995 “Ud Metodu”, İstanbul.

Yahya, G. (2002). Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yılmaz, P. (2005), İnönü üniversitesi güzel sanatlar eğitimi müzik eğitimi anabilim dalı piyano öğretim elemanları ve 3. sınıf öğrencilerinin piyano eğitimine ilişkin görüşleri. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

YÜCEL, H. (2017). “Türk Müziğinde Ud Eğitimi ve Ud Metotları Üzerine Bir İnceleme”. İdil Dergisi. Ankara.6.32, 1413-1425.

# EKLER

www.heyzen.com

## Hicâz Saz Eseri (Bir Ben)

Yücel Müzik

Yürük Semâî

Yurdal Tokcan  
(12.12.2006)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a 'S' symbol. The second staff has a first ending bracket over the final two measures. The third staff has a second ending bracket over the final two measures, with a 'S' symbol at the end. The fourth staff begins with a 'P' symbol. The fifth staff ends with a double bar line and a 'D.C.' marking. The score is signed 'Yücel' and dated '09.06.2011'.

D.C.  
Tashih: Volkan Yılmaz

## Hicâz Saz Semâisi "Kardelen"

Osman Yurdal TOKCAN

### I. HANE

3

### TESLİM

3

### II. HANE

3

### III. HANE

3

3



**Hicâz Saz Eseri**  
(Hasret)

Yurdal Tokcan

*Semâî* §

(Son)

Yücel  
09.06.2011  
Tashih: Volkan Yılmaz

# HİCAZKÂR SAZ SEMAİSİ KAKTÜS

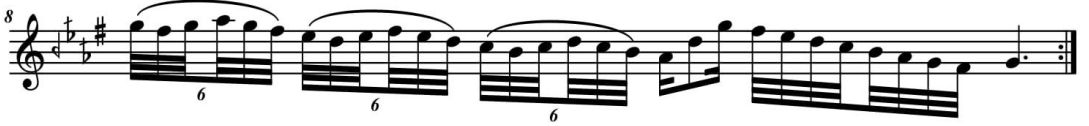
I. HANE

Osman Yurdal TOKCAN

25-01-2017



TESLİM



II. HANE



11 

12 

III. HANE

13 

14 

15 

16 

IV. HANE

17 

21 

25

28

30

33

37

41

rall.....

**Kürdî Saz Eseri**  
(Sen ve Ben)

Çurçuna

Yurdal Tokcan



Tashih: Volkan Yılmaz

# KÜRDİ MANDRA MUTLULUK

♩ = 220

O. Yurdal TOKCAN





61 

65 

$\text{♩} = 250$   
69 

73 

77 

81 

85 

1.  
89 

2.  
93

v v v v v v v SON

27-07-2019



SON

13

15

18

20

23

24

26

29

26.08.2017

# Manolya

KÜRDİ SAZ SEMAİSİ

0. YURDAL TOKCAN

1. HANE

3

5 TESLİM

7

9

11

13 2. HANE

15



# HÜZZAM SAZ SEMÂİSİ MENEKŞE

1. HANE

O. Yurdal TOKCAN

*mf* *p*

TESLİM

*mf* *p*

2. HANE

*p* *mf* *mf* *f* *p*

3. HANE

*f* *p* *mf*

4. HANE

17 *mf* 1. 2.

22 *mf* 1. 2.

27 *mf* *f*

31 *f*

35 *p* *mf*

39 *p* *mf*

43 *mf* 1. 2.

48 *f* 1.

52. *p* *f*

55. *p* *p* *f*

59. *p* *mf*

63.

66. *mf*

69. *mf* 2X

01.04.2020

# RAST SAZ SEMÂİSİ HUZUR

1.HANE

O. Yurdal TOKCAN  
Udi Osman BEY



TESLİM



2.HANE



3.HANE



17  %

**4.HANE**

19 

27 

33 

39 

43  %

02.04.2020

rit.....

# Kürdî Saz Semai

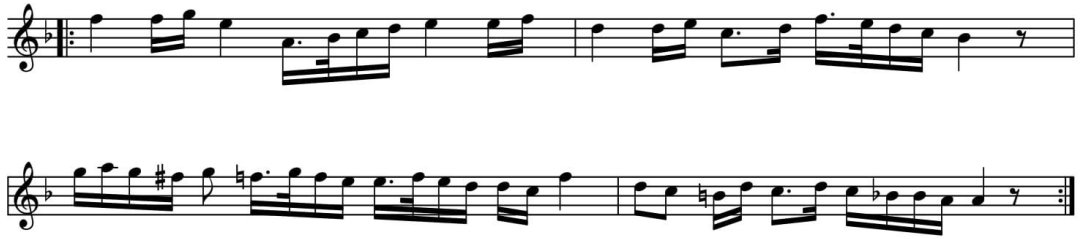
## Senle Can

1. HANE

Yurdal Tokcan



TESLİM



2. HANE



3. HANE



4. HANE

Ağırlaşarak.....

Zeynel Demirtaş

**Nikriz Saz Eseri**  
**ŞENLİK**

O. Yurdal TOKCAN

$\text{♩} = 100$

7

13

18

22

28

32

37

42

47

51

56

60 

PERC.....

64 

PERC.....

68

71 

FINE





15 

V. HANE

17 

21 

25 

29 

33 

37 

41 

