

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EKOLLERİ IŞIĞINDA
VİYOLONSEL İLE TÜRK MÜZİĞİ İCRÂSI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLCAN ELİBOL

Danışman
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

KONYA
MART, 2023



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülcan ELİBOL		
	Numarası	20813101012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği/ Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	+	
		Doktora		
Tezin Adı	Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrası			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Gülcan ELİBOL

TEŐEKKÜR

Bu araştırmanın konusunun belirlenmesinde ve sürecinde, değerli bilgi, birikim, görüş ve fikirleriyle bana ve çalışmama yön veren Konservatuvar Müdürü ve Türk Müziği Anabilim Dalı Kurucusu/Başkanı değerli Danışman Hocam, Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, viyolonsel eğitimimde ve araştırmamda, yardım ve desteğini esirgemeyen ve yolumu her daim aydınlatan hocam Dr. Öğr. Üyesi zcan ÇETİK'e, tezin yazımında, teknik bilgi ve donanımıyla destek olan Hocam Öğr. Gör. Bnyâmin TİLAVEL'e ve araştırma sürecinde beni destekleyen aileme teőekkürlerimi sunarım.

İçindekiler Tablosu

RESİMLER LİSTESİ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
ÖZET	x
ABSTRACT.....	xi
TANIMLAR.....	xii
KISALTMALAR	xiii
NOTAYA ALINAN ESERLER	xiv
ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi.....	10
1.2. Alt Problemler.....	10
1.3. Amaç	10
1.4. Önem.....	10
1.5. Varsayımlar	11
1.6. Sınırlılıklar	11
2. YÖNTEM.....	12
2.1. Araştırmanın Modeli	12
2.2. Evren ve Örneklem	12
2.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi	13
3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	14
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	22
4.1. Ekollerin İcrâlarında Kullandıkları Yorum Unsurları.....	22
4.1.1. Çarpma	23
4.1.1.1. Ara Çarpma ve Üst Çarpma	23
4.1.1.2. Ön ve Öncü Çarpma.....	27
4.1.1.3. Çift Çarpma.....	32
4.1.1.4. Üçlü Çarpma	36
4.1.1.5. Kümeleme	40
4.1.1.6. Vurkaç Çarpma	42
4.1.2. Kaydırma.....	46
4.1.3. Titreme	50
4.1.4. Çift Ses Kullanımı.....	52

4.1.5.	Arpej Kullanımı	54
4.1.6.	Ekollerin Kullandıkları Tartım Kalıpları.....	55
4.2.	Ekollerin İcrâlarında Kullanmış Olduğu İfade Unsurları.....	64
4.2.1.	Kesik İcra	65
4.2.2.	Ağırlaşma	67
4.2.3.	Alt/Üst Oktav Kullanımı	69
4.3.	Viyolonselde Sol El Pozisyon Kullanımı.....	72
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	87
5.1.	Sonuçlar	87
5.2.	Öneriler	91
6.	KAYNAKÇA.....	92
7.	EKLER.....	94

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Yaylı Sazlar.....	2
Resim 2 Haydar Tatlıyay ve Eşi Makbule Tatlıyay.....	5
Resim 3 Sâdi Işılay.....	7
Resim 4 Cevdet Çağla.....	8
Resim 5 Nubar Tekyay.....	9
Resim 6 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	23
Resim 7 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczakâr Longa İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	24
Resim 8 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	24
Resim 9 Sâdi Işılay'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	25
Resim 10 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	25
Resim 11 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Longa İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	26
Resim 12 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	26
Resim 13 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	27
Resim 14 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	28
Resim 15 Haydar Tatlıyay Kürdîlihiczakâr Longa İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	29
Resim 16 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	29
Resim 17 Sâdi Işılay'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği.....	30
Resim 18 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Sirtto İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	30
Resim 19 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği.....	31
Resim 20 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği.....	31
Resim 21 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	32
Resim 22 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczakâr Longa İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	33
Resim 23 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	33
Resim 24 Sâdi Işılay'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	34
Resim 25 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	34
Resim 26 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Sirtto İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	35

Resim 27 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	35
Resim 28 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	36
Resim 29 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği.....	37
Resim 30 Sâdi Işılâ'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği.....	37
Resim 31 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği.....	38
Resim 32 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği...	38
Resim 33 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği.....	39
Resim 34 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği.....	40
Resim 35 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâîsi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği.....	41
Resim 36 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği...	41
Resim 37 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği...	42
Resim 38 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczakâr Longa İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	43
Resim 39 Sâdi Işılâ'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	43
Resim 40 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	44
Resim 41 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâîsi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	44
Resim 42 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Sirtö İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	45
Resim 43 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	45
Resim 44 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.46	
Resim 45 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	47
Resim 46 Sâdi Işılâ'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	47
Resim 47 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	48
Resim 48 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Saz Semâîsi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	48

Resim 49 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Kaydırma Örneği.....	49
Resim 50 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Kaydırma Örneği.....	49
Resim 51 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsından Titreme Örneği.....	50
Resim 52 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Titreme Örneği.....	51
Resim 53 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsından Titreme Örneği.....	51
Resim 54 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Titreme Örneği.....	52
Resim 55 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâkâr Longa İcrâsından Çift Ses Örneği.....	53
Resim 56 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Çift Ses Örneği.....	53
Resim 57 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâkâr Longa İcrâsından Arpej Örneği.....	54
Resim 58 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Sirto İcrâsından Arpej Örneği.....	55
Resim 59 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1	56
Resim 60 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 2	56
Resim 61 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 3	57
Resim 62 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 4.....	57
Resim 63 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 1.....	58
Resim 64 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 2	58
Resim 65 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 3.....	59
Resim 66 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 4	59
Resim 67 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 5.....	60
Resim 68 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 1.....	60
Resim 69 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 2.....	61
Resim 70 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 3	61
Resim 71 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1.....	61
Resim 72 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 2.....	62
Resim 73 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 3.....	62

Resim 74 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1	63
Resim 75 Haydar Tatlıyay Acemaşîran Saz Semâîsi İcrâsı.....	63
Resim 76 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâkâr Longa İcrâsından Kesik İcrâ Örneği.....	65
Resim 77 Sâdi Işılâ'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği.....	66
Resim 78 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği.....	66
Resim 79 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği.....	67
Resim 80 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Ağırlaşma Örneği.....	68
Resim 81 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Ağırlaşma Örneği.....	68
Resim 82 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsından Ağırlaşma Örneği.....	69
Resim 83 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Oktav Kullanım Örneği.....	70
Resim 84 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Oktav Kullanım Örneği.....	70
Resim 85 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsından Oktav Kullanım Örneği.....	71
Resim 86 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Oktav Kullanım Örneği.....	71
Resim 87 Acemaşîran Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	73
Resim 88 Kürdîlihiczâkâr Longa'da Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	73
Resim 89 Muhayyerkürdî Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	74
Resim 90 Segâh Saz Semâîsin'de Viyolonsel İçin Pozisyonlar Kullanımları.....	75
Resim 91 Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	76
Resim 92 Kürdîlihiczâkâr Sirt'o'da Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	76
Resim 93 Kürdîlihiczâkâr Peşrev'de Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	77
Resim 94 Muhayyerkürdî Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları.....	78
Resim 95 Acemaşîran Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	80
Resim 96 Kürdîlihiczâkâr Longa'da Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	81
Resim 97 Muhayyerkürdî Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	82

Resim 98 Segâh Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	83
Resim 99 Kürdilihicazkâr Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	84
Resim 100 Kürdilihicazkâr Sırto'da Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	84
Resim 101 Kürdilihicazkâr Peşrev'de Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	85
Resim 102 Muhayyerkürdî Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri.....	86



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Viyolonselde Pozisyonlar.....	79
Şekil 2. Viyolonselde Pozisyonlar	79



ÖZET

TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EKOLLERİ IŞIĞINDA VİYOLONSEL İLE TÜRK MÜZİĞİ İCRÂSI

ELİBOL, Gülcan

Yüksek Lisans, Türk Müziği Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

Mart, 2023, 190 sayfa

Bu araştırmada, Türk müziği viyolonsel icrâsında özgün tavır geliştirme hususunda karşılaşılan eğitim-öğretim materyal eksikliğine katkı sunmak için, Türk müziği keman ekollerinin tavrılarının tahlilleri doğrultusunda ulaşılabilecek veriler ışığında viyolonsel alanında kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Araştırmada Türk müziğinde keman ekollerinin, icrâlarındaki yorum ve ifâde unsurları, ekollerin ulaşılabilen icrâ kayıtları dinlenerek notaya alınmış ve somutlaştırılmıştır. İcrâ tahlillerinin sonuçları ışığında Türk müziği viyolonsel icrâsında kullanılmak üzere teknik ve pozisyonlarla bir üslûb ve tavır fikri oluşturabilecek öneri eşlikler yazılmıştır.

Araştırmada, viyolonsel eşlik ve solo çalgı olarak kullanılmasında ve gelenekli bir üslûbla icrâ edilmesinde keman ekollerinden Nubar Tekyay, Sâdi Işılay, Haydar Tatlıyay ve Cevdet Çağla'nın icrâ tavrını ortaya koyan teknikler ve yorumlar kaynak alınmıştır.

Kaynak alınan yorumlar ve teknikler ışığında, Türk müziği viyolonsel icrâsında yazılan eşliklerin ve yorum unsurlarının kullanımıyla, özgün bir viyolonsel icrâ tavrı oluşturma yolunda kazanımlar sağlandığı, alt yapı dolgunluğunu sağlamak amacıyla da yapılan farklı teknik ve eşlik önerileri kullanım fikirlerinin zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Türk Müziği, Keman, Viyolonsel, Ekoller, İcrâ Teknikleri

ABSTRACT

IN THE LIGHT OF TURKISH MUSIC VIOLIN SCHOOLS, TURKISH MUSIC PERFORMANCE WITH THE VIOLONCELLO

ELIBOL, Gulcan

Master of Science, Turkish Music Department

Thesis Advisor: Prof. Dr. Mehmet GONUL

March, 2023, 190 page

This research aims to contribute to the lack of educational materials for developing an original style in Turkish music cello performance by creating a source in cello based on the analysis of Turkish music violin schools' attitudes.

The interpretation and expression elements of violin schools in Turkish music were noted and concretized by listening to accessible performance records of these schools. Based on the results of the performance analyses, accompaniments that would create an idea of attitude and style with techniques and positions to be used in Turkish music cello performance were written.

Techniques and interpretations that reveal the performance style of Nubar Tekyay, Sâdi Işılay, Haydar Tatlıyay, and Cevdet Çağla from the violin schools were used as a reference in the use of cello as an accompanying and solo instrument and in its performance with a traditional style.

Based on the interpretations and techniques used, it has been concluded that gains have been made in creating an original cello performance style through the use of written accompaniments and interpretation elements in the Turkish music cello performance, and different technical and accompaniment suggestions have been enriched to ensure a rich infrastructure.

Keywords: Turkish Music, Violin, Cello, Schools, Performance Techniques

TANIMLAR

Ekol: Yunanca menşeli bir kelime olup, okul anlamındadır. Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akımdır. Belli ilkeleri ve ölçütleri olan, kendisinden sonraki nesillere ışık tutacak bilgi ve birikimi bir araya getiren kurum ve kişilere verilen genel bir addir. (Gönül, 2010, s. XII)

Eşlik (Refâkat): Çoksesli veya teksesli mûsikîde, mûsikîyi asıl icrâ eden sese veya saza, bir saz veya saz grubu tarafından iştirâk. (Öztuna, 1990, s. 267)

Karar: Makam dizisinin üzerine oluşturulduğu ve icrânın genelde başladığı ama mutlaka sonlandığı makamı oluşturan dizinin en pest sesidir. (Gönül, 2010, s. XII)

Makam: Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır. (Kaçar G. , 2009, s. 53)

Perde: Türk mûsikîsinde makamı oluşturan, Türk mûsikîsi ses sisteminde yer alan ve farklı isimlerle anılan frekansların her birine perde denir. (Gönül, 2023)

Pozisyon: Enstrümanlarda sol elin tuşede bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken kullanılabilen alan şeklinde tanımlanmaktadır. (Uçan, 2006, s. 18)

Tavır: İcrâcının eser biçimine ait üslûb özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere sanat birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifâde biçimini anlatmaktadır. (Gönül, 2018, s. 42)

Usûl: Vuruş süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan meydana gelen, ritim kalıplarına denir. (Kaçar, 2009, s. 24)

Üslûb: Zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. (Gönül, 2018, s. 42)

KISALTMALAR

A.D. : Anabilim dalı

a.g.a. : Adı geçen arşiv

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

bkz. : Bakınız

C. : Cilt

no. : Numara

örn. : Örnek

S. : Sayı

ss. : Sayfa aralığı

s. : Sayfa

Sos. Bil. Enst. : Sosyal Bilimler Enstitüsü

vb. : Ve benzeri

y.y. : Yüzyıl

NOTAYA ALINAN ESERLER

1. Segâh Saz Semâîsi- Sâdi Işılây (Sâdi Işılây icrâsı)
2. Muhayyerkürdî Saz Semâîsi- Sâdi Işılây (Sâdi Işılây icrâsı)
3. Muhayyerkürdî Saz Semâîsi- Sâdi Işılây (Nubar Tekyay icrâsı)
4. Kürdîlihîcâzkâr Peşrev- Kemeñeci Vasilâki (Nubar Tekyay icrâsı)
5. Kürdîlihîcâzkâr Saz Semâîsi- Kemâni Tatyos (Cevdet Çağla icrâsı)
6. Kürdîlihîcâzkâr Sirto- Kemâni Sebuñ (Cevdet Çağla icrâsı)
7. Acemaşîran Saz Semâîsi- Haydar Tatlıyay (Haydar Tatlıyay icrâsı)
8. Kürdîlihîcâzkâr Longa- Haydar Tatlıyay (Haydar Tatlıyay icrâsı)

ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR


I. ; İcrâda kullanılan seslerin 1. pozisyonda kullanılması gerektiğini belirtir. Pozisyona ait sesin altına yazılır.


II. ; İcrâda kullanılan seslerin 2. pozisyonda kullanılması gerektiğini belirtir. Pozisyona ait sesin altına yazılır.


III. ; İcrâda kullanılan seslerin 3. pozisyonda kullanılması gerektiğini belirtir. Pozisyona ait sesin altına yazılır.

IV. ; İcrâda kullanılan seslerin 4. pozisyonda kullanılması gerektiğini belirtir. Pozisyona ait sesin altına yazılır.

 ; Çarpma İşareti, asıl notayı süsleme amaçlı yapılan yorum unsurudur.¹

 ; Asıl notanın arkasına ya da önüne koyulan çift çarpma notalarıdır. Çift çarpma iki tane küçük 16'lık nota ile gösterilir. (Kaçar, 2009, s. 127)


 ; Üçlü çarpma üç adet 16'lık notanın birleşmesiyle oluşan çarpma çeşididir. (Çetik, 2022, s. 57)

 ; Esas notanın bir derece üst ya da alt notasından başlayarak kümeleniveren, genellikle üç bazen dört notadan müteşekkil, küçük, hızlı, melodik hareketlerdir. (Gönül, 2010, s. 43)

Vurkaç Çarpma; Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür. (Gönül, 2010, s. 16)

¹ (Kaçar, 2009, s. 28)



Kaydırma; Bu işaretin üzerine geldiği notalar, hareketin bittiği yere kadar olan devamlılık bağ () işareti ile gösterilmiştir. (Gönül, 2010, s. 16)

. ; Kesik İcrâ, notanın kesik icrâ edilmesini belirtir. Nota yönüne göre altına ya da üstüne yazılır.

↯ ; Tril, esas ses ve icrâ edilen makama göre “bir üzerindeki ses artarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. (Bilgin, 2011, s. 16)

♯ ; Çift Ses, uyumlu iki sesin birlikte çalınmasını belirtir.

8↓ ; Sekiz Aşağıdan, notanın bir oktav aşağıdan icrâ edilmesi gerektiğini belirtir.

8↑ ; Sekiz Yukarıdan, notanın bir oktav yukarıdan icrâ edilmesi gerektiğini belirtir.

p ; Parmakla İcrâ, icrâda yay yerine telin parmakla çekilmesiyle yapılan çalım tekniğidir.

y ; Yay, icrâ da parmakla icrâ tekniğinden yay kullanımına geçilmesini belirtir.

♩ ; Ağırlaşarak, kullanıldığı ölçülerde nağmelerin normal tempodan daha yavaş ve serbest şekilde icrâ edileceğini belirtir.

S ; Serbestçe, kullanıldığı ölçülerde eserin gideri icrâcının hissiyatına göre daha serbesttir.

1. GİRİŞ

“Türk adından da eski (Hunlara kadar uzanan) bir tarihî kıdem ve içtimaî derinlik demek olan Türk mûsikîsi, Türklerin, tarihleri boyunca geliştirip zirveye çıkarmış olmakla övünebilecekleri en üstün sanat dallarından biridir.” (Tanrıkorur, 2018, s. 45)

Öyle ki yazılı ve sözlü intikâl sorunlarıyla karşılaşmış olmasına rağmen, meşk sistemi içerisinde oluşarak günümüze ulaşabilmiş Türk mûsikîsi eserleri, geçmişimizi ve geleneğimizi ışık tutarak bu döneme aktarmıştır.

“İlk Çağ’ın en eski yıllarına ait belgelerinde vurmali ve telli sazlara rastlandığı hâlde, yaylı sazların ilk örnekleri Uygur Türklerinde görülür. Bu görüş ve kanıtlar, Türk ırkının mûsikîye vermiş olduğu değeri göstermesi açısından çok önemlidir.” (Ak, 2014, s. 48)

Önemli bir tarihe sahip olan Türk Müziği, yüzyıllar içerisinde gelişimini ve değişimini devam ettirerek, günümüze kadar birçok aşamadan geçerek farklı icrâ alanlarına ve farklı sazlara sahip olmuştur. Bu değişim ve gelişim içerisinde Türk müziği icrâsında kullanılan sazlara da farklılaşarak değişim göstermiştir.

Mûsikîmizin geniş bir icrâ alanına sahip olduğu, günümüze kadar yaşamış sanatkârların, ekollerin kullanmış oldukları farklı sazlara ve farklı yorumlarla ortaya koydukları eserlerle ve sanat seviyesi ile görülebilmektedir.

“Türk müziğinin tarihî gelişim süreci içerisinde ıklığ, yaylı kopuz, giccek, rebap, kemâne, sînekemanı (viola d’amore), klasik kemençe ve keman gibi yaylı sazların Türk müziği icrâsında kullanıldıkları bilinmektedir. Kemanın XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Türk müziğine girişinden sonra rağbet gören bir diğer yaylı çalgı da viyolonseldir. Viyolonsel, 19. yüzyılın ilk yarısında, Tanzîmat dönemindeki yenileşme hareketleri sonucu Mehterhâne’nin yerine kurulan Mızıka-yı Hümayûn’da kullanılmak üzere keman gibi Avrupa’dan getirtilerek Osmanlı sarayına girmiştir. Viyolonsel’in Türk müziğinde pest ses rengine sahip sazlara öteden beri gereksinim duyulması nedeniyle kabul edildiği düşünülebilir. Viyolonsel de tıpkı keman gibi perdesiz, yay aracılığıyla icrâ edilen ve Türk müziğine özgü perdeleri seslendirebilme özelliğine sahip bir saz oluşu nedeniyle 20. yüzyıldan itibaren Türk müziği icrâcıları tarafından da çok tutulmuş ve benimsenmiştir.” (İlgar, 2018, s. 1)



Resim 1 Yaylı Sazlar (Ergün, 2006, s. 4)

Yaylı enstrüman ailesi olan keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas, keman âilesi olarak anılmaktadır. Keman, yaylı enstrüman ailesinin en küçüğüdür. Sırasıyla viyola viyolonsel ve kontrbas, form boyu, kullanım alanları ve görevleri bakımından farklılık göstermektedir.

“Viyolonsel, keman âilesinde tenor saz olarak görev alsa da, genel olarak Türk Müziğinde bas dolgunluğu sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle ve teknik anlamdaki çalım yetersizliği nedeniyle, geçmiş dönemlerdeki icrâlarda, viyolonsel diğer sazlar (kanun, keman, ud, tambur, vb.) kadar aktif bir röl alamamıştır. (çoğu zaman eserlerin sadece uzun süreli notalarını bir oktav pestten seslendirmiştir)”. (Değirmencioğlu, 2006, s. 7)

Günümüzde çalım tekniğinin gelişmesi ve çeşitlenmesiyle daha tercih edilir bir saz hâline gelen viyolonsel ile ilgili çalışmalar artış göstermektedir. Bu çalışmaların çoğu batı teknikleriyle ilgili olsa da Türk mûsikîsi özelinde yapılan kıymetli çalışmalar kendini göstermektedir.

“Türk Müziğine Mızıkâ-yı Hümayûn ile giren, keman âilesinin en genç üyesi olan viyolonseli Kösemihal’e göre, saz takımlarına ilk kez Tanbûri Cemil Bey almıştır”. (Tutu, 2001, s. 24)

“Tanbûri Cemil Bey ile başlayan Türk müziği viyolonsel icrâcıları içerisinde en tanınanları, Ş. Muhiddin Targan, Mesut Cemil, Vecdi Seyhun, Tarık Kip, İsmail Akdeniz, Hüsni Özenen, Serdar Gökmen, Sermet Kutlu, Metin Uğur, Uğur Işık, Dilek Zertunç, Özer Arkun olarak sayılabilir.”(Çetik, 2017, s. 52)

Viyolonselın organolojik özellikleri bakımından taşınması, muhafaza edilmesi, icrâ edilmesi gibi zorluklar, icrâcılarının diğer sazlara göre az olmasında etkindir. Günümüzde dahî bu saza ilişkin geçmişten yararlanabileceğimiz kaynaklar, icrâcılarının azlığından kaynaklı olsa gerek çok yeterli ve çeşitli değildir.

“Günümüze kadar ulaşan, Tanbûri Cemil Bey’in taksim ve diğer icrâ kayıtlarından, viyolonselın, Türk mûsikîsine ne kadar uygun ve gerekli bir saz olduğu görülebilmektedir. Usta – çırak ilişkisi ile icrâ öğrenimi, Türk Mûsikîsinde sıkça ve en çok başvurulan bir yöntem olmasına rağmen, yeni nesil bestecilerimizin çağa ayak uydurmak amacıyla yaptıkları bazı eserlerin, yöntem ve etüt bilgisi olmadan yaptıkları besteler, yer yer icrâları teknik açıdan zorlamaktadır. Bu da, tüketimin yanında üretimin de gerekli olduğunu ve Türk Mûsikîsi icrâsında kullanılan tüm sazların metotlarına ve ilgili alıştırmalarına daha fazla ihtiyaç duyulduğunun bir göstergesi sayılabilir.” (Karaca, 2016, s. 1)

Çeşitli değişim ve gelişimler göstererek günümüze ulaşan bu sazın eğitim-öğretim alanında hoca, metod, icrâ kayıtları gibi kaynakların azlığından dolayı sorunlarla karşılaşmaktadır.

Günümüz eğitim uygulamalarının geçmişten yararlanarak ve bilimsel tekniklerle harmanlanarak kaynakların oluşturulup uygulanması, geleneğin aktarımı konusunda önem taşımaktadır. Bu aktarım, görsel-işitsel ve öğretim yöntemlerinde büyük bir öneme sahip olan, kolaylık sağlayan ve musîkînin yanında geleneğe bağlı bütün değerleri aktarma gücüne sahip meşk sistemini içeren yöntemlerle sağlanmalıdır.

“Bundan yetmiş seksen yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsinin öğretimi ve aktarımı bütünü ile meşk yöntemine dayanırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleşirdi. Meşk ederek müzik öğretmenin ve öğrenmenin basit bir araç, herhangi bir pedagojik yöntem olarak görülmesi eksik ve yanlış olur. Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinde meşk, sayısız müzisyen kuşakları tarafından bir öğretim yöntemi olarak benimsenmekle

kalmamış, aynı zamanda ses ve saz eseri repertuvarının da yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikâlini sağlamıştır. Meşk ederek müzik öğrenmenin etkisi bununla da kalmamış, geleneksel mûsikî meşki ve doğurduğu ilişkiler birçoğu geçerliliğini koruyan bazı temel ahlâki ve estetik değer yargılarının taşıyıcısı olmuştur. Meşk zincirlerinin devamlılığı sayesinde de bu yargılar Türk müziği dünyasına iyice yerleşmiş, bu dünyanın yazılmamış fütüvvetnâmesi, anayasası olmuştur. Meşk aslında bütün bir müzik geleneğinin ortak zemini hâline gelmiş, kuşakları, bestecileri, icrâcıları ve icrâ üslûplarını bir arada tutan ortak bir âidiyet duygusu oluşturmuş, yani bu sanat alanının tümü için hem estetik hem de toplumsal bir harç görevini yerine getirmiştir” (Behar, 2019, s. 13-15)

İcrâ alanlarında ne kadar yazılı kaynak olursa olsun, bir eserin sadece notasını görmekle o eser öğrenilip, makam ve tavrının gerektirdiği unsurlar icrâyâ yansıtılamaz. Bunun için o eser mutlaka bestecisinden ya da aktarıcısından görerek, işiterek ve taklit ederek öğrenilmelidir. Fakat bu sistemin kullanılmasından yüzyıllar geçmesi ve günümüze kadar hem sözlü hem de yazılı intikâl sorunlarıyla karşılaşılmasından dolayı meşk sisteminin eski anlam ve işlevini, geleneğin aktarıcıları ya da aktarmaya çalışanları tarafından bir şekilde yitirmesi bizlere günümüze kadar gelebilmiş geleneğin değerli parçalarını bir şekilde öğretmek ve aktarmak için ancak elimizdeki kaynaklarla yetinerek icrâ alanlarına katkı sağlamayı imkân bırakmıştır. Elimize ulaşabilen bazı ekollerin değerli kayıtları düne kadar gelen icrâ üslûp ve tavır esasları bakımından bizim için geleneğe bir bakış olarak değerlendirebileceğimiz neredeyse son işitsel kaynaklardır. Günümüzde özgün tavırların oluşması ancak geleneğin kaynaklardan ve tavır sahibi icrâlardan gereğince öğrenilmesi ile mümkündür. (Gönül, 2022)

“Türk müziğinde ekol olmuş kişilerin icrâ tavırlarının anlaşılabilmesi, bu icrâ tavırlarının günümüz icrâcılarına aktarılacak devamlılığını sağlanması ve saz öğretimi ile gerçekleşen eğitim sürecinde gelenek ile olan bağın sürdürülebilmesi açısından oldukça önemlidir”. (Demirdirek, 2018, s. 4)

Türk müziği icrâlarında yüzyıllar içerisinde kemanın viyolonsele göre daha fazla kullanılmış olduğu görülmektedir. 18. yüzyıl sonlarında Kemânî Hızır Ağa, Kemânî Sâdık Ağa, Kemânî Alî Ağa, 19. yüzyıl ve sonrasına ait kayıtlarda ise Kemânî Mustafâ Ağa, Kemânî Edhem, Kemânî Sebuğ gibi isimler görülmektedir. Cumhuriyet dönemi ve sonrasında ise Leon Hancıyan

(1860-1947), Abdülkadir Töre (1873-1946), Kevser Hanım (1880-1950), Mustafa Sunar (1881-1959), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Kemânî Reşad Erer (1890-1940), Haydar Tatlıyay (1890-1963), Sadi Işıl原因 (1899-1969), Cevdet Çağla (1900-1988), Nubar Tekyay (1905-1955), Hakkı Derman (1907-1972), Emin Ongan (1906-1985), Selahattin İnal (1924-1982) olarak sıralanabilir. (Hatipoğlu, 2016, s. 422)

Tarihî süreç içerisinde Türk mûsikisinde kullanılan yaylı sazlar âilesinden keman ve viyolonsel aynı icrâ alanlarında, aynı mûsikî formlarında kullanılmaktadır ve birbirlerine yakın teknik özellikler taşımaktadır.

Viyolonsel alanındaki icrâcî ve icrâ kayıtlarının yetersizliğinden dolayı, özgün tavır oluşturmak gayesiyle keman icrâsında ekol olmuş Nubar Tekyay, Sâdi Işıl原因, Haydar Tatlıyay ve Cevdet Çağla'nın icrâlarının incelenmesinin, viyolonsel alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu konuda faydalanılacak ekollerden;

Haydar TATLIYAY

Türk müziği klasik icrâ üslûbu çerçevesinde icrâ tavrıyla kendini kanıtlamış ve kendinden sonraki sanatçıları da etkileyebilmiş bir sanatçı olarak, keman icrâsında ekol kabul edilmektedir.



Resim 2 Haydar Tatlıyay ve Eşi Makbule Tatlıyay (Bükülmez, 2019, s. 4)

1890'da Serez'de doğdu. Babası o yörelerin iyi klarnet çalanlarındandı. Annesi de güzel keman çalışı ile çevresinde tanınmıştı. Haydar Tatlıyay delikanlılık yaşına kadar bu ortamda yetişti ve ilk keman derslerini annesinden aldı. Haydar Tatlıyay pratik yoldan yetişen, sazına hâkim ve üstün müzikalite ile çalan bir sanatkârdı. Mesud Cemil: “ Bu adama dikkat ediniz! Bu sıradan bir adam değil, bir virtüözdür” derdi. Bestekârlıkla da uğraşmış, pek çok oyun havası, saz eseri ve bazı güzel şarkılar bestelemiştir. (Ak, 2014, s. 364)

“Haydar’ı Radyolarımızdan dinleyenler onu yalnız oyun havaları icrâ eden bir sanatkâr olduğunu zannederler. Fakat onu yakından tanıyanlar bilirler ki, onda bütün fasıl repertuarı ile birlikte solo olarak okunan şarkıların tamamı da vardır.” (Bükülmez, 2019, s. 24)

Haydar Tatlıyay, Atatürk'ü dahi bu derece etkileyen üstün değerdeki icrâcılığı yanında şarkı ve saz eseri bestekârlığı da yapmıştır. 100 civarındaki saz eserlerinden 88 adetinin notası yayımlanmıştır. Ayrıca 1960'lı yılların başında doldurduğu birkaç taş plağı da bulunmaktadır. Haydar Tatlıyay saz eserleri bestelerinde daha sık tercih edilen makamlardan 24 çeşit makam kullanmış olup bunların içinde en fazla 10 adet olarak hicaz ile nihâvendî ve sekizer adet olarak da hicazkâr, kürdilihicazkâr ve rast makâmını tercih etmiştir. Haydar Tatlıyay bestelemiş olduğu sözlü eserlerinin bir kısmını sinema filmleri için bestelemiş, bestelediği sözlü eserler filmlerde kullanılmış yahut besteleri çeşitli sanatçılar tarafından icrâ edilerek plaklara kaydedilmiştir. (Bükülmez, 2019, s. 12-15)

Sâdi Işlay

1899'da İstanbul Laleli'de doğdu. 7-8 yaşlarında babasının çalıştırdığı bir kıraathanede ünlü sanatkârların arasına katılarak onları hayranlıkla dinler ve seyrederdi. Bu ilgi ve sevgisinden dolayı bir keman hediye edilmişti. İlk defa sahneye çıktığı Selanik konserinde yapmış olduğu keman taksimi çok beğenilmiştir. Haftada üç gün mûsikî toplantıları yapılan Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin konağına devam ederek ara sıra Tanbûri Cemil Bey'in bulunduğu toplantılara katılıyor dâhi sanatkârdan teşvik görüyor ve üslûp kazanıyordu. Bu arada Bestenigar Ziya Bey'den de sekiz fasıl öğrendi. Sesinin güzel olmasının yanında ud çaldığı ve bestekâr olduğu bilinmektedir. Çeşitli

lkelerde birçok konser verdikten sonra İstanbul'a dnnde İstanbul Belediye Konservatuvarı "İlmi Kurul" yeliğine getirildi. 1950'den sonra İstanbul Radyosunda keman sanatkârı olarak yayınlara katıldı. Bir keman sanatkârı olarak yıllarca aranan, sevilen bir kimse oldu. Temiz yay tekniği sağlam baskıları, iyi bir refakatçi oluşuyla haklı bir n kazandı. Türk mûsikisinde keman icrâsını iyi bilen bir sanatkârdı. (Ak, 2014, s. 359-360)



Resim 3 Sâdi Işılay (Bükülmez, 2019, s. 8)

Türk müziği tavrı ile Türk müziğine keman icrâcılığına katkı sağlamıştır. Müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Nubar Tekyay ve Hakkı Derman ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli  kemânisi içerisinde yer aldığını belirtmiştir. (Bükülmez, 2019, s. 10)

"Umumî ve mûsikî tahsîli görmeyen, pratikten yetişen Işılay, Türk Mûsikîsi' nin son asırda kemanda yetiştirdiği en iyi sanatkâr sayılabilir. Fevkalâde müzikalitesi ve taksimlerinin muntazamlığı ile büyük ve haklı bir n yapmıştır. (ztuna, 1969, s. 286)

Cevdet Çağla

Bulunduğu çeşitli kurum, kuruluşlar ve topluluklarda verdiği eğitimle, yaptığı konserler ve plak kayıtlarıyla, nota yayınlarıyla, radyo ve üniversitelerde mûsikî adına göstermiş olduğu çabalar ve hizmetlerle Türk müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.



Resim 4 Cevdet Çağla (Erdem, 2019, s. 8)

1900 yılında İstanbul Acıbadem’de doğmuş ve küçük yaşta keman alarak müziğe başlamış. 1. Dünya Savaşı yıllarında Almanya’da tahsilde bulunduğu sırada Batı Müziğini inceleme ve faydalanma imkânı elde etti. 1926 yılında hizmete giren ilk İstanbul radyosunda çalıştıktan sonra 1938’ de Ankara Radyosuna geçti. Fehmi Tokay ve diğer tanınmış müzisyenlerle “Ankara Türk Mûsikîsi Derneği”ni kurdu ve müziğimizin yaygınlaşmasında büyük katkılar sağladı. 1965 yılında Mesud Cemil Bey ile Bağdat Konservatuarına keman hocası olarak gidişine kadar İstanbul radyosunda altı yıl müzik yayınları şefliği yaptı. Klasik geleneklere bağlı olmakla birlikte eserlerinde zevkli, yadırganmayan bazı yeniliklerde uygulamıştır. 100 kadar eseri bilinmektedir. Keman alışındaki üslûbuyla ayrıca büyük bir şöhet kazanmıştır. (Ak, 2014, s. 377-379)

“Cevdet Çağla 29 Şubat 1968’de Milliyet gazetesine verdiği bir röportajda mûsikî eğitimini şu şekilde anlatıyor:

6-7 yaşlarımda iken o zamanın alafranga keman hocalarından meşhur Antonyadis'ten ilk keman derslerini almaya başladım. Bu arada komşumuz olan ve sık sık evimizdeki mûsikî sohbetlerine iştirâk eden ve hatta gene musikimize hemşirem tarafından notaya alınmak suretiyle bir Hüseyinî ayini şerif kazandıran bestekâr Musûllu Hafız Osman'dan da usûl ve nazariyat dersleri alıyordum. Bu arada Antonyadis'ten bir hayli istifâde edip keman tekniğimi ilerlettim.” (Erdem, 2019, s. 4)

Nubar Tekyay

Türk Mûsikî tarihinde kendinden sonra gelen keman icrâcılarını, teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol gösteren, keman ile Türk müziği icrâcılığında bir geleneğin oluşmasına katkıda bulunun ve mûsikî tarihîmizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli keman icrâcıları arasında yer almaktadır.



Resim 5 Nubar Tekyay (Vikipedi, 2002)

4 Eylül 1905 yılında doğan Tekyay, kemana 6 yaşında Batı müziği eğitimi ile başlamıştır. İlk Türk Mûsikîsi eğitimini babası, Kemânî Tatyos Efendi'nin öğrencisi, bestekâr ve udî Arşak Çömlekçiyan'dan almıştır. Tekyay, 13 yaşından itibaren 8 yıl (1918-1926) süre ile babasının fasıllarına katılmış. Üstün keman tekniği ve mûsikî anlayışı ile kısa zamanda şöhreti yakalayarak döneminin en iyi kemânileri arasında yer almıştır. 1927'de kurulan ilk Türk radyosu “Telsiz”de 4 Temmuz 1928 yılında dönemin üstâd icrâları, Hakkı Derman, Rafet Altıparmak, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar, Ercüment Batanay, Hasan Erkoç, İsmâil Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur. Atatürk huzurunda birçok kez Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, tanbûrî Selâhattin Pınar, Hâfız Yaşar, kemânî Necati Tokyay, klarnet sanatçısı Şükrü Tunar, kemânî Niyâzi Seyhun, udî Yorgo Bacanos ve kemençe vî Aleko Bacanos ile birlikte icrâlarda bulunan Nubar Tekyay'a, “Tekyay” soyadını methiyelerine mazhâr olduğu Mustafa Kemal Atatürk vermiştir. (Gürel, 2016, s. 4-6)

1.1. Problem Cümlesi

Ulaşılan kaynaklar, yapılan araştırmalar ve belirtilen görüşler sonucunda araştırmamızın problem cümlesi “Türk müziği keman ekollerinin icrâları ışığında viyolonsel icrâsı nasıl olabilir?” şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

- Türk müziğinde ekol olmuş keman icrâcıları kimlerdir?
- Türk müziği keman ekollerinin icrâlarında kullandıkları yorum unsurları nelerdir?
- Türk müziği keman ekollerinin icrâlarında kullandıkları ifâde unsurları nelerdir?
- Türk müziği keman ekollerinin icrâlarıyla notalar arasındaki farklılıklar nelerdir?

Keman icrâlarının tahlilleri doğrultusunda;

- Pozisyon kullanımları viyolonselde nasıl uygulanabilir?
- Yorum unsurları viyolonselde nasıl kullanılabilir?
- İfâde unsurları viyolonselde nasıl kullanılabilir?

1.3. Amaç

Bu araştırmada, Türk müziği viyolonsel icrâsında özgün tavır geliştirme hususunda karşılaşılan materyal yetersizliğinin giderilmesine katkı sunmak için, Türk müziği keman ekollerinin tavrılarının tahlilleri doğrultusunda ulaşılabilecek veriler ışığında Türk müziği viyolonsel icrâ alanına kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Bu araştırma;

- Türk müziği keman ekollerinin icrâ kayıtlarının ortaya çıkarılması,
- Türk müziği keman ekollerinin icrâlarında kullandıkları yorum unsurları ve ifâde unsurlarının ortaya konulması,
- İcrâ kayıtları ve nota farklılıklarının ortaya konulması,

- Ekol icrâlar ışığında viyolonsel icrâsına katkı sağlayacak yorum ve ifâde unsurları ile icrâ tekniklerinin ortaya konulması,
- Viyolonsel alanındaki icrâ kayıtlarının kısıtlı olmasından dolayı oluşan boşluğu ekol keman icrâcılarıyla destekleyip alana katkı sağlayacak olması,
- Günümüz viyolonsel icrâcılarının, icrâlarında karşılaştıkları özgün tavır geliştirme problemlerine kaynaklık edecek olması bakımından önem arz etmektedir.

1.5. Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırmada oluşturulacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılacak teorik bilgiler ile keman icrâsı kayıtlarının ihtiyacı karşılayacak miktarda ve nitelikte olduğu,
- Araştırmada veri toplamak amacıyla kullanılan ses kayıtlarının belirlenen icrâcılara ait olduğu, varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Türk müziği keman ekollerinden Nubar Tekyay, Sâdi Işılay, Haydar Tatlıyay ve Cevdet Çağla'nın örneklem olarak alınan keman icrâsı kayıtlarıyla,
- Araştırma kapsamında kullanılacak icrâlardaki makamlarla,
- Ekol icrâlarındaki yorum ve ifâde unsurlarıyla
- Viyolonsel organolojik özellikleri ve icrâ alanı ile sınırlıdır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve teknikleri, verilerin çözümlenmesi açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli “genel tarama” modelidir. Yapılan araştırma; gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı “betimsel” bir araştırmadır.

“Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir şekilde gözleyip belgeleyebilmektir. Tarama modelleri çeşitli açılardan ikiye ayrılır. Bunlar: genel tarama modelleri ve örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modeli; çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.” (Karasar, 2019, s. 109-111)

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türk müziğinde yaylı sazlar icrâsı, örneklemini ise, Türk müziği keman ekollerinden Nubar Tekyay, Sâdi Işıl, Haydar Tatlıyay ve Cevdet Çağla'nın ulaşılabilen besteli icrâlarının tahlilleri ışığında Türk müziğinde viyolonsel icrâsı oluşturmaktadır.

Araştırmada evren “sonuçların genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir. (Karasar, 2005, s. 109)

Ulaşılabilir evren ise, araştırmacının gerçekçi seçimidir ve ulaşılabilir olandır. Örnek olarak birinin araştırması için hedef evren Türkiye'deki tüm lise öğrencileri, ulaşılabilir evren ise Ankara ilindeki lise öğrencileri olabilir. Ulaşılabilir evren açıkça tanımlanır ve örnekleme esas alınır. Bilimsel çalışmaların raporlarında genel olarak sadece ulaşılabilir evren tanımlanır ve kısaca araştırmanın ‘evreni ifâdesi’ kullanılır. (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, & Demirel, 2016, s. 89)

2.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi

Ekol olmuş icrâcılar, konuyla ilgili yapılan akademik çalışmaların ve yazılmış kitapların kaynak taramasıyla elde edilip, icrâ kayıtlarına ulaşabildiklerimiz tercih edilmiştir.

Keman icrâcılarının kayıtları için TRT Arşivine, Müzik Dairesi Arşivlerine, Milli Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır.

Elde edilen icrâ kayıtları “Windows Media Player” programı ile dinlenerek, “Finale 2014 Nota Yazım Programı” ile notaya alınmıştır ve icrâlarda kullanılan teknikler tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Bu teknikler, ilgili akademik çalışmalar ve tezlerden istifade edilerek ortaya konulmuştur.

İcrâ kayıtları notaya alınırken, üçlü dizek şablonu kullanılmış, eserlerin günümüze ulaşabilen notaları birince dizekte, ekollerin icrâları ikinci dizekte, ekol icrâlar ışığında yazılmış

ş viyolonsel icrâ/eşlikleri de üçüncü dizekte olmak üzere alt alta yazılarak sunulmuştur. Böylece günümüzdeki notalar ve ekollerin icrâları arasındaki farklar daha anlaşılır şekilde ortaya konulurken, viyolonsel icrâsı için yazılmış eşlik önerileri, ekol icrâya göre rahatlıkla takip edilebileceği öngörülmüştür.

Ortaya konulan bilgiler ışığında, viyolonselde kullanılmak üzere yorum unsurları ile ifâde unsurları, notalar üzerinde çeşitli sembollerle belirtilmiş ve icrâyı kolaylaştıracak yeni pozisyon önerileri notaların alt kısımlarında parantez içinde belirtilerek sunulmuştur.

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Gülçin YAHYA KAÇAR “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” konulu Doktora Tezinde; Önemli ud virtüözlerinden biri olarak kabul edilen Yorgo Bacanos’un çeşitli makamlardaki taksimlerini inceleyerek, taksimlerin seyir özelliklerini, kullanılan perdelerin melodik hareketleri ve frekans değerlerini, Bacanos’un kişisel motiflerini ve taksimlerinde kullandığı ses alanı ile makam geçkilerini ele almıştır. Elde edilen veriler ışığında ud eğitiminde kullanılmak üzere çeşitli makamlarda etütler oluşturmuştur.

Mehmet GÖNÜL “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” konulu Doktora Tezinde; Nevres Bey’in sanat tavrını en iyi ifade ettiği düşünülen taksimlerinden elde edilebilen yirmi tanesi teknik ve melodik açıdan tahlil edilmiş, tahliller ışığında hem ud metodunu besleyebilecek ve yeni sanatkârlar yetiştirmeyi üstlenen eğitimcilerimiz tarafından kullanılabilir bir kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icrâcılarına, dileyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda incelen 20 taksim ışığında 14 ayrı makamda ud için örnek alıştırmalar yazılmış, alıştırmalarda Nevres Bey’in tercih ettiği geçkiler, kullandığı teknikler, makam anlayışı, tavrı ve üslûbu ayrıntılı analizlerle ortaya konulmuştur.

Vasfi HATİPOĞLU “ Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtik Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtik Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” konulu Doktora Tezinde; keman öğretim sürecinde kullanılacak , geleneksel üslup ve uluslararası keman tekniklerini kapsayacak nitelikte bir Seyr-i Nâtik örneğinin oluşturulması ve keman öğretiminde kullanılabilirliğini değerlendirmek amacıyla, Türk müziği unsurlarının işlenme durumlarının tespiti için genel tarama modeli kullanmış, geleneksel üslûbun tespit edilmesi ve besteleme sürecinde yararlanmak için Rast makamında bestelenmiş yedi Kâr-ı Nâtik üzerinde kategorisel içerik analizleri yapmış ve Rast Kâr-ı Nâtiklerde görülen makamlarda kullanılan makamsal unsurlar, ses alanı sınırları, kullanılan perdelerin süre değerleri ve kullanım sıklıkları ortaya konulmuştur. Seyr-i Nâtik örneğinin öğretim materyali olma özelliği dikkate alınarak,

“Taba-Tyler Program Geliştirme Modeli” “Seyr-i Nâlık Yazma Modeli” olarak belirlenmiştir. Bu model ihtiyaçların, hedeflerin belirlenmesi, içeriğin ve öğrenci yaşantılarının seçilip düzenlenmesi ve Seyr-i Nâlık’ın bestelenip değerlendirilmesi basamaklarıyla oluşturulmuştur. Rast Seyr-i Nâlık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin tespiti için anket formuyla uzman görüşleri alınmış sonuç olarak Rast Seyr-i Nâlık örneğinin; uluslararası keman çalma teknikleri ve geleneksel üslûbu bir arada yansıtır nitelikte olduğu ve keman öğretimi sürecinde kullanılabilir nitelikte olduğuna ulaşılmıştır.

Emrah LEHİMLER“ Geleneksel Türk Müziğine Dayalı Viyolonsel Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü (Hüseyni Makamı Örneği) konulu Doktora tezinde; Geleneksel Türk Halk Müziğindeki komalı ses ve temel süsleme tekniklerini çalma becerilerini geliştirmeye yönelik bir öğretim modeli geliştirip modelin uygulamadaki görünümünü ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmanın betimsel boyutunda literatür taraması yapılarak belirlenen konunun temellendirilmesi sağlanmıştır. Durumun ortaya konulması için eğitim fakültelerindeki öğretim elemanlarına uzman görüşü için anket formu uygulanmıştır. Literatür taraması sonuçlarından elde edilen bilgilerle kullanılmak üzere oluşturulan alıştırmalar hazırlandıktan sonra yapılandırmacı yaklaşım doğrultusunda 5 haftalık öğretim modeli geliştirilmiş, uygulanmış ve eğitmen ve öğrencilerin görüşleri alınmıştır. Bu çalışmalar sonucunda, viyolonsel eğitiminde hüseyini Türkülerden az düzeyde yararlanıldığı, Türkülerin tampere sisteme göre öğretildiği ve icrâ edildiği, uygulanan modelin 5 hafta sonunda komalı ses çalma becerilerinde önemli gelişmeler sağlandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Tolga KARACA “ Türk Müziğinde 15. Yy’da Kullanılan Makamlardan Oluşturulan Seyr-i Nâlık Örneğinin Viyolonsel Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” konulu Doktora Tezinde; viyolonsel icrâcılığı için gereken materyallerin eksikliği göz önünde bulundurularak, viyolonsel eğitime ve öğretime katkı sağlamak amacıyla 15. yüzyıl edvâr ve kaynaklardaki makamlar ve bestelenmiş Seyr-i Nâlık örnekleri ışığında viyolonsel icrâsı için 50 makamla sınırlandırılmış bir Seyr-i Nâlık örneği oluşturulmuş ve eserin eğitim-öğretimde uygulanabilirliği uzman

görüşleriyle değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda Seyr-i Nâtik örneğindeki makamların geçmişteki makam anlayışı ile farklı olduğu sonucuna, bestenin ses sahasından dolayı tüm Türk müziği sazları için icrâ edilebilir olduğu sonucuna ve Türk Müziği viyolonsel eğitiminde kullanılabilir yeterli bir kaynak olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Murat GÜREL “Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlili” konulu Doktora Tezinde; Nubar Tekyay’ın hayatı, besteciliği, hakkında yapılan akademik çalışmalara ve taksim kayıtlarına ulaşılmıştır. Ulaşılan taksim kayıtlarından hareketle, Tekyay’ın 16 adet giriş ve 3 adet geçiş taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan tahlili yapılmıştır. Teknik tahlil ile Tekyay’ın keman icrâsındaki pozisyon, süsleme teknikleri ve ifade unsurları tahlil edilerek açıklanmıştır. Melodik tahlil ile taksimlerdeki özgün soru-cevap cümleleri, sekileme, tartım ve hız değişkenleri ortaya çıkarılmıştır. Nazari tahlil ile taksimlerin tamamı cümle cümle ayrılarak makamların seyri, geçki ve perde kullanım özellikleri gelenek yaklaşımlarına bağlı kalınarak açıklanmış, Tekyay’ın nazari anlayışı 14.yy.dan günümüze 18 ayrı kaynaktaki makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Nubar Tekyay’ın icrâ tavrı ve onu ekol yapan özellikler keman icrâcılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmıştır.

Levent ÇINARDAL “Viyolonsel Öğretiminde Kullanılan Yay Tekniklerinin Türk Müziğine Uyarlanması ve Değerlendirilmesi” konulu Doktora Tezinde; Viyolonsel öğretiminde kullanılan yay tekniklerini Türk müziği ezgilerine uyarlamaya yönelik bir araştırma yapmak amacıyla Türk Halk Müziği repertuarından “Enzeli, Çeçen Kızı, Temirağa, Bergama Bengisi ve Koçeri Bar Havası” oyun havaları seçilerek yay teknikleri çalışması yapılmıştır. Bu çalışmaların uygulanması için seçilen lisans düzeyindeki öğrencilerin uygulamadan önce ve sonrası alınan kayıtları değerlendirilmiş ve puanlamalar arasında anlamlı bir farka ulaşılmıştır. Bu sonuçlar ışığında, viyolonsel öğretiminde kullanılan yay tekniklerinin Türk Müziği ezgilerine uyarlanabilmesi konusunda olumlu etkilerin olduğu ortaya çıkmıştır.

Özcan ÇETİK “Tanbûri Cemil Bey’in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli Ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması” konulu Doktora Tezinde; Cemil Bey’in hayatı, besteciliği, yayınları, icrâcılığı Cemil Bey hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiş, Cemil Bey’e ait ses kayıtlarının tîmini için TRT Ankara Radyosu Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Milli Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır. Çalışmamızda, örneklem olarak Cemil Bey’e ait 5 adet kemençe taksimi, 5 adet yaylı tanbûr taksimi ve 5 adet viyolonsel taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan mukayeseli tahlîli yapılmıştır. Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Cemil Bey’in taksimlerinde kullanmış olduğu yorumlama ve ifâde unsurları, icra teknikleri, melodik ve ritmik unsurlar belirlenmiştir. Ayrıca elde edilen verilere göre kemençe, yaylı tanbûr ve viyolonsel eğitiminde kullanılmak üzere farklı makamlarda örnek etüdler oluşturulmuştur.

Sıtkı Bahadır TUTU “ Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi “ konulu Yüksek Lisans Tezinde; Viyolonsel’in Türk Müziğindeki yerinin sağlıklı olarak saptanması amacıyla, tarihsel bulgular ile uluslararası metodlar incelenmiş, bu metodların Uluslararası Sanat Müziğinin gelişmesindeki rölü, yöntemleri ve teknik açıdan pedagojik sıralamalar göz önünde bulundurularak “Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi” konusunda izlenmesi gereken yollar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Viyolonselde perdeleri, frekans bantlarına karşılık gelen notalarla belirtme yöntemiyle, uluslararası alanda makamsal müziğimizin seslendirilmesine katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Gülşah ERGÜN “ Kemanın Tarihsel Gelişimi” konulu Yüksek Lisans Tezinde; Kemanın tarihsel gelişiminden, akort sistemlerinden, çalım tekniklerinden, kemanın özelliklerinden ve geçmişten günümüze kemanın gelişiminde katkıları olan büyük keman yapımcılarının kalıcı yeniliklerinden bahsetmektedir.

Levent DEĞİRMENCİOĞLU “ Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcrâ Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma” konulu Yüksek Lisans tezinde; Viyolonsel eğitim ve icrâsının bugünkü durumunu belirlemek amacıyla GTSM viyolonsel

eğitimcilerinin ve icrâcılarının viyolonsel öğretim ve icrâsına yönelik uygulamaları incelemiştir. Araştırmada viyolonsel eğitiminde kullanılan başlıca yazılı kaynakça, kuramsal bilgilerin öğretimine ilişkin uygulamaların ne olduğuna, sağ ve sol el ile ilgili uygulamalara ilişkin bilgilere, öğretimde tercih edilen makam ve saz eser formlarının neler olduğuna cevap aranmıştır. Anket ve tarama yöntemiyle, Türkiye'deki lisans düzeyindeki müzik eğitimi veren kurumlardaki eğitimcilerin ve icrâcılarının görüşleri alınmıştır.

Özgür ÖZGÜLER “Türk Müziğinde Viyolonsel” konulu Yüksek Lisans Tezinde; Türk Müziğinde kullanılan Viyolonsel tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve icrâ yönünde, batı müziğinde kullanılan viyolonsel ile farklılıklarını inceleyip ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda viyolonsel tarihsel gelişiminden, Türk müziğindeki icrâyâ has yapısal değişikliklerden, icrâsı ile ilgili genel bilgilerden ve Türk Müziği ses sisteminden bahsedilmiştir ve viyolonsel icrâsındaki farklılıklar vurgulanmıştır. Makamlar hakkında genel bilgiler verilip, diziler viyolonsel üzerinde gösterilerek örneklerle pekiştirilmiştir. Sonuç olarak, batı müziği çalışmanın, enstrümana hâkimiyet açısından gerekli olduğu, fakat Türk Müziği icrâsının, metod ve hoca eşliğinde, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilebileceği, geleneksel üslûbun bu şekilde aktarılabilirliği, sistem farklılıklarından dolayı icrâ özelliklerinin büyük farklılıklar barındırdığına ulaşılmış, “Türk Müziğinde Viyolonsel İcrâsı” bölümünde, icrânın belli bir düzeye getirilebilmesi için, Türk Müziği ses sistemine göre, viyolonsel icrâsı, metodik olarak açıklanmıştır. Böylece konuyla ilgilenenlere ve bu tür metodik çalışmalara, kaynak olması amaçlanmıştır.

Murat GÜREL “Keman Eğitiminde Kullanılan Süslem Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” konulu Yüksek Lisans Tezinde; batı müziği keman öğretiminde kullanılan süsleme tekniklerinin, Türk müziği keman icrâsındaki uygulama biçimi ele alınmıştır. Türk müziği icrâsına uygun olan batı müziği yay tekniklerinden “Legato” ve “Detache”nin Türk müziği keman icrâsındaki uygulama biçimi belirtilmiştir. Sol el tekniğinde Türk müziği keman icrâsına yönelik farklılıklar ele alınmıştır. Araştırma genel tarama

modeliyle oluşturulmuş betimsel bir çalışmadır. Araştırmada kullanılan veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda, icrâda kazanılması istenen hedef davranışlara yönelik olarak on adet alıştırmaya oluşturulmuştur. Oluşturulan alıştırmalarla; Türk müziği keman icrâsında çok önemli olan sol el parmaklarının esneklik kazandığı, ritmik ve melodik özellikleri yansıtmada sol el ve yay tekniği uyumunun kazanıldığı, entonasyon problemlerinin aza indirildiği, sürekli değişen yay konumları ile yay hakimiyetinin artırılacağı, metronom ile çalışıldığında ritim kulağının gelişebileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Adem KILIÇ “Türk Müziği Viyolonsel İcrâcıları ve İcrâ Tekniklerine Yönelik Bir İnceleme” konulu Yüksek Lisans tezinde; Viyolonsel sanatçıların ve eğitimcilerinin eğitim seviyeleri, kullandıkları icrâ teknikleri ve öğretim yöntemlerini belirlemek amacıyla yapılan anket sonuçlarıyla belirlenen, üst düzey performans sergileyen ve üslup bakımından örnek alınabilecek altı sanatçının tespiti yapılmış ve Random örnekleme yöntemiyle her bir sanatçının teknikleri karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmanın sonucunda sağ el tekniklerinden pizzicato, legato, staccato, portato, tremolo, martele ve detache tekniklerinin sol el tekniklerinden vibrato, glissando, grupetto, mordan, çarpma ve trill tekniklerinin temel icrâ teknikleri olarak kullanılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Süleyman Barış DEMİRDİREK “ Hakkı Derman’ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması” konulu Yüksek Lisans Tezinde; Hakkı Derman’ın keman taksimlerinde kullanmış olduğu tekniklerin, motiflerin ve pozisyonların tahlil edilmesiyle, keman eğitiminde kullanılabilecek alıştırmaları ortaya koymayı ve bu alıştırmaların uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesini amaçlamıştır. Keman taksimlerinin tahlili sonucunda Hakkı Derman’ın en fazla çarpma süsleme tekniğini kullandığı, taksimlerindeki süsleme,motif, tartım kalıplarını genellikle legato yay tekniğiyle icrâ ettiği tespit edilmiştir. Oluşturulan alıştırmaların uzman görüşleri doğrultusunda Hakkı Derman’ın icrâ tavrını yansıttığı ortaya konulmuştur.

Kâmil AKPARA “Türk Müziği Eğitimi Verilen Konservatuvarlarda Viyolonsel Eğitim Öğretiminin Yeri, Önemi ve Kullanım Durumu” konulu Yüksek Lisans tezinde; Viyolonselin kullanım durumunu tespit etmek amacıyla beş konservatuvardan çalışma grubu oluşturulmuştur. Örneklem ve çalışma grubunu oluşturan eğitimcilere ve öğrencilere uygulanan görüşme sorularının sonuçları analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda eğitime yeni başlayan bir öğrencinin Batı müziği temelinden faydalanması gerektiği, yabancı kaynaklardan Sebastian Lee, Dotzauer, L.R Feuilleard kitaplarının tercih edildiği ve Türk müziği alanında Tanbûri Cemil Bey, Mesud Cemil Bey, Vecdi Seyhun gibi icrâcılar dinlenilmesi için önerildiği, Türk müziği eğitim-öğretimine dair metodolojik kaynak ihtiyacının ve solo eser eksikliğinin karşılanması gerektiği, öğrencilerin genellikle derslerde icrâ ettikleri Türk müziği formlarını yeterli gördükleri, öğrencilerin geçmiş ve günümüzdeki icrâcıları yeterince tanıyıp bilmedikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Hacı Mehmet ANDAÇ “ Türk Müziği Makamlarının Viyolonsel Tuşesi Üzerinde Konumlandırılmasına İlişkin Şematik Bir Yaklaşım” konulu Yüksek Lisans tezinde; Viyolonselin Türk Müziği Eğitimine ilişkin, makamların tuşe üzerinde konumlandırılmasına yönelik şematik bir yaklaşım sunmak amacıyla, Trt arşivindeki notaların taranmasıyla en çok kullanılan 20 makam tespit edilmiş ve makamlara yönelik diziler ve açıklayıcı bilgiler yazılmıştır. Belirlenen makamların tuşede konumlandırılmasını sağlamak için çeşitli görseller oluşturulmuş ve fotoğraflarla desteklenmiştir. Sunulan şematik yaklaşımlar sonucunda viyolonsel eğitimini görsel olarak destekleyici bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Haluk BÜKÜLMEZ “ Haydar Tatlıyay ve Sâdi Işılây’ın Keman İcrâlarının Tahlili” konulu Yüksek Lisans Tezinde; Haydar Tatlıyay ve Sâdi Işılây’ın bestelenmiş eser icrâlarındaki tavrî özellikleri tespit edilerek söz konusu farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda icrâların notaya alınan eserleri TRT repertuarındaki nüshaları ile karşılaştırılmıştır. İki icrâcının da çok kullandıkları yay ve sol el teknikleri, gürlük ifâdeleri ortaya konulmuş ve karşılaştırmalı analizi yapılmıştır.

Hasan Görkem ERDEM “ Cevdet Çağla (Hayatı,Keman İcrâcılığı,Besteciliği)” konulu Yüksek Lisans Tezinde; Keman bestekâr Cevdet Çağla’nın hayatı, mûsikî eğitimi, çalıştığı kurumlar, icrâ ortamları araştırılmış, nasıl bir mûsikî ortamında sanatını icrâ ettiği, mûsikî alanında kimlerden nelerden etkilendiği sorgulanmıştır. ‘Eser Analizleri” başlığı altında TRT Türk Sanat Mûsikîsi Repertuvarında kayıtlı olan 58 adet eseri, yeniden notaya alınarak incelenmiştir. Cevdet Çağla’nın kullandığı makamsal öğeler üzerinde durulmuştur. Eserlerinde; Türk mûsikîsi nazariyatına olan hakimiyeti, kullandığı çeşnilerin zenginliği, yaptığı makam geçkilerinin eser içindeki kusursuz uyumu dikkat çekmektedir.

Mustafa KAŞ “ Viyolonsel Eğitiminde Kullanılmak Üzere Tasarlanan Sekiz Makamsal Etüt Çalışması” konulu Yüksek Lisans tezinde; Oluşturduğu etütlerle sol elin ilgili makam, pozisyon becerileri ve sağ elin yay tekniklerini geliştirme ve Türk Müziği icrâsında kullanılması amacıyla etütler oluşturmuştur. Oluşturulan etütler temel makam dizilerinde olup, viyolonselde 1,2,3 ve 4. pozisyonlarda kullanılmak üzere yazılmıştır.

Eta KOTAN “ Keman Eğitiminde Kullanılan Yay Tekniklerinin Öğretiminde Türk Müziği Motiflerinin Etkisinin İncelenmesi” konulu Yüksek Lisans Tezinde; keman eğitiminde kullanılan yay tekniklerinin öğretiminde Türk müziği motiflerinin etkisinin incelenmesi amacıyla Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Lisans düzeyindeki keman öğrencilerine Kürdîlihiczâr etüt seslendirme öntest- sontest uygulanmış ve sonuçlarda etüt içerisinde kullanılan “detache, staccato ve spiccato yay tekniklerinde başarı elde edildiği, deney sürecinde uygulanan programın, çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin performanslarını arttırarak olumlu etki yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde ekollerin icrâ ettikleri eserlerin ulaşılabilen notaları, kendi icrâları ve ekol icrâlar ışığında tarafımızdan yazılan viyolonsel eşlikleri, alt alta gelecek ve aradaki farkları ortaya koyacak nitelikte 3'lü dizelerle sunulmuştur. Ekollerin icrâlarının ve günümüze ulaşabilmiş notaların arasındaki farklar tespit edilmeye, buna ek olarak ekollerin tavrını yansıtabilecek dolayısıyla viyolonsel icrâsında bir tavır oluşturulabilecek öneri mâhiyetinde eşlikler yazılmaya gayret edilmiştir.

4.1. Ekollerin İcrâlarında Kullandıkları Yorum Unsurları

Bu bölümde araştırmamızın örnekleminde yer alan eserlerin ekoller tarafından yapılan icrâları tahlil edilmeye çalışılmıştır. İcrâcının eseri yorumlamak amacıyla esere kendinden katmış olduğu bütün süsleme ifâdeleri “yorum unsurları” olarak açıklanmıştır.²

Mûsikî erbâbı için de güzele ulaşma maksadı taşıyan icrâ, icrâcının rûhunun seslere dökülmesiyle süslenir. Buradan yola çıkarak süsleme, kişiden kişiye farklılık gösterebilen, genel yapısını bozmaksızın besteye ve icrâyâ dâhil edilen, icrâcının yorumunu renklendiren, güzelleştiren küçük müzikal unsurlardır denilebilir. (Gönül, 2010, s. 37)

Türk mûsikîsinde yorumlamalar, icrâ edilen eserlerin usûlünü bozmadan icrâyı daha nitelikli hâle getirmek için yapılan esas notada gösterilmeyen unsurlardır. Bu unsurların özgün tavırların belirginleştirilmesi ve takip edilebilmesi için icrâ tahlili çalışmalarında notaya aktarılması ile kişisel icrâyâ dâir unsurlar somutlaştırılmış olur. (Çetik, 2022, s. 42)

Keman ekollerin özgün tavırlarını somutlaştırmak ve faydalanmak amacıyla kullandıkları yorum unsurları aşağıda sunulmuştur.

² Yorum unsurları için bkz. (Yıldırım, 2021) (Durak, 2022)

4.1.1. Çarpma³

İcrâlarda sıklıkla yer verdiğimiz önemli bir yorum unsuru olan çarpma, asıl notayı süsleme amaçlı farklı tür ve şekillerde kullanılan kısa değerlikte notalardır. Üzeri çizgili küçük sekizlik nota (♩) ile gösterilir.

Ekollere ait çarpma kullanımları aşağıda verilmiştir. Ekollerin kullandıkları çarpmalar doğrultusunda viyoloncelin yapısı itibariyle kullanımının elverişli olduğu çarpmalar viyoloncelde tatbik edilmiş, kullanımının yapısına uygun olmadığı çarpmalarda viyoloncel icrâsına daha sade ve bas dolgunluğu sağlayacak eşlikler yazılmaya çalışılmıştır.

En çok kullanılan bu yorum unsurunu Ara Çarpma, Üst Çarpma, Ön Çarpma, Öncü Çarpma, Vurkaç Çarpma, İkili Çarpma, Üçlü Çarpma ve Kümeleme başlıkları altında inceledik.

4.1.1.1. Ara Çarpma ve Üst Çarpma

Genellikle iki perde arasında yapılan ara çarpmalar aynı iki perde arasında çoğunlukla bir üst perdeye yapılan, 8'lik, 16'lık ve üçleme şeklinde gelen motiflerde görülmektedir.⁴ Üst çarpmalar ise inici yürüyüşlerde ilk perdeden bir üst perdeye çarpılarak bir alt perdeye gidilen, çıkıcı yürüyüşlerde ilk perdeden iki üst perdeye çarpılarak bir üst perdeye tatbik edilen çarpmalardır.

Resim 6 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

³ (Kaçar, 2009, s. 28)

⁴ Ara çarpma kullanımına ilişkin tanım ve örnekler için bkz. (Yıldırım, 2021)

Resim 6’da Tatlıyay’ın iki kürdî perdesi arasında çargâha çarpma ve düğâh perdesine inerken üst çarpma yaptığı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında diğer teslim bölümleri arasında yorum benzerliğinden kaçınmak için ekol icrâsı yerine parmakla icrâ (P) tekniğiyle eşlik edilmiştir.

Resim 7 Haydar Tatlıyay’ın Kürdîlihicazkâr Longa İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 7’de iki nim şehnâz perdesi arasında sünbüle perdesine çarpmalar yapıldığı, ara çarpma öncesi ve sonrasında yine üst çarpmalar yapıldığı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında Tatlıyay’ın yaptığı yorum unsurları aynı şekilde tatbik edilmiştir.

Resim 8 Sâdi Işılay’ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 8’de iki çargâh perdesi arasında nevâyâ ara çarpma, çargâhtan kürdî perdesine inerken yine nevâ perdesi ile üst çarpma yapılmıştır. Viyolonsel icrâsında yapılması mümkün olan bu çarpmalar Sâdi Işılay’ın tavrını yansıtmak amacıyla aynı şekilde kullanılmıştır.

Resim 9 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 9'da, iki dik hisar perdesi arasında acem perdesine ara çarpma, devamında yine acem perdesiyle üst çarpma yapılmıştır. Bu bölümde tartım öğeleri ve çarpmalar fazla olduğundan viyolonselde parmakla çekme tekniğiyle sade bir şekilde bas seslerle eşlik yapılmıştır.

Resim 10 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 10'da, iki sümbüle perdesi arasında tiz çargâha ve iki gerdâniye arasında nim şehnâz perdesine çarpmalar yapılmıştır. Her iki motifte ara çarpmadan sonra üst çarpma duyurularak bir alt perdeye geçişler yapılmıştır. Bu icrâyâ viyolonselde uygulanmasının mümkün olmasına rağmen baştan sona ekol icrâsıyla eşlik etmek yerine icrâyâ renk katmak gayesiyle parmakla icrâ ile eşlik edilmiştir.

Resim 11 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Longa İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 11'de, iki nevâ perdesi arasında nim hisar perdesine, iki kürdî perdesi arasında çargâh perdesine çarpmalar yapılmış ve yine üst çarpmalarla bir alt perdeye inilmiştir. Viyolonsel icrâsında bu bölümün tekrarında benzerlikten kaçınıp farklı eşlik seçenekleri önermek amacıyla parmakla icrâ tekniği kullanılmıştır.

Resim 12 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Peşrev İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 12'de, iki gerdâniye perdesi arasında nim şehnaz perdesine ara çarpma, gerdaniyeden acem perdesine inerken nim şehnâz üst çarpması, devamında iki nim hisar perdesi arasında acem perdesine ara çarpma ve nevaya inerken yine üst çarpma yapılmıştır. Viyolonsel icrâsında başta yapılan ara çarpmalar tavrı yansıtabilmek amacıyla aynı şekilde yapılırken son kısımda daha sade eşlik ile bas dolgunluğu sağlayıp keman icrâsını baskın tutmak amaçlanmıştır.

Resim 13 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Örnek 8'de, iki hüseyinî perdesi arasında aceme, iki nevâ perdesi arasında hüseyniye ve iki çargâh perdesi arasında nevaya çarpmalar yapılmıştır. Viyolonsel icrâsında uzun kalışlı sesler parmakla icrâ tekniğiyle vurgulanmıştır.

Yorum:

Ara çarpma ve üst çarpma yorum unsurunun genellikle ardışık, çoğunlukla 8'lik ve 16'lık değerdeki notalar arasında ve üçleme tartımlarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Türk müziği icrâ üslûbunun yansıtılmasında büyük önem taşıyan bu çarpmalar tekrarlayan perdelere tekdüzelikten kaçınarak daha renkli bir yorum oluşturma ve aralık duyurularak sonraki perdelere daha emin yürümek gayesiyle bütün ekoller tarafından kullanılmıştır. Viyolonsel hem solo hem de eşlik sazı icrâlarında kullanılması elverişli olan bu çarpmalar ekol icrâ tavırlarının yansıtılmasında etkili olmuştur.

4.1.1.2. Ön ve Öncü Çarpma

Öncü çarpma “icrâ esnasında makamın gereklerince genellikle karar, güçlü veya 4'lü, 5'li alt aralıklara tekabül eden perdelere başlayıp ulaşmak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılmış bir terimdir. Makam dizileri aralıklarla tespit olunan mûsikîmizde, öncü çarpmalar icrâcıya perde tutma/bulma konusunda mihmandarlık eden çarpmalardır. Bu sebeple bu çarpmaya öncü ismi verilmiş ve notanın önüne

koyulan bir çarpma ile nota arasına bağ yaparak gösterilmiştir.” (Durak, 2022, s. 41)

Durak, Ön Çarpmayı “Makâmın kâidelerince varılmak istenen perdeden hemen önce referans sesi olarak kullanılan ve genellikle bir üst perde duyurularak yapılan çarpmadır. Ekseriyetle cümle başlarında veya cümle arasında ezginin bölündüğü nefes yerlerinde kullanılmaktadır.” şeklinde açıklamıştır.

Öncü çarpmada pozisyon değişikliği elzemdir. Bu nedenle ön çarpmaya göre kullanımı daha çok çaba gerektirir. Ön çarpmalar ise bir alt ya da bir üst sestem duyurulduğu için pozisyon değişikliği genellikle istemez. Aşağıda ön ve öncü çarpma örnekleri verilmiştir.

Resim 14 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 14'te Tatlıyay, hüseyini perdesini çargâh perdesine çarpma yaparak tutmuştur. Burada 3'lü perde aralığında yapılan öncü çarpmanın hüseyini perdesini daha temiz yakalamak amacıyla yapıldığı tahmin edilmektedir. Viyolonsel icrâsında keman icrâsını destekleyecek sesler parmakla icrâ tekniğiyle çalınmıştır.

Resim 15 Haydar Tatlıyay Kürdilihicazkâr Longa İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 15’de nevâ perdesine kürdî perdesiyle öncü çarpma yapılmıştır. Longa icrâsının gerektirdiği hızdan dolayı eserin çoğunlukla daha az çarpmayla çalındığı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında aşağıda destekleyici ve ritmik bir duygu oluşturmak amacıyla baskın sesler aynı ritmik kalıplarla sürdürülerek eşlik edilmiştir.

Resim 16 Sâdi Işılay’ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 16’da, çargâh perdesi gerdâniye sesi öncü alınarak, muhayyer perdesi eviç sesi öncü alınarak icrâ edilmiştir. Viyolonsel icrâsında tiz çargâh perdesine pozisyonun elvermemesinden dolayı gerdâniye perdesi yerine bir alt perdesi olan tiz segâh ile ön çarpma yapılmıştır.

1
Eser
S.L.
Viy.

Resim 17 Sâdi Işılay'ın Segâh Saz Semâsi İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği

Resim 17'de, segâh perdesini vurgulamak amacıyla makamın yeden sesi olan rast perdesi öncü alınmıştır. Rast perdesine ise bir alt perdesi olan ırak ile ön çarpma yapılmıştır. Viyolonsel icrâsında ekol icrânın aynısı tatbîk edilmiştir.

31
Eser
C.Ç.
Viy.

Resim 18 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Sirto İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 18'de Nim Şehnaz perdesinin, acem perdesi öncü alınarak tutulduğu görülmektedir. Viyolonsel icrâsında bu bölüm tekrarlandığı için icrâya renk katma amaçlı diğer bölümden farklı olarak ekol icrâsı gibi eşlik edilmiştir.

Resim 19 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği

Resim 19'da, muhayyer perdesine, gerdâniye perdesiyle ön çarpma yapılmıştır. Gerdâniye perdesine ise hüseyini perdesi öncü alınmıştır. Viyolonsel icrâsında uzun kalışlı sesler parmakla icrâ tekniğiyle desteklenmiştir.

Resim 20 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Peşrev İcrâsından Ön ve Öncü Çarpma Örneği


Resim 20'de acem perdesi çargâh öncü alınarak, gerdâniye perdeleri ise önce alttan acem, sonrasında üstten nim şehnaz perdesiyle ön çarpma yapılarak icrâ edilmiştir. Viyolonsel icrâsında eser, bas dolgunluk sağlamak ve uzun sesleri desteklemek amaçlı daha sade icrâ edilmiştir.

Yorum:

Araştırmamızın örneklemindeki bütün ekol icrâcılarının çoğunlukla kullanmış olduğu ön ve öncü çarpmalar, icrâyâ bir yorum getirmenin yanı sıra perdesiz bir enstrüman olan kemanda perdeleri doğru bir şekilde yakalamak amacıyla kullanıldığı tahmin

edilmektedir. Makamların duygusuna göre değişiklik gösteren bu çarpmalardan, ön çarpmalarda bazen yeden sesini duyurarak makamı hissettirmek amaçlanırken bazen sadece besteyi yorumlamak amaçlanmıştır. Öncü çarpmaların ön çarpmalardan bariz şekilde görülen farkı ise hem duyum olarak hem de kullanıldığı perde aralıklarına bakıldığında daha fazla performansa dayalı daha gayret isteyen çarpmalar olduğu görülmektedir. Viyolonselın solo ve eşlik sazı icrâsında denk gelen pozisyonların imkanları doğrultusunda kullanılabilen ön ve öncü çarpmalar, ekol icrâlara göre farklılık göstermiştir.

4.1.1.3. Çift Çarpma

Asıl notanın arkasına ya da önüne koyulan çift çarpma notalarıdır. Çift çarpma  şeklinde iki tane küçük 16'lık nota ile gösterilir. (Kaçar, 2009, s. 127)

Asıl perde ve bir üst perde, asıl perde ve bir alt perde, asıl perdenin iki alt ya da iki üst perdesinden başlanarak inici ve çıkıcı şekilde duyurulabilir.



Resim 21 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Resim 21'de Tatlıyay, diğer çarpmalara nazaran daha az kullanmış olduğu çift çarpmayı genel olarak asıl perde ile birlikte bir alt ya da bir üst perdeyi duyurarak uygulamıştır. Bu çarpmalar, ekolün tavrını viyolonselde tatbîk etmek amacıyla aynı şekilde icrâ edilmiştir.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Eser' and starts at measure 12. The middle staff is labeled 'II.T.' and the bottom staff is labeled 'Viy.'. All staves are in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a boxed section in the II.T. staff, which contains a triplet of eighth notes. The Viy. staff also has a triplet marking at the end of the phrase.

Resim 22 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâr Longa İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Resim 22 de, Tatlıyay örneğinde çift çarpmanın nadiren kullanıldığı görülmektedir. İcrâda yapılan çarpmaların azlığı tavrı yansıtmada sıkıntı yarattığı gibi batı üslûbuna benzerlik göstermektedir. Bu nedenle Türk musikisi üslûbunu yansıtan ve Tatlıyay'ın kullanmış olduğu bütün çarpmalar pozisyonun elverdiği yerlerde viyolonselde aynı şekilde tatbîk edilmiştir.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Eser' and starts at measure 15. The middle staff is labeled 'S. I.' and the bottom staff is labeled 'Viy.'. All staves are in a key with one sharp (F-sharp) and a common time signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a boxed section in the S. I. staff, which contains a triplet of eighth notes. The Viy. staff has a dynamic marking 'f' at the beginning of the phrase.

Resim 23 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Işılay'ın kullanmış olduğu çift çarpmalar resim 23'te gösterildiği gibidir. Çift çarpmanın farklı perdelerle kullanım şeklini gördüğümüz icrâda rast perdesine, hüseyini aşiran ve ırak perdelerine çarpma yapılarak çıkılmıştır. Burada viyolonsel icrâsında bas dolgunluğu sağlamak için uzun kalışlı sesler parmakla icrâ edilmiştir.



Resim 24 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Işılâ'ın kullanmış olduğu çift çarpmalar resim 24'te gösterildiği gibidir. Viyolonsel icrâsında Işılâ'ın yapmış olduğu çarpmaların çoğunluğu uygulanmaya çalışılmıştır. Bazı bölümler ve teslim tekrarlarında icrâda farklılık yaratmak amaçlı ekol icrâsının aynısı yerine alt yapıda kalıp bas dolgunluk sağlanmıştır.



Resim 25 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Çağla'nın kullanmış olduğu çift çarpmalar resim 25'te görülmektedir. Tril'in bitiminde nim hisar perdesi, kendisiyle birlikte bir alt perdesi olan nevâ ile çift çarpma yapılarak vurgulanmıştır. Viyolonsel icrâsında daha sade eşlik edilerek keman icrâsı ön plana çıkarılmıştır.

Resim 26 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Sirto İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Çağla'nın yapmış olduğu çift çarpma resim 26'da görülmektedir. Bu icrâda da nadiren kullanılan çift çarpma diğer örneklerden farklı olarak kürdi perdesinden nim zirgüle perdesine düşerken çargâh ve kürdi perdesi duyurulmuştur. Viyolonsel icrâsında, makamın ve müzik cümlesinin gerektirdiği seslerle alt yapı oluşturularak, parmakla icrâ ile eşlik edilmiştir.

Resim 27 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Peşrev İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Resim 27'de nim hisar perdeleri, kendisi ve bir alt perdesi olan nevâ ile birlikte çift çarpma yapılarak vurgulanmıştır. Eserin bu bölümünde viyolonsel icrâsında daha sade seslerle eşlik edilerek keman icrâsını parlatmak amaçlamıştır. Bu nedenle bu bölümde çift çarpmalar viyolonsel icrâsında kullanılmamıştır.




Resim 28 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Tekyay'ın kullandığı çarpmalar resim 28'de görülmektedir. Burada icrâ, segâh perdesine çift çarpma yapılarak yorumlanmıştır. Viyolonsel icrâsında, burada yapılan çift çarpmanın kullanım kolaylığından ve keman ile viyolonsel uyuumlu duyulmasından kaynaklı aynı şekilde uygulanmıştır.

Yorum:

Kullanımının diğer çarpmalara nazaran daha az olduğu gözlemlenen çift çarpmayı araştırmamızdaki bütün ekoller icrâlarında kullanmışlardır. Çift çarpma kullanımı genellikle çarpma yapılan perdenin daha güçlü duyurulması için kullanılırken icrâyı renklendirmek amacıyla da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Çift çarpma örneklerinin asıl perde ve bir üst perdesi ile, asıl perde ve bir alt perdesi ile, asıl perdeye gidişte alttaki iki perdenin çıkıcı şekilde kullanılması ve asıl perdeye gidişte üstteki iki perdenin inici şeklinde kullanıldıkları gözlemlenmiştir. Viyolonselde ekol icrâlarla uyumlu şekilde icrâ edilebildiğinden bir tavır oluşturmak ve icrâyı çeşitlendirebilmek amacıyla kullanımları solo ve eşlik icrâlarında tercih edilmiştir.

4.1.1.4. Üçlü Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konulan üçlü çarpma notalarıdır. Üçlü çarpma notaları  şeklinde 16'lık notalarla gösterilmektedir.⁵

⁵ Tanım ve örnekler için bkz. (Çetik, 2022, s. 57)

Resim 29 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği

Tatlıyay resim 29'da kürdî perdesinden önce üçlü çarpma kullanarak icrâyâ kendi yorumunu katmıştır. Viyolonsel icrâsında parmakla icrâ tekniği ile uzun notalar desteklenmiştir.

Resim 30 Sâdi İşılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği

Resim 30'da 4. hane de icrânın canlanması için ve tekrarlayan düğah perdelerinde durağanlıktan kaçınmak için üçlü çarpmalar kullanmıştır. Viyolonsel icrâsında karar sesinde usûle uygun olarak yapılan eşlikle keman icrâsına ritmik destek sağlanmıştır.

Resim 31 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği

Işılâ'ın segâh perdesinde yapmış olduğu üçlü çarpmalar resim 31' de görülmektedir. İcrâcının yapmış olduğu çarpmalar viyolonselde uygulanabilir olmasından ve Işılâ'ın tavrını yansıtmak amacıyla aynı şekilde tatbîk edilmiştir.

Resim 32 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâîsi İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği

Çağla, resim 32'de tekrarlayan acem perdesinde yapmış olduğu üçlü çarpma ile tavrını ortaya koymuştur. Viyolonsel icrâsında eserdeki çoğu süsleme eserin hareketli yapısından dolayı genel icrâda karmaşaya yol açmamak için kullanılmamıştır, daha sade eşlik edilmiştir.

Resim 33 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Peşrev İcrâsından Üçlü Çarpma Örneği


Tekyay'ın nevâ ve çargâh perdelerinden bir üst perdelere yaptığı 3'lü çarpmalar, resim 33'te görülmektedir. İcrânın bu bölümünde viyolonsel icrâsında daha sabit ve uzun sesler kullanılmıştır.

Yorum:

Araştırmamızın örneklemindeki bütün ekoller, icrâlarında nadiren de olsa üçlü çarpmayı kullanmışlardır. Kullanımında perde yakalamak ya da güçlendirmek gibi etkenlerin gözlemlenmediği bu çarpmalar, ekollerin sadece icrâlarına farklı yorum getirme ve icrâlarında canlı bir duyumu elde etmek amacıyla kullandıkları görülmektedir. Ekol icrâları ışığında yazılan viyolonsel eşlik/icrâlarında ise sadece Segâh Saz Semâisinde üçlü çarpma kullanılmıştır. Diğer eserlerde solist icrânın önüne geçmemek ve karmaşık bir duyumdan kaçınmak amacıyla üçlü çarpma kullanımı tercih edilmemiş, daha sade bir eşlik yapılmıştır. Viyolonselin solo icrâlarında bu yorum unsurunun kullanımı tercih edilebilir.

4.1.1.5. Kümeleme⁶

Esas notanın kendisinden, bir alt ya da bir üst derecesinden başlayan ve kümeleniveren dört küçük 16'lık notadan oluşan küçük hızlı melodik hareketlerdir. (Gönül, 2010, s. 43)

 şeklinde gösterilen kümeleme çarpmaları eşit sürede ve hızlı hareketlerle yapılan çarpmalardır.



Resim 34 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği

Tatlıyay'ın kullanmış olduğu kümeleme çarpması resim 34'te olduğu gibidir. Tatlıyay kemandaki hızlı ve ahenkli nağmelerini bu gibi çarpmalarla yansıtmıştır. Viyolonsel icrâsında eşlik sazı görevinde kalarak bu çarpmalar kullanılmamış ve daha sade perdelerle eşlik etmek tercih edilmiştir.

⁶ Tanım ve örnekler için bkz. (Gönül, 2010, s. 43)



Resim 35 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâisi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği

Resim 35'te Çağla, muhayyer perdesinden sünbüle perdesine giderken kümeleme çarpmasıyla icrâyâ kendi yorumunu katmıştır. Kümeleme çarpmaları kemanda perde aralıklarının daha yakın olması avantajıyla kolaylıkla yapılabilirken viyolonselde aralıkların geniş olmasından kaynaklı zorluklarla karşılaşılabilir. Ritmin daha yavaş olduğu ve pozisyonun elverdiği yerlerde bu tür çarpmalar elbette kullanılabilir fakat daha hızlı bir giderin ve ters gelen pozisyonların olduğu icrâda kargaşaya ve boğuk bir duyuma yer vermemek için kümeleme çarpmasını kemana bırakıp viyolonselde sade bir eşlik tercih edilebilir.



Resim 36 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği

Tekyay'ın kullanmış olduğu kümeleme çarpması resim 36'da görülmektedir. Nubar Tekyay'ın çok renkli ve hareketli icrâsına aynen eşlik etmek icrâda karmaşaya yol açacağından motiflerin sıklaştığı yerlerde daha sade perdelerle eşlik etmek tercih edilmiştir.

Yorum:

Ekollerden Haydar Tatlıyay, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay'ın icrâlarında neredeyse bir kez kullanmış oldukları kümeleme çarpma; noktalı sekizlik kürdî, dörtlük sünbüle ve sekizlik nim hisar perdelerinde kullanılmıştır. Kullanılan çarpmaların perdeleri vurgulamak ve daha renkli bir yorum yakalamak amacıyla kullanılmış olduğu tahmin edilmektedir. Viyolonselde kullanımının elverişli olmasına rağmen genel icrâda daha net bir duyum elde etmek amacıyla kullanılması tercih edilmemiştir. Solo icrâlarda uygulanması icrâyı çeşitlendirmek amacıyla tercih edilebilir.

4.1.1.6. Vurkaç Çarpma

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür. (Gönül, 2010, s. 41)

Bu çarpma türünde sıra ile inilen perdelerde kapalı pozisyonlar tercih edildiğinde çarpma kesintisiz sürdürülebilir. Çarpmalar yapılırken tartımların hızında ağırlaşma olmadan ve süre değerleri sekteye uğratılmadan eşit aralıklarla icrâ edilmelidir.

The image shows a musical score for three staves: Ezer (top), H.T. (middle), and Viy. (bottom). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'IV. I.' and the second measure is marked 'IV. I.'. The word 'Teslim' is written above the first measure. The score shows a sequence of notes and rests, with a box highlighting a specific section in the H.T. staff.

Resim 37 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği


Tatlıyay resim 37'de nim şehnaz perdesinden düğâh perdesine kadar vurkaç çarpma kullanmıştır. Türk müziği makam ve ezgi yapısının zenginliğinden faydalanarak icrâyı

renklendirmek için kullanılan bu çarpmalar, viyolonselde aynı şekilde tatbik edilmiştir.



Resim 38 Haydar Tatlıyay'ın Kürdilihicazkâr Longa İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Tatlıyay'ın yapmış olduğu çarpmalar resim 38'de görülmektedir. Tatlıyay'ın kullanmış olduğu çarpmalar viyolonsel icrâsında aynı şekilde uygulanmıştır.



Resim 39 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Işılay'ın kullandığı vurkaç çarpmalar resim 39'da görülmektedir. Yapılan bu çarpmalarla daha dinamik bir duyum sağlanmıştır. Viyolonsel icrâsında bas dolgunluğu sağlayıcı sesler parmakla icrâ edilmiştir.

24
Eser
S.I.
Viy.

Resim 40 Sâdi Işlay'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Işlay'ın tiz çargâhtan kürdi perdesine kadar inişte yaptığı vurkaç çarpmalarla icrâyı daha renkli hale getirmiştir. Viyolonsel icrâsında bu bölümün tekrarında benzer yorumlardan kaçınmak ve farklı eşlik önerileri getirmek amaçlı ekol icrâsı yerine parmakla icrâ tercih edilmiştir.

18
Eser
C.C.
Viy.

Resim 41 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Tatlıyay resim 41'de gerdâniye ve tiz segâh perdesinden inişlerde vurkaç çarpma kullanmıştır. Vurkaç çarpmayı eserde çoğunlukla kullanmış olan Çağla, icrâsını çeşitlendirmiş ve daha renkli bir yorum ortaya koymuştur. Viyolonsel icrâsının bu bölümünde kemani destekleyecek bas sesler parmakla icrâ edilmiştir.

Resim 42 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczakâr Sirto İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Çağla'da Vurkaç Çarpmayı sıklıkla kullanmış ve icrâyı daha renkli hale getirmiştir. Giderin hızlı olduğu ve üçleme tartımının sürekli peş peşe devam ettiği eserde keman icrâsında yapılan vurkaç çarpmaların aynısını viyolonsele uygulamak genel icrâda karmaşaya yol açacağından viyolonsele daha sade bir icrâ tercih edilmiştir.

Resim 43 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Tekyay, 16'lık nota inişlerinde çoğunlukla vurkaç çarpma yapmayı tercih etmiştir. Nota ve tartım öğelerinin fazla olduğu bölümlerde viyolonsele için daha sade bir icrâ tercih edilmiş ve bas dolgunluğu sağlayacak sesler parmakla icrâ edilmiştir.

Resim 44 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği


Tektay'ın tiz segâh perdesinden inerken yaptığı vurkaç çarpmalar resim 44'te görülmektedir. Eserin bu bölümünde motif ve çarpmaların sık olmasından kaynaklı viyolonsel için parmakla icrâ tercih edilmiştir.

Yorum:

Vurkaç çarpmayı, araştırmamıza konu olan ekollerin hepsi icrâlarında sıklıkla kullanmışlardır. Kullanılan bu çarpmaların sekizlik, onaltılık ve otuzikilik süre değerlerinde, inici perde hareketlerinde kullanıldıkları ve daha dinamik ve hareketli bir yorum oluşturdukları fark edilmiştir. Türk müziği klasik icrâ üslûbunun gereklerince, “vurkaç çarpma” yorum unsurunun kullanımı, icrâda büyük bir fark ortaya koymaktadır. Viyolonselde gerekli pozisyon kullanımlarıyla yapılan vurkaç çarpma klasik bir üslûp elde edebilmek için gereğince kullanılmasının önemli olduğu tespit edilmiştir.

4.1.2. Kaydırma

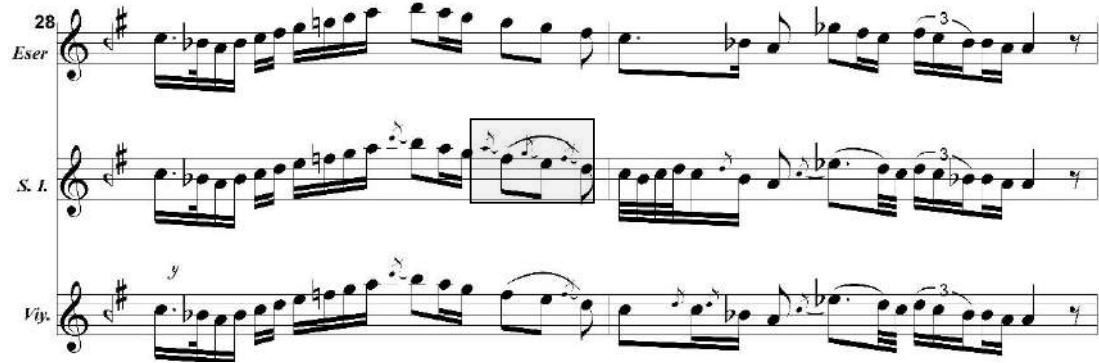
İcra esnasında perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan) önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. Kaydırma, hemen bir önceki ya da sonraki seslere kısa mesafeli ya da bağlı seslerle yapılabileceği gibi sazın imkân vermesi halinde pozisyon atlayarak, nağme bütünlüğünü bozmadan uzun mesafeli de olabilir. (Gönül, 2010, s. 45)

İki ses arasındaki geçişleri daha yumuşak duyuran ve bütünlüğü sağlayan kaydırma hareketi nota üzerinde  şeklinde gösterilmiştir.



Resim 45 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Tatlıyay, kürdi perdesinden zirgüle perdesine kromatik olarak inerken kaydırma tekniği kullanarak daha yumuşak bir geçiş sağlamıştır. Viyolonsel icrâsında parmakla icrâ tekniği kullanıldığından kaydırma yapılmamıştır.



Resim 46 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Işılay, resim 46'da muhayyer, gerdâniye ve eviç perdelerinde kaydırma tekniği kullanmıştır. Viyolonselde ekol icrânın aynısı tatbîk edilmiştir.

Resim 47 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Işılâ, resim 47’de gerdâniyeden eviç perdesine inerken, sonrasında acem perdesinden dik hisar perdesine ve nevâdan çargâh perdesine inerken kaydırma tekniğini kullanmıştır. Eserin bu bölümünde Ağırlaşma (A) unsuruyla birlikte kaydırma tekniğini kullanarak segâh makamını hissettirecek daha duygulu ve yumuşak bir duyum elde edilmiştir. Ekolün tavrını yansıtan bu teknikler viyolonsel icrâsında aynı şekilde uygulanmıştır.

Resim 48 Cevdet Çağla’nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Çağla, resim 48’de sünbüle perdesinden nim şehnaz perdesine inerken dörtlük notadan sonra iniş cazibesinin uygunluğunu ve ezgi bütünlüğünü korumak adına kaydırma tekniğini kullanmıştır. Bu teknik genel icrâ bütünlüğünü sağlamak adına viyolonselde aynı şekilde uygulanmıştır.



Resim 49 Nubar Tekyay'ın Kürdilihiczâkâr Peşrev İcrâsında Kaydırma Örneği

Tekyay, nevâ perdesinden nim hisar perdesine ve acem perdesinden gerdâniye perdesine kaydırma tekniğiyle çıkmıştır. İkinci ölçüde ise çargâh perdesinden kürdî perdesine inerken kaydırma tekniğini kullandığı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında parmak icrâsı ile eşlik edilirken artık mülâzimeye geçileceği için cümlenin sonunu vurgulamak ve bitiş hissiyatı vermek için icrâyaya yay ile devam edilmiştir.



Resim 50 Nubar Tekyay'ın Kürdilihiczâkâr Peşrev İcrâsında Kaydırma Örneği

Tekyay, resim 50'de çargâh perdesine, rast perdesiyle öncü çarpma yaparak çıkmıştır. Viyolonsel icrâsında ise tutulan acemaşîrân perdesinden kaydırma yapılarak çargâha ulaşılmıştır. Bu örnekte diğer kaydırma örneklerinden farklı olarak dörtlü ses aralığı kullanıldığı görülmektedir.

Yorum:

Araştırmamıza konu olan bütün ekollerin kullandığı kaydırma tekniği, kromatik inişlerde daha çok tercih edilmiş; perdelerin iniş ve çıkışlarında icrâcıların esere yansıttıkları duygu durumunu belirten bir yorum unsuru olmuştur. Viyolonselde kaydırma tekniğinin kullanımı, viyolonselın uzun bir tuşeye sahip olmasından ve ses aralıklarının geniş olmasından kaynaklı kemandaki icrâsına nazaran biraz daha performans gerektirmektedir. Buna rağmen ekollerin çok fazla dörtlü beşli perde aralıklarında bu tekniği kullanmadığı görülmüştür. Viyolonselde bu tekniğin tuşenin dikey olmasından dolayı daha geniş aralıklarla kullanılabilir olmasına rağmen eserlerde ekol icrâlara göre hareket edilmiştir.

4.1.3. Titreme

Literatürde trill olarak geçmekte olan adı geçen yorum unsuru, titreme anlamında kullanılmaktadır. Titreme icrâsı, asıl ses ve yarım ses ya da bir ses üstündeki notanın peş peşe süratli bir şekilde tekrarlanması ile olur. (Çetik, 2022, s. 70)

Titreme yorumlama tekniği nota üzerinde “” şeklinde gösterilmiştir.



Resim 51 Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâisi İcrâsından Titreme Örneği

Tatlıyay, dörtlük değerdeki çargâh perdesini titreme hareketiyle yorumlamıştır. Viyolonsel icrâsında aynı anda yapılan titreme hareketinin uyumsuz duyulacağından dolayı sade bir şekilde icrâ edilmiştir.

Resim 52 Sâdi Işılay'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Titreme Örneği

Işılay, dörtlük değerdeki acem perdesinde titreme tekniği kullanmıştır. Viyolonsel icrâsında acem perdesi parmakla icrâ ile vurgulanmıştır.

Resim 53 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Titreme Örneği

Çağla, noktalı sekizlik ve dörtlük değerdeki nim hisar perdelerinde titreme tekniği kullanmıştır. Viyolonsel icrâsında parmakla icrâ ile eşlik edilmiştir.

Resim 54 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakâr Peşrev İcrâsından Titreme Örneği

Nubar Tekyay sekizlik değerdeki nim hisar perdesinde titreme tekniği kullanmıştır. Viyolonsel için daha sade bir icrâ tercih edilmiştir.

Yorum: Titreme tekniğini kullanan ekoller; titremeyi, dörtlük ve noktalı sekizlik nota değerlerindeki perdelerde yapmışlardır. Titremenin yapıldığı perdelerin dörtlük gibi uzun süreli perdeler olması, icrâcının titreme hareketini daha kolay ve etkili yapması için bir etken olduğu görülmektedir. Esere farklı bir yorum katmak ve makamın önemli perdelerini vurgulamak gayesi dışında teknik bir amaçla yapılmayan titreme hareketi viyolonsel icrâsında bas dolgunluğu sağlamak adına ve titreme unsurunu solist icrâya bırakmak amacıyla toplu icrâda kullanımı tercih edilmemiştir. Solo icrâlarda kullanımı tercih edilebilir.

4.1.4. Çift Ses Kullanımı

İcra edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde genellikle üçlü, dörtlü, beşli ve sekizli derecelerin aynı anda icrâ edilmesiyle oluşan bir süsleme şeklidir. (Gönül, 2010, s. 50)

Çift ses icrâsı () şeklinde ifade edilmiştir.

The image shows a musical score for three instruments: Eser (Violin), H.T. (Viola), and Viy. (Cello). The score is in 2/4 time and features a double bass line with triplets in the cello part.

Resim 55 Haydar Tatlıyay'ın Kürdilihicazkâr Longa İcrâsından Çift Ses Örneği

Resim 55'te keman, viyolonsel ile bas seslerle ve ritmik hareketlerle desteklenirken, daha dolgun bir duyum elde etmek için çift ses kullanılmıştır.

The image shows a musical score for three instruments: Eser (Violin), N.T. (Viola), and Viy. (Cello). The score is in 2/4 time and features a double bass line with triplets and an 8th note in the cello part.

Resim 56 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Peşrev İcrâsından Çift Ses Örneği

Tekyay'ın icrâyı parlatmak amacıyla kullandığı çift ses icrâsı resim 56'da görülmektedir. Viyolonsel eşliğinde çift ses kullanımı solist icrânın önüne geçmemek için tercih edilmemiştir.

Yorum: Türk Mûsikîsi klasik icrâ üslûbu gereklerince ekol icrâcılarının çift ses kullanımından kaçındıkları görülmektedir. Batı kemanı tarzında kullanılan çift ses gibi armonik hareketlerin Türk mûsikîsi üslûbunu bozduğu düşüncesine sahip çoğu ekol, icrâsında armonik hareketlere yer vermemiştir. Dolayısıyla araştırmamıza konu olan ekollerden Nubar Tekyay hariç çift ses kullanımını tercih eden olmamıştır. Nubar

Tekyay'ın taksim icrâlarında çift ses kullanmamasına rağmen⁷ besteli eserlerde bu tekniği, icrâsını parlatmak amacıyla kullanmış olduğunu çalışmamızda görmekteyiz. Viyolonsel eşlik icrâlarında bas dolgunluğu sağlamak gayesiyle bu yorum unsurunun kullanımı tercih edilmelidir. Solo icrâlarda kullanımı icrâcının tercihinine bağlıdır.

4.1.5. Arpej Kullanımı

Arpej, akoru oluşturan seslerin kendi ölçü ve dizisi içerisinde icrâ edilmesiyle yorum unsurudur. (Gönül, 2010, s. 51)

Arpej icrâsı perdelerin sıralanma şekliyle oluşmasından dolayı ayrı bir şekil ile ifâde edilmemiştir. Arpej, ekol icrâlarında nadiren kullanılmıştır.



Resim 57 Haydar Tatlıyay'ın Kürdilihicazkâr Longa İcrâsından Arpej Örneği

Resim 57'de arpej kullanımının cümle geçişlerinde, bestede bulunan üçleme motiflerinin tekrarlanması şekliyle yer aldığı görülmektedir. Viyolonsel icrâsında arpejler parmakla icrâ edilmiştir.

⁷ Nubar Tekyay'ın taksim icrâlarındaki çift ses kullanımına ilişkin çıkarımlar için bkz. (Gürel, 2016)



Resim 58 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Sirto İcrâsından Arpej Örneği

Çağla, eserin sonunu arpejle bitirerek yorumlamıştır. Bu tür hareketli eserlerin sonunda bitiriş hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla üçleme tartımıyla kullanılan arpejlerin daha çok tercih edildiği bilinmektedir. Viyolonsel icrâsında arpej kullanımı aynı şekilde tatbîk edilmiştir.

Yorum:

Araştırmamızın örneklemini olan keman ekollerinin klasik Türk müziği genel icrâ üslûbu doğrultusunda bestede yer verilenin dışında, arpej kullanımına yorumlarında yer vermedikleri görülmektedir. Nota dışında görülen arpejlerin beste içerisinde görülen motiflerin tekrarı şeklinde tatbîk edilmesi dikkat çekicidir. Viyolonselde ekol icrâlarına uyacak şekilde eşlikler yazılıp harici arpej kullanımı yapılmamıştır.

4.1.6. Ekollerin Kullandıkları Tartım Kalıpları

Ekollerin, icrâlarında kullandıkları en önemli yorumlardan biri de tartım unsurudur. Kullandıkları tartım çeşitlendirmeleriyle her ekol, kendi tavrının özelliklerini bâriz bir şekilde ortaya koymuştur. Bu tartımların; dörtlük, sekizlik ve senkop tartımlarının daha küçük sürelerdeki tartımlarla çeşitlendirilmesiyle oluştuğu görülmektedir.

Resim 59'da Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâîsi icrâsında kullandığı karakteristik tartımlar sunulmuştur.

Resim 59 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1

Eserin ilk hanesinde sekizlik düğah perdesini, onaltılık ve otuzikilik süre değerlerindeki tartımlarla çeşitlendirdiği görülmektedir. Eserin devamında 16. dizek sonundaki onaltılıklarla oluşmuş tartımı daha küçük tartımlarla çeşitlendirip esere yorumunu katmıştır.

Resim 60 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 2

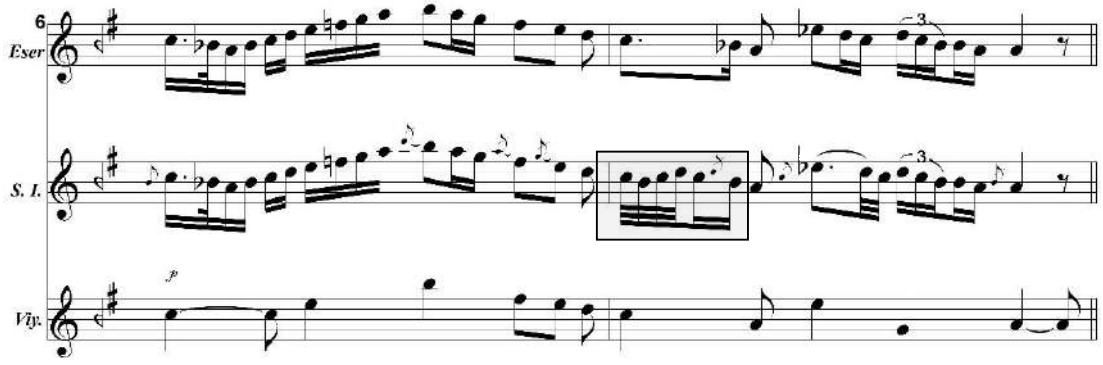
Tatlıyay'ın onaltılık tartımları çeşitlerken 3'leme tartımı kullanması dikkat çekmektedir.

Resim 61 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 3

Resim 62 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 4

Haydar Tatlıyay, Kürdîlihiczâkâr Longa icrâsında noktalı dördlükten sonra gelen noktalı sekizlik tartımını daha küçük 32'lik tartımlarla çeşitlemiştir.

Sâdi Işılây'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi icrâsında yaptığı tartım değişiklikleri resim 63'te sunulmuştur.



Resim 63 Sâdi Işlay'ın Tartım Çeşitlemesi 1

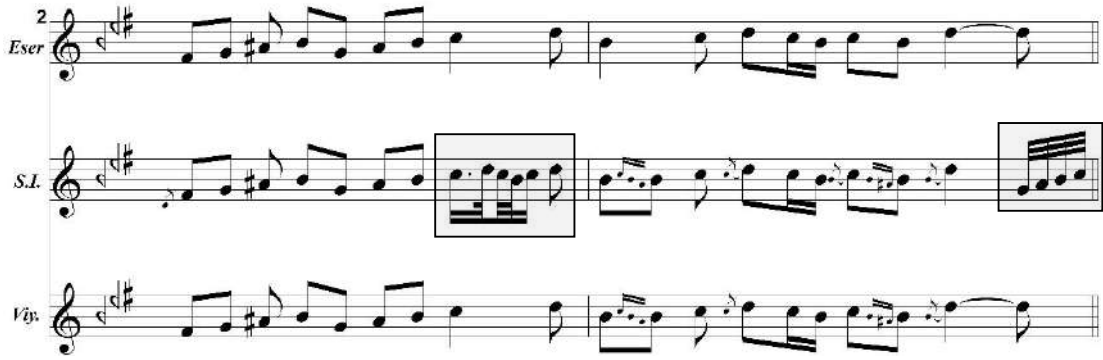
Işlay, eserin bu bölümünde noktalı dörtlük tartımını 32'lik süredeki tartımlarla çeşitlendirmiş ve icrâsında hareketli bir yorum yakalamıştır.

Eserin dördüncü hanesinde ise sekizlik notaları üçleme tartımıyla çeşitlendirmiştir.



Resim 64 Sâdi Işlay'ın Tartım Çeşitlemesi 2

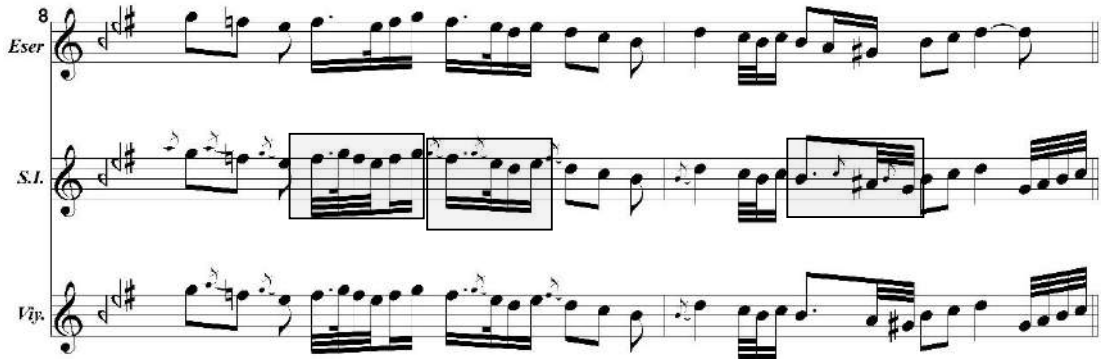
Sâdi Işlay, Segâh Saz Semâîsi icrâsında dörtlük süre değerindeki çargâh perdesini daha küçük sürede tartımla çeşitleyerek farklı bir motif yapısı ortaya koymuştur. Hane sonunda ise teslime bağlanacak çıkıcı bir hareket ile nevâ perdesini, hem tartım hem nağme farklılığıyla çeşitlemiştir.



Resim 65 Sâdi Işılây'ın Tartım Çeşitlemesi 3

Eserinde devamında yaptığı tartım yorumları ise onaltılık notaları daha küçük tartımlarla zenginleştirme şeklindedir.

Bu çeşitlemelerde noktalı sekizlik/onaltılık/otuzikilik tartımını sık sık kullandığı görülmektedir.



Resim 66 Sâdi Işılây'ın Tartım Çeşitlemesi 4

Eserin dördüncü hanesinde, besteden farklı olarak kullandığı üçleme tartımlarıyla esere farklı bir yorum getirmiştir.

Resim 67 Sâdi Işılâ'ın Tartım Çeşitlemesi 5

Cevdet Çağla, Kürdîlihiczâr Saz Semâsi icrâsında diğ er yorum unsurlarına göre en çok tartım kullanımı ile tavrını ortaya koymuştur. Diz ek 2'de neredeyse bütün motif yapılarının farklı oldu ğ u görülmektedir. Sekizlik notaları onaltılıklarla, onaltılık notaları otuzikilikler ile çeşitlendirip esere hareketli bir yorum getirmiştir.

Resim 68 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 1

Eserin devamında da kullandığı motif yapılarıyla dinamik bir duy um yakalamış ve kemandaki hakimiyetini sergilemiştir.

Resim 69 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 2

Sıklıkla kullanılan üçleme tartımını Cevdet Çağla'da, onaltılık tartımının çeşitlemesinde kullanmıştır. Eserin çoğu bölümünde yapıldığı gibi burada da noktalı onaltılık notaların kullanıldığı çeşitlemeler ve bestenin dışına çıkılan küçük motif değişiklikleri görülmektedir.

Resim 70 Cevdet Çağla'nın Tartım Çeşitlemesi 3

Resim 71 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1

Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâr Peşrev icrâsında sıklıkla kullanmış olduğu dikkat çekici karakteristik tartım farklılıkları yer almaktadır. Noktalı tartımları ve üçleme kalıplarını (üçleme kalıpları ara çarpmalarla icrâ edilmiştir. Fakat Nim Hafif usulünde yazılan eser, tek satır yazılmasına rağmen finale programı çarpma kullanımına imkân vermemiştir.) sıklıkla kullanmış olduğu görülmektedir. Yapmış olduğu tartım ve motif farklılıklarıyla eserin beste yapısının dışına çıkarak farklı nağme yapılarıyla da eseri yorumlamıştır.

Resim 72 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 2

Aşağıda Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi icrâsında yapmış olduğu tartım farklılıkları sunulmuştur. Buradaki icrâda eserin bestesinde kullanılan üçleme kalıpları yerine onaltılık ve otuzikilik tartımların kullanıldığı görülmektedir. Nubar Tekyay'ın, eserin bestecisi ve aynı zamanda yorumcusu olan Sâdi İşilay'ın eserine ve icrâsına, sıklıkla kullandığı tartım çeşitlemeleriyle farklı bir yorum getirdiği görülmektedir.

Resim 73 Nubar Tekyay'ın Tartım Çeşitlemesi 3

The image shows a musical score for three staves: Eser (top), II. T. (middle), and Vi. (bottom). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Eser staff starts at measure 11 and includes a first ending bracket. The II. T. staff includes a 'S' marking above a triplet. The Vi. staff includes a 'S y' marking above a triplet. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Resim 74 Haydar Tatlıyay'ın Tartım Çeşitlemesi 1

Haydar Tatlıyay, Kürdîlihiczâr Longa icrâsında ikinci hanenin birinci dolabında eserin giderini adım adım artırarak üçleme tartımlarını daha küçük sürede duyuracak şekilde hızlıca icrâ etmiş ve sonuna 32liklerden oluşan bir pasaj eklemiştir. Haneyi bu şekilde tamamlayan Tatlıyay, bu iki ölçü sonunda eserin eski giderine ustalıklı dönüş yaparak devam etmiştir. Tatlıyay'ın eseri solo icrâ etmesi bu gibi yorumlara imkân sağlamıştır. Viyolonsel icrâsında ekol icrâya aynı şekilde eşlik edilirken son ölçüdeki pasaj, karar sesinde kalarak solist icrâya bırakılmıştır.

The image shows a musical score for four staves. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The first staff includes a 'S' marking above a triplet. The second staff includes the measure number '280' above a triplet. The third staff includes the measure number '160' above a triplet. The fourth staff includes a triplet at the end. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Resim 75 Haydar Tatlıyay Acemaşîran Saz Semâisi İcrâsı

Haydar Tatlıyay'ın Acemaşîran Saz Semâisi icrâsında dördüncü haneyi eserin giderinde ve mertebesinde icrayı neredeyse serbest olarak yorumlayacak şekilde usûl ve giderden bağımsız sürdürmüştür. Haydar Tatlıyay'ın eseri yine solo icrâ etmesinden kaynaklı rahatlıkla yaptığı bu değişimlerin notada ifâde edilmesi her cümlede usûl ve giderin değiştirilmesi şeklinde olacağından daha rahat anlaşılması amacıyla eser semâi usûlünde yazılıp metronom ifâdeleri ile gider değişiklikleri belirtilmiştir.

Yorum:

Araştırmamızın örnekleme olan ekoller; kemanın organolojik yapısının elvermesi sayesinde dörtlük/sekizlik/onaltılık süre değerindeki tartımları daha küçük sürelerdeki sekizlik/onaltılık/otuzikilik tartımlarla çeşitlendirerek ve zenginleştirerek yorumlamışlardır. Bu çeşitlemelerle esere beste dışına çıkmadan farklı yorum getirebilmeleri ödemlidir ve dikkat çekicidir. Haydar Tatlıyay dışındaki ekollerin kullandıkları tartımlar; eserin usûl ve giderine uygun, eşit sürelerde icrâ edilirken, Tatlıyay icrâlarında, usûl dışına çıkararak yani dideri de yorumlayarak icrâ edildiği görülmüştür. Bu tartım anlayışıyla serbest sayılabilecek icrasının diğer ekollerin icrâ kayıtları toplu iken Tatlıyay icrâ kayıtlarının solo olmasından kaynaklanabilir. Tartım çeşitlemelerinin viyolonsel solo icrâlarında kullanılmalarını önerirken toplu icrâlarda eşlik sazı görevindeyken daha sade icrânın tercih edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

4.2. Ekollerin İcrâlarında Kullanmış Olduğu İfâde Unsurları

Etkili ve güzel söz söyleme olarak tanımlanan “Hitabet Sanatı”; fikir ve düşünceler ne kadar doğru olursa olsun, dili etkili bir biçimde iletebilecek sahip olunmadığında başarıya ulaşmanın zor olduğunu işaret eden bir sanat dalıdır. Mûsikîmizde de bu etkenler aynı maksatla kullanılmakta icraya katılmaktadır. Diğer dünya müziklerinde çoğu zaman nüans olarak ifâde edilen unsurların her birinin nasıl ve nerede uygulanacağı kurallarla belirlidir. Ne nota nüshalarında işaretlenmiştir. Fakat Türk müziğinde ifâde unsurları icrâcının hissiyatına göre değişkenlik göstermektedir. İcrâ edilen eserlerin makamına perdelerine, nağmelerine; kesik icrâ, ağırlaşma, serbest icrâ

ve alt/üst oktav kullanımı gibi “ifâde unsurlarını” kullanarak yorum daha özgün hale getirilebilmektedir. Böylece kişisel tavır olarak tarif edilen özgün ve etkili bir icra becerisine ulaşılabilmektedir.

Bu başlık altında; Kesik İcrâ, Ağırlaşma ve Alt/Üst Oktav Kullanımlarını ifâde unsurları olarak inceledik.

4.2.1. Kesik İcra

İcrâ edilen perdenin tartımla ölçülmeyecek kadar kısa bir şekilde seslendirilmesine denir. Bu ifâde, icrâ dinamizmini artırmak ve/veya icrâda farklılık oluşturmak açısından önemlidir.⁸

Ekollerin icrâlarında kullandıkları kesik icrâ örnekleri aşağıda verilmiştir.



Resim 76 Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâkâr Longa İcrâsından Kesik İcrâ Örneği

Tatlıyay, perdeleri sıklıkla kesik icrâ etmiştir. Bu longa formunun da bir gereği olarak icrâda daha canlı ve neşeli bir duyum sağlanmıştır. Viyolonsel icrâsında uzun sesler parmakla icrâ edilerek bas dolgunluk sağlanmıştır. Burada viyolonsel ile de kesik icrâ unsuru kullanılabilirken Haydar Tatlıyay icrâsının önüne geçmemek için uzayan sesleri kullanmak tercih edilmiştir.

⁸ Örnekler için bkz. (Çetik, 2022, s. 78)

Resim 77 Sâdi Işılay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği

Işılay, resim 77'de tiz çargâh, muhayyer, sünbüle ve gerdâniye perdelerini kesik icrâ etmeyi tercih etmiştir. Hareketli bir girişe sahip olan eserde kesik icrâ ifâde unsurunun kullanılmasıyla icrâ dinamikliği sürdürülmüştür. Viyolonsel icrâsında ekol icrânın aynısı yayla tatbîk edilerek desteklenmiştir.

Resim 78 Cevdet Çağla'nın Kürdilhicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği

Cevdet Çağla kesik icrâ unsurunu diğer bölüm ve tekrarlayan cümleler arasında farklılık yaratmak amacıyla yer yer kullanmış; icrâsını renklendirmiştir. Viyolonsel icrâsında diğer bölümler arasında farklı eşlik önerileri sunmak amacıyla parmakla icrâ ile eşlik edilmiştir.

The image displays a musical score for three parts: 'Eser', 'N.T.', and 'Viy.'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The 'Eser' part starts at measure 15 and features a melodic line with frequent rests and slurs. The 'N.T.' part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The 'Viy.' part is a simplified version of the 'Eser' part, focusing on the essential melodic contour. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a large watermark in the background.

Resim 79 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Kesik İcrâ Örneği

Tatlıyay'ın dördüncü haneyi kesik icrâ ettiği görülmektedir. Eserin bu bölümdeki canlı ve hareketli yapısı, kesik icrâ ile desteklenmiştir. Viyolonsel icrâsında daha sade ve diğer icrâ örneklerinden farklı olacak eşlik önerileri sunulmuştur.

Yorum:

Ekollerin kesik icrâ tekniğini longa, sirto gibi formlarda ya da saz semâilerinin genellikle usûl değişikliği yapılan ve daha hareketli icrâ edilen 4. hanelerinde kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bunun nedeni icrâ akışında farklı bir yorum yakalamak ve dinamik bir duyum elde etmek amacı taşınması olabilir. Viyolonselde kullanılan kesik icrâ, ekollere eşlik edilirken bazen ekol icrâ ile aynı şekilde kullanılırken bazen farklı eşlik önerileri sunmak maksadıyla parmakla icrâ tercih edilmiştir.

4.2.2. Ağırlaşma

İcrâ edilen eserin genellikle teslim ya da hane sonlarında normal giderden daha yavaş icrâ edilmesini ifâde eder. Çalışmamızda ağırlaşma, (*A*) simgesiyle ifâde edilmiştir. Ağırlaşma ifâde unsurunun görüldüğü yerlerde ağırlaşma, sembol ile başlayıp cümle sonuna kadar sürdürülmüştür.

Resim 80 Sâdi Işılâ'ın Segâh Saz Semâisi İcrâsından Ağırlaşma Örneği

Işılâ, dördüncü hanenin son kısmında ağırlaşarak icrâsını tamamlamış ve teslim bölümünde tekrar eserin giderine dönmüştür. Viyolonselde de ekol icrânın aynı tatbik edilmiştir.

Resim 81 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Ağırlaşma Örneği

Tekyay, eserin sonunda bitiriş hissiyatı vermek için ağırlaşarak icrâsını tamamlamıştır. Tekyay'ın taksim icrâlarında da ağırlaşma unsurunu sık sık uyguladığı bilinmektedir.⁹ Viyolonsel eşlik/icrâsında solist icrâda kullanılan ağırlaşma unsurunun takibi canlı icrâlarda daha ziyâde karar sesinde kalarak yapılırken burada kayıt icrâsına eşlik edildiğinden uzun kalıslı sesler parmakla icrâ ile takip edilebilmiştir.

⁹ Örnekler için bkz. (Gürel, 2016, s. 97)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Eser' and starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 2/4. It begins with a measure number '32'. The middle staff is labeled 'C.C.' and the bottom staff is labeled 'Vj.'. Both the middle and bottom staves also use a treble clef and the same key signature. The music consists of a sequence of notes with accents and triplets, illustrating the 'ağırlaşma' (weightening) technique. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The triplets are marked with a '3' and a slur. The accents are marked with a 'y' or 'p'.

Resim 82 Cevdet Çağla'nın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Ağırlaşma Örneği

Çağla, dördüncü hanenin sonunda ağırlaşarak haneyi tamamlamış ve teslim bölümüne eserin giderinde devam etmiştir. Viyolonsel ile ekol icrâsında kullanılan ağırlaşma unsurunun takibi yine kayıt icrâsı olması sayesinde uzun kalışlı seslerin parmakla icrâsı ile yapılmıştır.

Yorum:

Sâdi Işılây, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay icrâlarında görülen ağırlaşma tekniğinin hane ya da eser sonlarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Son kısımlarda kullanımının tercih edilmesi eser ya da hane sonundaki bitiriş hissiyatını güçlendirmek ve perdeleri vurgulamak amaçlıdır. Genel icrâda uyum yakalamak adına ekol icrâlarına viyolonsel ile eşlikte ağırlaşma tekniği aynı şekilde kullanılmış ya da parmakla icrâ ile eşlik edilebilmiştir.

4.2.3. Alt/Üst Oktav Kullanımı

Eserin bir cümle ve/veya bir hanesinin bir oktav yani 8 ses yukarıdan ya da aşağıdan icrâ edilmesidir. Bir oktav yukarıdan (8↑) ile bir oktav aşağıdan (8↓) ile simgelenmiştir.

Resim 83 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Oktav Kullanım Örneği

Tekyay, üçüncü hanenin sonunda, mülâzimeye teslim eden bölümde bir oktav aşağıdan icrâsına devam etmiştir. Cümle sonunda önceki ses aralığında devam etmiştir. Viyolonsel eşliğinde zaten bir oktav aşağıdan eşlik edildiği için oktav değişikliğine gidilmemiştir.

Resim 84 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsından Oktav Kullanım Örneği

Tekyay, dördüncü hanenin ilk ölçüsünün sonunda icrâyı parlatmak maksadıyla sümbüle perdesini bir oktav yukarıdan yakalayarak icrâsına buradan devam etmiştir. Viyolonsel icrâsında bas dolgunluğu sağlamak amacıyla oktav değişikliği yapılmamıştır.

Resim 85 Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsından Oktav Kullanım Örneği

Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi'nin viyolonsel eşliğinde son kısımda bir oktav yukarıdan eşlik edilerek icrânın son bölümüne renk katıp bitiriş hissiyatı verilmiştir.

Resim 86 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsından Oktav Kullanım Örneği

Muhayyerkürdî Saz Semâîsinin viyolonsel eşliğinde, viyolonsel kendi karar hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla son kısım bir oktav yukarıdan çalınmıştır.

Yorum:

Oktav tekniği, ekollerden sadece Nubar Tekyay tarafından kullanılmıştır. İcrâsına farklı yorum getirme gayesi ile kullanmış olduğu bu teknik, esere derinlik kazandırmış ve icrâyı monotonluktan kurtarmıştır. Viyolonsel icrâ/eşliklerinde de kullanımının sıkça tercih edildiği bu teknik, icrâyı yorum açısından zenginleştirmenin yanında eser sonlarında karar hissiyatını kuvvetlendirme amacıyla tercihen kullanılmıştır.

4.3. Viyolonselde Sol El Pozisyon Kullanımı

Pozisyon, sazlarda sol elin tuşede bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken tuşede kullanılabilen alan şeklinde açıklanabilir. (Uçan, 2006, s. 18)

Sol elde birinci parmağın konumladığı yere göre hangi pozisyonda icrânın gerçekleşeceği belirlenir. Birinci parmak,

Telin ilk notasında konumlandığında: I. pozisyon

Telin ikinci notasında konumlandığında: II. pozisyon

Telin üçüncü notasında konumlandığında: III. pozisyon

Telin dördüncü notasında konumlandığında: IV. pozisyon da icrâ gerçekleşir.

Viyolonselde Türk müziği icrâlarında perdeleri,

- Makam ve Türk müziği klasik icrâ üslûbu gereğince doğru yakalamak ve tınlatmak için,
- Özellikle yaylı enstrümanlarda insan sesine en yakın yorumu yakalamak gayesiyle kopmaların yaşanmadığı bir icrâ üslûbu için,
- Ajilitenin ön planda olduğu eserlerde zorlu hareketleri kolaylaştırmak için ve
- Yorum unsurlarının uygulanabilmesi için pozisyon kullanımları önem arz etmektedir.

Ekol icrâlar ışığında yazılan viyolonsel eşlik/icrâlarında kullanılacak pozisyon önerileri aşağıda sunulmuştur.



Resim 87 Acemaşîran Saz Semâsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Bolahenk akordundaki, Acemaşîran Saz Semâsi eşlik/icrâsında kullanılan pozisyonlar resim 87'deki gibidir. Aynı tel üzerinde icrâyı sürdürme amacı ve saba makamının önemli perdelerinden olan hicâz perdesini daha iyi tınlatmak amacıyla III. ve IV. pozisyonlarda icrâyı sürdürmek tercih edilmiştir. Teslim bölümünün ilk ölçüsündeki hicâz perdesinde ve 4. ölçüsündeki segâh perdesinde elin pozisyonu yarım ses ve bir koma kadar yukarı kaymalıdır. Fakat bunun I. pozisyon olarak belirtilmesi icrâcâyı düşündürmekte ve seslerin doğru tınlatılmasında zorluk yaratmaktadır.



Resim 88 Kürdîlihiczâkâr Longa'da Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Bolahenk akordundaki Kürdîlihiczâk Longa icrâsında noktalı sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle oluşmuş tartım içerisinde tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerinin tel geçişi ile icrâ edilmesi kopukluğa neden olacağından bu perdelerin III. pozisyona geçilerek icrâ edilmesi önerilmiştir.

The image shows four staves of musical notation for a Violoncello. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a sequence of notes with fingerings (I, III, I) and positions (IV, I). The second staff continues the sequence with fingerings (IV, III, I) and positions (III, I, IV, III, I). The third staff is marked '3. Hâne' and 'p', with fingerings (III, I) and positions (III, I). The fourth staff has a 'y' marking and fingerings (III, II, I) and positions (I, IV).

Resim 89 Muhayyerkürdî Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Bolahenk akordundaki Muhayyerkürdî Saz Semâîsi icrâsında ikinci hanenin tesliminde bir oktav yukarıdan icrâyâ başlanmıştır. Burada muhayyer ve üzerindeki perdeler viyolonselde en ince tel olan la telinde III. ve/veya IV. pozisyonda icrâ edilebilen perdelerdir. Teslim bölümünün 3. ve 4. ölçüsünde ara çarpma ve tartımlarla yapılmış yorum unsurlarını uygulayabilmek amacıyla III. ve IV. pozisyona geçişler yapılmıştır. Dördüncü ölçüde III. pozisyonda icrâ edilen çargâh perdesinden sonra kürdî perdesi için elin pozisyonu yarım ses aşağı kaymaktadır fakat bu hareketi ifâde eden ayrı bir pozisyon olmadığı için yine III. pozisyon olarak belirtilmekte ve icrâcının hareket alanını kısıtlamaktadır. Üçüncü hanede yine gerekli pozisyon değişiklikleri yapılırken parmakla icrânın olduğu bölümler I. pozisyonda uygulanmıştır.



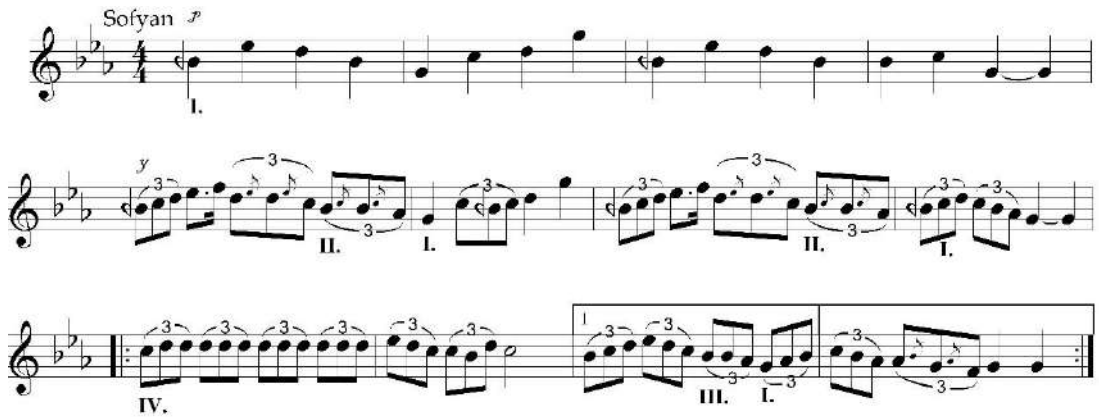
Resim 90 Segâh Saz Semâisin'de Viyolonsel İçin Pozisyonlar Kullanımları

Bolahenk akordunda icrâ edilen Segâh Saz Semâisi eserinde birinci hanede ağır bir icrâyâ sahip uzun kalırlı perdelerin daha bağlı bir tını elde etmek amacıyla tek telde icrâ edilmesi için pozisyon geçişlerine gerek duyulmuştur. Pozisyon geçişlerine ayrıca ekol icrâ ışığında yapılan çarpmaların uygulanabilmesi için de ihtiyaç duyulmuştur. III. pozisyonda başlanılan icrâ, I ve IV. pozisyona geçişlerle sürdürölmüştür. Eserin 4. ölçüsünde segâh perdeleri (viyolonselde fa#) III. pozisyon ile belirtilmiştir fakat viyolonselde 1. parmağın kürdî perdesinde (fa₁) konumlanması III. pozisyon olarak ifâde edilmektedir. Bu yarım sesleri ifâde eden ayrıca bir pozisyon bulunmadığı için icrâcının bu koma sesleri basmaları ve bunları konum olarak düşünebilmeleri daha da zor hale gelmektedir.



Resim 91 Kürdilihicazkâr Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Bolahenk akordundaki Kürdilihicazkâr Saz Semâisi icrâsında parmakla icrâ I. pozisyonda yapılmıştır. Teslimin tekrar bölümü (5. ölçüde) icrâya renk katmak amacıyla bir oktav yukarıdan çalınırken, nim şehnaz ve gerdâniye perdesi III. pozisyonda çalınıp aynı telde I. pozisyona geçilip icrâ sürdürülmüştür. İlk çargâh perdesiyle re teline geçilmiş ve nevâ perdesiyle IV. pozisyona geçiş yapıp re teli üzerinde icrânın devamı sağlanmıştır. 7. ölçüde karar sesinde durulan icrâ, I. pozisyonda tamamlanmıştır.



Resim 92 Kürdilihicazkâr Sırto'da Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Bolahenk akordunda icrâ edilen Kürdîlihiczâkâr Sirto eserinde, parmakla icrâ ile I. pozisyonda başlanılan icrâda yay kullanımına geçildiğinde ajiliteyi sağlamak ve ekol icrâ ışığında yapılan çarpmaların uygulanabilmesi için II. pozisyona geçişler yapılmıştır. Eserdeki segâh perdeleri basılırken elin pozisyonu yarım ses daha açık konumdadır fakat bu yine I. pozisyon olarak ifâde edilmektedir. Bu durum Türk müziği icrâsını öğrenmeye çalışan bir öğrencinin doğru perdeyi basmasını zorlaştıracakı öngörülmektedir. 3. dizekte IV. pozisyona geçilip tel değişikliğinden kaçınılmış ve aynı tel üzerinde III. ve I. pozisyon değişiklikleriyle karar sesine gelinmiştir. Burada da kürdî perdesinde ve 1. dolapta, III. pozisyonda gösterilen nim zirgüle perdesinde yarım ses kadar elin konumu değişmektedir ama ifâdesi tek pozisyonla sınırlıdır. Batı metodlarından alışıl gelmiş bu pozisyonlar, Türk müziğindeki perde çeşitliliğinin ifâdesinde yetersiz kalmaktadır.



Resim 93 Kürdîlihiczâkâr Peşrev'de Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

Süpürde akordunda icrâ edilen Kürdîlihiczâkâr Peşrev eserinde III. pozisyon ile başlanılan icrâ, IV. pozisyon, III. pozisyon ve II. pozisyon geçişleriyle aynı tel üzerinde kalarak, kopmalar yaşamadan ve çarpmaları rahatlıkla yaparak sürdürülmüştür. Parmakla icrâ bölümleri I. pozisyonda tatbîk edilirken yay kullanımına geçildiğinde pozisyon kullanımları sıklıkla uygulanmıştır ve ekol icrâ tavrına en yakın yorumu yakalamaya gayret gösterilmiştir.

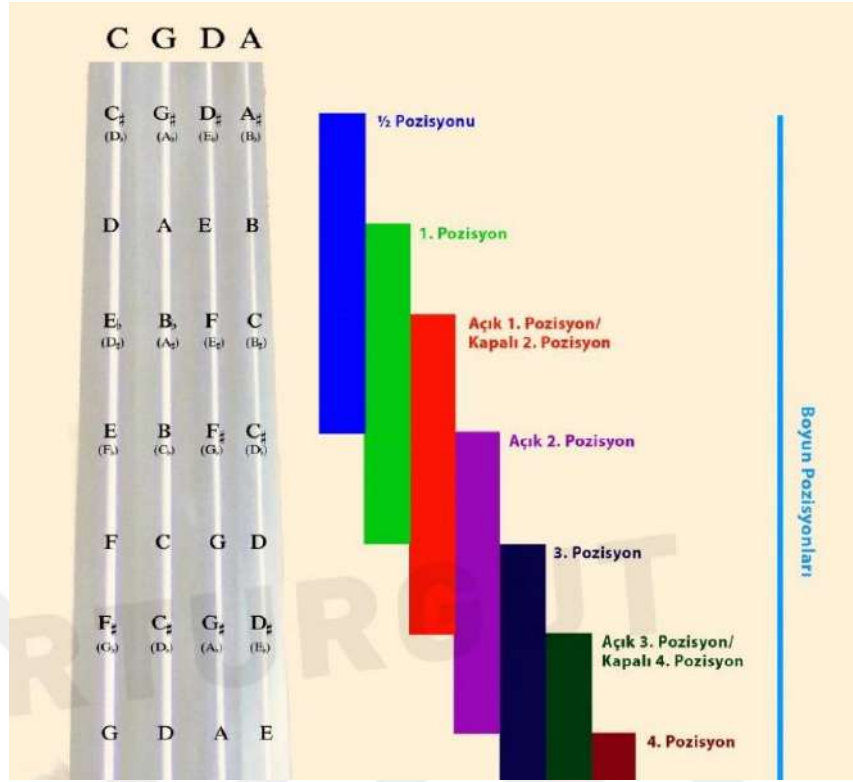
The image displays four staves of musical notation. The first staff is titled 'Aksak Semâi' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. It begins with a first fingering (I.) and includes fingerings IV., III., II., and I. The second staff continues the piece with fingerings I. and IV. I. The third staff is titled 'Teslim' and starts with a first fingering (I.). The fourth staff concludes the piece with fingerings III., II., I., IV., II., IV., and II.

Resim 94 Muhayyerkürdi Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Kullanımları

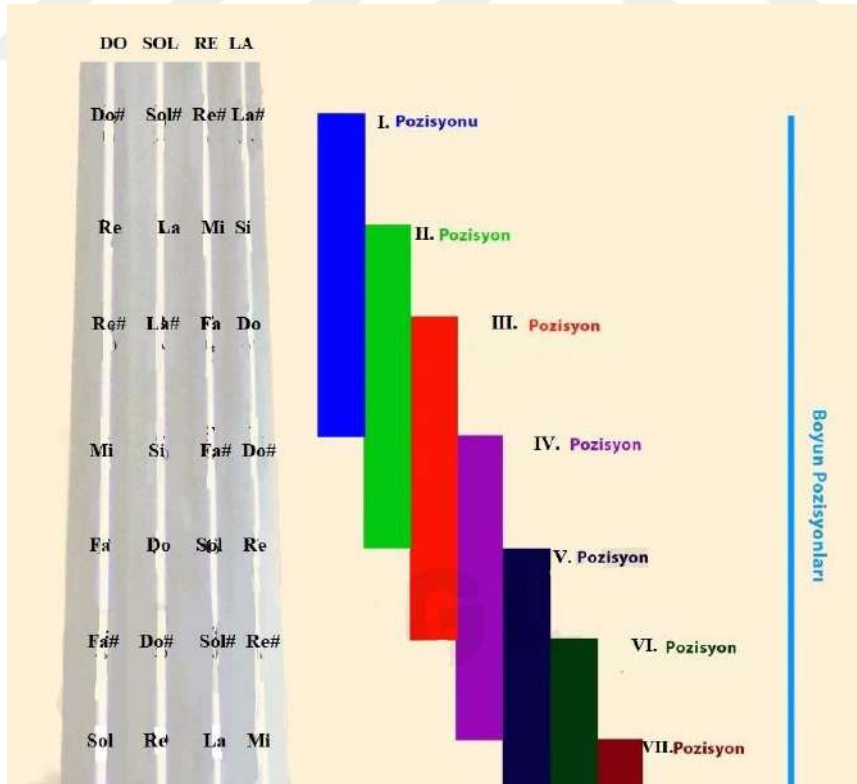
Bolahenk akordundaki Muhayyerkürdi Saz Semâisi icrâsında, parmakla icrâ tekniğiyle I. pozisyonda başlanan icrâda, yay kullanımına geçilen 2. ölçüde, yorum unsurlarının çoğunlukla kullanıldığı bölümde bütün bir duyum yakalamak ve çarpmaları gereğince uygulayabilmek amaçlı sırasıyla IV. pozisyon, III. pozisyon, II. pozisyon ve I. pozisyon kullanımlarıyla çargâh sesine kadar inilmiştir. Eserin devamı I. pozisyonda ilerlerken yine teslim bölümünün sonlarında yorum unsurlarının da artmasıyla gerekli pozisyon değişikliklerine ihtiyaç duyulmuştur.

Yorum:

Ekol icrâlar ışığında yazılan viyolonsel eşlik/icrâlarında ekol tavırlarına en yakın yorumu yakalamak için tavırların gerektirdiği yorum unsurlarını uygulamak ve daha bütün, akıcı bir duyum elde etmek için pozisyon değişikliklerine ihtiyaç duyulmaktadır. Önerilen bu pozisyonlar, viyolonsel yapısı ve çalım tekniğinin imkanları çerçevesinde ortaya konulmuştur. Fakat günümüze kadar batı metodlarından alışlagelmiş pozisyon tekniklerinin Türk müziğinde perdeleri ve bölgeleri tam olarak karşılamadığı, Türk müziği makamlarının gerektirdiği pozisyon ve perdeleri; icrâcının konum olarak düşünmesini ve uygulamasını kısıtladığı, icrâcıyı zorladığı düşünülmektedir. Türk müziğinde viyolonsel icrâsını kolaylaştıracak yarım seslere de tekâbül eden yeni pozisyonlar aşağıda sunulmuştur.



Şekil 1. (Ertugut, 2021)



Şekil 2.

Şekil 1’ de Batı kaynaklı metodlardan istifade edilerek hazırlanmış pozisyonlar¹⁰ sunulmuştur. Burada yarım sesler ‘1/2 – açık/kapalı’ şeklinde ifade edilmektedir. Batı müziği ses sistemindeki yarım aralıkları ifade etmede daha anlaşılır olan bu sistem, Türk müziğinde koma sesleri ifade etmede; perde pozisyon belirsizliği oluşturduğundan yetersiz kalmakta ve/veya icrâcının pozisyonları gereğince kullanmasını ve performans alanını kısıtlamaktadır. Bu nedenlerle her yarım sese bir denk gelen yeni pozisyon önerisi Şekil 2’de sunulmuştur. Burada yarım seslerin ayrı pozisyonlarla ifade edilmesinin koma, perde ve Uşşak, Hisar, Eviç gibi makamlara göre farklılıklar gösteren sabit frekanslarla ifade edilemeyen bölgelerin rahatlıkla ayrt edilebilmesine ve icrâ kolaylığına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Aşağıda yeni pozisyon önerileri parantez içinde belirtilerek eserlerde kullanım örnekleri sunulmuştur.

Teslim

Resim 95 Acemaşîran Saz Semâisi’nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Acemaşîran Saz Semâisi eserinde kullanılan pozisyon önerileri, resim 95’te parantez içinde belirtilmiştir. I. pozisyonun yarım sese denk gelecek şekilde başlatılması, bu eserde özellikle hicâz perdesinin konumunun daha rahat algılanmasına olanak sağlamakta ve elin konumunun değişmesiyle buradaki

¹⁰ (Erturgut, 2021)

hicâz perdesinin daha rahat ve temiz basılmasına çare olacaktır. Burada yapılan yeni pozisyon önerisinde; ilk ölçüde VII. pozisyondan II. pozisyona geçildiğinde, acem 4, hüseynî 3. parmakla icrâ edilir. Hicâz perdesi bu pozisyonda yarım aralık kadar yukarıda kaldığı için el, I. pozisyona geçiş yaparak 1. parmakla hicâz perdesini yakalar. Çargâh perdesi boş teldir. Kürdî perdesinde elin konumu tekrar yarım ses aşağı kayarak II. pozisyona gelir ve 4. parmakla perde yakalanır ve icrâyaya gerekli pozisyon geçişleriyle devam edilir.



Resim 96 Kürdîlihiczâkâr Longa'da Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Kürdîlihiczâkâr Longa eserinde önerilmiş pozisyonlar resim 96'da parantez içinde verilmiştir. Burada batı pozisyonlarına göre I. pozisyon tam sesi ifâde etmektedir ve yarım seslerin ifâdesi yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle her yarım sese bir gelen pozisyonlar önerilmiştir. Bu öneriler ışığında I. pozisyon yerine II. pozisyon, III. pozisyon yerine V. pozisyon kullanılmıştır.

Resim 97 Muhayyerkürdî Saz Semâîsi'nde Viyolonsel için Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Muhayyerkürdî eserinde, teslim bölümünün 4. ölçüsünde, otuzikilik tartım içerisinde çargâhtan sonra gelen kürdî perdesinde elin pozisyonu değişmektedir. Fakat yarım ses aralığı olduğundan yine III. pozisyon olarak ifade edilmektedir ve bu pozisyon kürdî perdesini karşılamamaktadır. Yeni pozisyon önerileri ışığında, çargâh (3. parmak) perdesi ve kürdî (1. parmak) perdesi II. pozisyonda, tekrar gelen çargâh (1. parmak) perdesi ve nevâ (3. parmak) perdesi V. pozisyon ile ifade edilmiştir. Bu gibi aralıklar ayrı pozisyonlarla ifade edilerek anlaşılması daha kolay hale getirilmiştir.

III. (V) I. (II) (I)

III. (V) I. (II) III. (V) IV. (VII) III. (VI) IV. (VII) III. (VI) IV. (VII)

Teslim

I. (II)

IV. (VII) III. (VI) (V) I. (II) IV. (VII) III. (VI) I. (II)

Resim 98 Segâh Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Segâh Saz Semâî eserindeki pozisyon kullanımları resim 98'de verilmiştir. Burada 1. ölçüde, segâh perdesinde el; V. pozisyonda 2. parmak ile konumlanarak diğer sesler aynı pozisyonda denk gelen parmak numaraları ile sürdürülür. 2. ölçüde gelen acem perdesinde el, II. pozisyondan yarım ses yukarı kayıp I. pozisyonda 1. parmakla konumlanır. Bu gibi hareketleri belirtmek ve daha açık ifâde edebilmek amacıyla ayrı pozisyon kullanımlarıyla icrâ sürdürülmüştür.

Teslim

The musical score for 'Teslim' is written in 10/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 10/8 time signature. It features a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar note values. The third staff includes a triplet of eighth notes, an octave sign (8↑), and a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by Roman numerals in parentheses: (i), (ii), (iii), (iv), (v), (vi), (vii), (viii), (ix), (x).

Resim 99 Kürdilihiczakâr Saz Semâîsi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Kürdilihiczakâr Saz Semâî eserinde teslim bölümünün tekrarında icrânın bir oktav yukarıdan yapıldığı yerde acem perdesinin II. pozisyonda (2. parmak) ifâde edilmesi önerilmiştir. Çünkü bir sonraki nîm hisar (1. parmak) perdesi basılırken elin pozisyonu yarım ses yukarı kaymaktadır. Bu perde I. pozisyonda ifâde edilerek aynı pozisyonda yer almaktan çıkmış ve daha anlaşılır hale gelmiştir.

Sofyan

The musical score for 'Sofyan' is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It features a series of quarter and eighth notes. The second staff includes a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes. The third staff includes a triplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated by Roman numerals in parentheses: (i), (ii), (iii), (iv), (v), (vi), (vii), (viii), (ix), (x).

Resim 100 Kürdilihiczakâr Sirto'da Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Kürdîlihiczâkâr Sirto eserinde Segâh (4. parmak) perdeleri viyolonselde fa# bölgesine denk gelmektedir, bu nedenle elin pozisyonu yarım ses aşağı inmektedir. Bunun yine I. pozisyon ile ifâde edilmesi segâh sesinin gereğince duyurulmasına engel olacağından yarım ses aşağıdaki bölgeyi ifâde eden yeni pozisyon önerilerinden III. pozisyon tercih edilmiştir. Diğer seslerin icrâsı yeni pozisyon önerilerine göre parantez içlerinde belirtilmiştir.

1.
Hâne Ağır Düyek

III (V) IV (VII) III (V) II (III) IV (VII) I (II)

III (V) IV (VII) III (V) I (II) IV (VII)

I (II) IV (VII) III (V) II (III) I (II) IV (VII)

Resim 101 Kürdîlihiczâkâr Peşrev'de Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Süpürde akordunda icrâ edilen Kürdîlihiczâkâr Peşrev eserinde icrâyâ V. pozisyonda acem (1. parmakla) perdesiyle başlanarak gerdâniye (1. parmak) perdesiyle VII. pozisyona geçiş yapılmıştır. Devamında V. pozisyondan sonra geçilen III. pozisyonda nim hisâr perdesi 1. parmakla icrâ edilmektedir. Batı kaynaklarına göre nim hisâr, hisâr, dik hisâr ve hüseyni perdelerinin hepsi II. pozisyonda ifâde edilmektedir. Perdelerin ayırımını ve doğru frekansta basılmasını zorlaştıran 4 ayrı perdenin tek pozisyonda ifâde edilmesidir. Bu nedenle pozisyonların yarım seslere tekâbül edecek şekilde düzenlenmesi, perde ve frekans ayırımının daha kolay yapılmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

1.
Hâne
Aksak Semâi *f*

I. (II)

IV. (VII) III. (V) II. (IV) I. (II)

Teslim

IV. (VII) I. (II)

I. (II)

III. (V) II. (IV) I. (II) IV. (VII) II. (IV) IV. (VII) II. (IV)

Resim 102 Muhayyerkürdî Saz Semâisi'nde Viyolonsel İçin Pozisyon Önerileri

Bolahenk akordunda icrâ edilen Muhayyerkürdî Saz Semâisi eserinde icrâya II. pozisyonda başlanmış ve muhayyer (3. parmak) perdesinde VII., eviç perdesinde V., hüseyini perdesinde IV. ve neva ile II. pozisyona geçişler yapılmıştır. Yorum unsurlarını uygulayabilmek ve tek telde hareket etmek amacıyla 1. parmak ile tek tek inilen perdelere gerekli pozisyon değişiklikleri belirtilmiştir.

Yorum:

Örneklere görüldüğü üzere yeni pozisyon önerileri, tek pozisyonda 4 ayrı perde frekansını ifâde etmekten kaçınarak ve perde pozisyon belirsizliğini ortadan kaldırarak icrâcının perdelerin konumlarını daha rahat algılamasına ve perdeleri daha doğru frekanslarda basmasına olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte icrâda daha bağlı ve akıcı bir duyumu sağlayarak sazın dinamiklerini ortaya çıkarmakta, icrâcının yorum unsurlarını kolaylıkla uygulayarak bir tavır ortaya koymasına yardımcı olduğu düşünülmektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Araştırmamızın örnekleme olan ekol icrâcılara eşlik olarak 3. dizekte notaya alınan viyolonsel icrâsının, viyolonsel icrâcılarına kaynaklık edeceği, ayrıca 2. dizelerde verilen ekol icrâ notalarının Türk müziğinde viyolonsel solo icrâsı ile eğitim ve öğretimine, dolayısıyla viyolonsel ile Türk müziği icrâsı için üslup ve tavır oluşturmaya kaynaklık edeceğinden hareketle;

1. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Çalışmamıza örneklem olan Haydar Tatlıyay, Sâdi Işıl原因, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay icrâlarının Türk müziği yaylı sazlarından olan Viyolonsel icrâsına doğrudan katkı sağlayacak nitelikte icrâcılar olduğu ve viyolonsel icrâsının bu ekol icrâlar ışığında geliştirilebileceği sonucuna varılmıştır.

2. ve 6. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Örneklemeimizi oluşturan keman ekollerinin Türk müziği genel icrâ üslûbu içerisinde keman icrâsına dayalı bütün yorum unsurlarını yer yer aynı şekilde yer yer kendi tavırlarına özgü olacak şekilde farklılıklarla icrâlarında tatbîk ettikleri sonucuna varılmıştır. Yorum unsurlarında:

“*Ara Çarpma ve Üst Çarpma*” araştırmamıza konu olan bütün ekoller tarafından aynı ve/veya benzer şekilde uygulanmıştır.

“*Ön ve Öncü çarpma*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından aynı ve/veya benzer şekilde uygulanmıştır.

“*Çift Çarpma*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından, asıl perde ve bir üst perde, asıl perde ve bir alt perde şekliyle uygulanmıştır. Bunlara ek olarak Sâdi Işıl原因 ve Cevdet Çağla çift çarpmayı çıkıcı ve inici şekilde kullanmayı da tercih etmiştir.

“*Üçlü Çarpma*” araştırmamızdaki ekollerden Sâdi Işıl原因 ve Cevdet Çağla tarafından aynı şekilde uygulanırken Haydar Tatlıyay ve Nubar Tekyay farklı perde hareketleri ile uygulanmıştır.

“*Kümeleme*” araştırmamızdaki ekollerden Haydar Tatlıyay, Cevdet Çağla ve Nubar Tekyay tarafından aynı Şekilde uygulanırken Sâdi Işılay icrâsında kullanılmamıştır.

“*Vurkaç Çarpma*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından aynı Şekilde uygulanmıştır.

“*Kaydırma*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından uygulanmıştır. Haydar Tatlıyay, Sâdi Işılay ve Cevdet Çağla sadece inici perdelerde kaydırma yaparken Nubar Tekyay bu tekniği çıkıcı perdelerde de uygulamıştır.

“*Titreme*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından uygulanmıştır.

“*Çift Ses*” araştırmamızdaki ekollerden sadece Nubar Tekyay tarafından uygulanmıştır.

“*Arpej*” araştırmamızdaki ekollerden Haydar Tatlıyay ve Cevdet Çağla tarafından uygulanmıştır.

“*Tartım Kullanımı*” araştırmamızdaki bütün ekoller, eserlerin bestesinin dışına çıkmadan, uzun süreli tartımları daha kısa süredeki tartımlarla çeşitleyerek uygulamışlardır.

Bu tahlillerden yararlanılarak viyolonsel icrâsında yorum unsurlarından;

“*Ara Çarpma ve Üst Çarpma*” nın viyolonselde uygulanabilir olduğu,

“*Ön ve Öncü Çarpma*” nın viyolonselde uygulanabilir olduğu ve perde tutma/bulma konusunda icrâcıya kolaylık sağladığı,

“*Çift Çarpma*” nın viyolonselde uygulanabilir olduğu, perdelerin vurgulanmasında ve nağmelerin çeşitlenmesinde önemli röl oynadığı,

“*Üçlü Çarpma*” nın viyolonselde uygulanabilir olduğu, bu çarpmaların toplu icrâlarda karmaşaya yol açabileceği, dolayısıyla bu çarpmaların yapıldığı yerde viyolonsel in eşlik saz görevinde kalıp alt yapı dolgunluğu sağlayarak icrâyaya daha nitelikli bir katkı sağlayacağı,

“*Kümeleme Çarpma*” nın viyolonselde uygulanabilir olduğu fakat, toplu icrâlarda bu çarpmaların karmaşık bir duyuma sebep olduğundan, kaliteli bir duyum için daha sade

bir icrânın tercih edilmesi gerektiği, solo icrâlarda ise gereğince kullanılmasının herhangi bir sorun teşkil etmediği,

“*Vurkaç Çarpma*”nın viyolonselde uygulanabilir olduğu ve icrâda makam perdelerinin sıra sıra duyurulmasından dolayı Türk müziği klasik icrâ üslûbunun yansıtılmasında önemli röl oynadığı,

“*Kaydırma*” tekniğinin viyolonselde uygulanabilir olduğu, makamların hissiyatına göre yer yer kullanımının gerekli olduğu ve perdelerin kopukluğa uğramadan duyurulmasında önem arz ettiği,

“*Titreme*” tekniğinin viyolonselde solo icrâlarında uygulanabilir olduğu, toplu icrâlarda ise bu tekniğin solo icrâyâ bırakılıp daha sade bir icrânın tercih edilmesi gerektiği,

“*Çift Ses*”in viyolonselde uygulanabilir olduğu, icrâlara eşlik ederken alt yapıda bas dolgunluğun sağlanması için kullanımının önemli olduğu,

“*Arpej*” in viyolonselde uygulanabilir olduğu, makamların güçlü perdelerinden oluşmasından dolayı alt yapı eşliğinde tercih edilir bir teknik olduğu,

Ekollerin eserlere katmış olduğu yorum zenginliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış *tartım çeşitlemelerinin*, viyolonsel icrâcılarının bir eseri yorumlamada ihtiyaç duyacağı motif ve nağme çeşitliliğinin artmasına katkı sağlayacağı,

Bütün yorum unsurlarının viyolonselde solo saz icrâlarında kullanımının elverişli olduğuna ve viyolonsel alanında Türk müziği klasik icrâ üslûbunun oluşması ve özgün tavrı geliştirme hususunda kaynaklık edebileceği sonuçlarına varılmıştır.

3. ve 7. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmamıza konu olan keman ekollerinin eserlere kendilerinden kattıkları her duyguyu, her anlatımı daha etkili aktarmak gayesiyle ifade unsurlarını, kendi tavırlarının getirdiği farklılıklarla icrâlarında tatbik ettikleri sonucuna varılmıştır. İfade unsurlarından;

“*Kesik İcrâ*” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından, icrâlarında daha dinamik bir duyum elde amacıyla kullanılmıştır.

“Ağırlaşma” araştırmamızdaki bütün ekoller tarafından, bitiriş hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla uygulanmıştır.

“Alt/Üst Oktav” araştırmamızdaki ekollerden sadece Nubar Tekyay tarafından kullanılmıştır.

Bu tahlillerden yararlanılarak viyolonsel icrâsında ifâde unsurlarından,

“Kesik İcrâ”nın viyolonselde uygulanabilir olduğu, hem toplu icrâda hem solo icrâda daha dinamik bir duyum sağladığı,

“Ağırlaşma”nın viyolonselde uygulanabilir olduğu ve bitiriş hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla toplu ve solo icrâlarda kullanımının gerekli olduğu,

“Alt/Üst Oktav” kullanımının viyolonsel eşlik saz görevinde kullanılırken daha bas perdelerin kullanılmasından dolayı alt oktavın tercih edilmesi, viyolonsel solo saz görevinde kullanılırken daha parlak bir icrâ için üst oktavın tercih edilmesi gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

4. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Türk müziği genel icrâ üslûbunda hiçbir eserin birebir nota ile çalınmadığı gerçeğinden yola çıkılarak bakıldığında; ekollerin tamamının icrâlarını notaya göre hareketlendirdiklerini, bunu yaparken genel icra üslûbuna ve eser bestesine bağlı kalarak kendi tavırlarını yansıtabilecek yorum, ifâde unsurları ve tartım çeşitilmesi gibi farklılıklarla icrâlarını ortaya koydukları sonucuna varılmıştır.

5. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Batı müziği eğitim sistemi metodlarından alışılabilmiş olan pozisyon tekniklerinin Türk müziği makamlarına ve dizilerine göre düşünüldüğu zaman; pozisyonların, koma perdeleri konum olarak karşılamaması, perdelerin konumunu hesap edememe, bazı makamlarda bölge olarak ifâde edilen perdelerin frekans olarak doğru basılamaması ve dolayısıyla icrâda güçlüklerin yaşanması gibi sorunlara sebep olduğu sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla bu sorunların çözümü için yeni pozisyon teknikleri önerilmiş ve örneklerle çalışmamızda sunulmuştur. Sunulan yeni pozisyon örneklerinin viyolonselde Türk müziği icrâsına kolaylık sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

1. Ekol icrâlar ışığında ortaya koyduğumuz bütün yorum ve ifâde unsurları, özgün bir tavır oluşturabilmek için viyolonsel solo icrâlarında kullanılmalıdır.
2. Bu tür çalışmaların artması adına, kaynak olarak alınabilecek icrâların daha ulaşılabilir hale gelmesi için yurt içi ve yurt dışındaki kaynakların toplanıp bir arşiv olarak sunulması için çalışmalar yapılabilir.
3. Bu çalışma, kaynak olarak yararlanılan ekollerin ulaşılabilen diğer icrâlarının tahlili ile hem makam hem form çeşitliliği açısından geliştirilebilir.
4. Ortaya konulan tahlil ve sonuçlar ışığında, Türk müziği viyolonsel icrâsı alanında etüd, alıştırma kaynağı sağlayacak bir metod hazırlanabilir.
5. Viyolonselde Türk müziği dizilerinin daha anlaşılır ve kolay bir şekilde icrâ edilebilmesi adına yeni pozisyon önerileri ışığında bir kaynak oluşturulabilir.
6. Bu çalışma, organolojik özellikleri göz önünde bulundurularak diğer yaylı sazlara yönelik çalışılabilir.
7. Türk müziği klasik icrâ üslûbunun bütün çalgı alanlarında daha fazla yer etmesi ve kazanım sağlanması adına bu tür araştırmalar arttırılıp Türk müziği icrâ alanına katkı sağlanmalıdır.

6. KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2014). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (7. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bükülmez, H. (2019). *Türk Müziği Keman İcracılığında Ekol Olmuş İki Usta İsim: Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıllay*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çetik, Ö. (2017). Viyolonsel in Türk Müziğindeki Gelişim Sürecinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Çetik, Ö. (2022). Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlili Ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması. *Doktora Tezi*. Konya.
- Değirmencioğlu, L. (2006, Şubat). Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim Ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma. *Yüksek Lisans Tezi*. Kayseri.
- Demirdirek, S. B. (2018, Temmuz). Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili Ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması . *Yüksek Lisans Tezi*.
- Durak, M. B. (2022). Türk Mûsikisinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Konya.
- Erdem, H. G. (2019). Cevdet Çağla (Hayatı, Keman İcrâcılığı, Besteciliği). *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Ergün, G. (2006, Haziran). Kemannın Tarihsel Gelişimi. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir.
- Erturgut. (2021). *Erturgut Sanat Merkezi*. Erturgut Sanat Merkezi: <https://erturgutsanatmerkezi.com/celloda-nota-pozisyonlari/> adresinden alındı
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. *Doktora Tezi*. Konya.
- Gönül, M. (2018). Türk Musikisinin Tasnif ve Tesmiyelerine Bir Bakış. *İSTEM*, 35,46.
- Gönül, M. (2022). *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcrâ*. Konya: Neü Yayınları.
- Gönül, M. (2023). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*. Konya: Neü Yayınları.

- Gürel, M. (2016, Nisan). Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili. *Doktora Tezi*.
- Hatipoğlu, V. (2016). Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada "Beylik Aranağmelerden" Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi. *Turkish Studies* , s. 417-442.
- İlgar, K. (2018, Haziran). Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil. *Doktora Tezi*.
- İnce, U. A. (2019). Türk Müziği Usul Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynakların İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Kaçar, G. (2009). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, G. (2009). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Karaca, T. (2016). Türk müziğinde 15. Yy.'da Kullanılan Makamlardan Oluşturulan Seyr-İ Nââtık Örneğinin Viyolonsel Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi . *Doktora Tezi*.
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Atlas Akademik Basın Yayın Dağıtım.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi (Cilt I-II)*. İstanbul: Milli Eğitim .
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tanrıkorur, C. (2018). *Türk Müziği Kimliği*. Dergah Yayınları.
- Tutu, S. B. (2001, Temmuz). Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Uçan, A. (2006). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi .
- Vikipedi. (2002). *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Nubar_Tekyay adresinden alındı
- Yıldırım, M. (2021). Türk Musikisi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcralarının Tahlili. *Doktora Tezi*.

7. EKLER

Ekollerin İcrâları ve Viyolonsel İçin Önerilmiş İcrâ/Eşlikler

1. *Haydar Tatlıyay'ın Acemaşiran Saz Semâîsi İcrâsı*
2. *Haydar Tatlıyay'ın Kürdîlihiczâkâr Longa İcrâsı*
3. *Sâdi Işılây'ın Segâh Saz Semâîsi İcrâsı*
4. *Sâdi Işılây'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsı*
5. *Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Saz Semâîsi İcrâsı*
6. *Cevdet Çağla'nın Kürdîlihiczâkâr Sirto İcrâsı*
7. *Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczâkâr Peşrev İcrâsı*
8. *Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâîsi İcrâsı*

Acemaşîran Saz Semâîsi

1.
Hâne Aksak Semâî

Beste: Haydar Tatlıyay

1

Eser

H. T.

Viy.

p

y

I.
(II.)

2

Eser

H. T.

Viy.

p

3

Eser

H. T.

Viy.

y

II (VI)

I. (II.)

IV. (VII) I. (II)

Teslim

4

Eser

H.T.

Viy.

IV. (VII) I. (II) IV. (VII) I. (II) (I) (II)

5

Eser

H.T.

Viy.

6

Eser

H.T.

Viy.

III. (V) IV. (VII) III. (V) I. (II)

7

Eser

H.T.

Viy.

III. VII

I. (II) 2.

p

Hâne

8

Eser

H.T.

Viy.

y

IV. (VII)

I. (II)

(I) (II)

9

Eser

H.T.

Viy.

IV. (VII)

III. (V)

II. (III)

I. (I)

(II)

(I) (III)

(I) (II)

10

Eser

H.T.

Viy.

(I) (II) IV. (VII) *Teslim* I. (II) (I) (II)

11

Eser

H.T.

Viy.

IV. (VII) III. (IV) IV. (VII) I. (II) (I) (II)

12

Eser

H.T.

Viy.

13

Eser

H.T.

Viy.

p

(I) (II)

14

Eser

H.T.

Viy.

3.
Hâne

15

Eser

H.T.

Viy.

y

IV. (VII) I. (II) (I) (II) (I) III. (IV) II. (III)

16

Eser

H.T.

Viy.

17

Eser

H.T.

Viy.

IV. (VII) I. (II) (I) (II) (I) (II) (I) (II)

p *y*

18

Eser

H.T.

Viy.

(I) (II) (I) (II)

IV. (VII) III. I. (V) (II)

Teslim

19

Eser

H.T.

Viy. *p*

This system contains measures 19 and 20. The Eser staff features a melodic line with slurs and ties. The H.T. staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Viy. staff has a bass line with a dynamic marking of *p* (piano) and a slur over the first few notes.

20

Eser

H.T.

Viy.

This system contains measures 20 and 21. The Eser staff continues the melodic line. The H.T. staff has a more active accompaniment. The Viy. staff continues the bass line.

21

Eser

H.T.

Viy. *y*

This system contains measures 21 and 22. The Eser staff has a melodic line with a triplet in measure 22. The H.T. staff has a complex accompaniment with a triplet in measure 22. The Viy. staff has a bass line with a dynamic marking of *y* (accent) and a triplet in measure 22.

(I) (III) (I) (III) IV. (VII) II. (IV)

22

Eser

H.T.

Viy.

4. (ii) IV. (VII) I. (ii)

Hâne

23

Eser

H.T.

Viy.

135 m.

24

Eser

H.T.

Viy.

I. (ii)

Detailed description of the musical score: The score is for three systems of music. System 22 (measures 22-24) features three staves: Eser (top), H.T. (middle), and Viy. (bottom). The Eser and H.T. parts have a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Viy. part has a simpler melody. System 23 (measures 25-27) features three staves. The Eser and H.T. parts have a similar complex melody. The Viy. part has a simple melody. System 24 (measures 28-30) features three staves. The Eser and H.T. parts have a similar complex melody. The Viy. part has a simple melody. The score includes guitar chords: 4. (ii), IV. (VII), and I. (ii) above the Eser staff in system 22. A 'Hâne' section is indicated above the Eser staff in system 23. A tempo marking '135 m.' is present above the H.T. staff in system 23. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

25

Eser

H.T.

Viy.

(I) (III) IV. (VII)

26

Eser

H.T.

Viy.

255 m.

III. (V) IV. (VII) I. (II)

27

Eser

H.T.

Viy.

IV. (VII) I. (II)

28

Eser

H.T.

Viy.

29

Eser

H.T.

Viy.

30

Eser

H.T.

Viy.

280 m.

(II)

31

Eser

H.T.

Viy.

IV.
(vii)

I.
(ii)

32

Eser

H.T.

Viy.

(I)

(II)

33

Eser

H.T.

Viy.

160 m.

p

(I)

34

Eser

H.T.

Viy.

(II) (I)

35

Eser

H.T.

Viy.

(II) (I)

36

Eser

H.T.

Viy.

(II) (I) (II)

37

Eser

H.T.

Viy.

(I) (II)

38

Eser

H.T.

Viy.

39

Eser

H.T.

Viy.

135 m.

y

40

Eser

H.T.

Viy.

This system contains measures 40, 41, and 42. The Eser and H.T. staves feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of sixteenth notes in measure 40. The Viy. staff has a whole rest in measure 40 and a half note in measure 41, followed by a quarter note in measure 42.

41

Eser

H.T. 255 m.

Viy.

This system contains measures 41 and 42. The Eser and H.T. staves have a melodic line with quarter notes and a sharp sign in measure 41. The Viy. staff has a whole rest in measure 41 and a half note in measure 42.

42

Eser

H.T.

Viy.

This system contains measures 42, 43, and 44. The Eser and H.T. staves have a melodic line with quarter notes and a sharp sign in measure 42. The Viy. staff has a whole rest in measure 42 and a half note in measure 43, followed by a quarter note in measure 44.

43

Eser

H.T.

Viy.

System 1: Measures 43-45. The Eser and H.T. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viy. part is silent.

44

Eser

H.T.

Viy.

System 2: Measures 43-45. The Eser and H.T. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viy. part is silent.

45

Eser

H.T.

Viy.

System 3: Measures 43-45. The Eser and H.T. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viy. part is silent.

46

Eser

H.T.

Viy.

Musical notation for measures 46-47. The Eser part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The H.T. part (middle staff) follows a similar melodic pattern. The Viy. part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and rests.

47

Eser

H.T.

Viy.

Musical notation for measures 47-48. The Eser part continues the melodic line. The H.T. part also continues with similar rhythmic values. The Viy. part continues with harmonic support.

Teslim

48

Eser

H.T.

Viy.

l. (ii) III. (V) l. (ii) (iii) (ii) (i) (ii)

Musical notation for measure 48, marked *Teslim*. The Eser part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The H.T. part (middle staff) follows a similar melodic pattern. The Viy. part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and rests. Below the Viy. staff, guitar fingering is indicated: *l. (ii) III. (V) l. (ii) (iii) (ii) (i) (ii)*.

49

Eser

H.T.

Viy.

(VII) (V) (IV) (II) (III) (II)

50

Eser

H.T.

Viy.

(V) (VII) (VI) (VII) (V) (III) (IV) (V) (I) (II)

51

Eser

H.T.

Viy.

(IV) (VII) (I) (II)

g.elibol

Kürdîlihiczâr Longa

1.
Hâne Nim Sofyan

Beste: Kemâni Haydar Tatlıyay

1

Eser

H.T.

Vîy.

p

I. (II)

2

Eser

H.T.

Vîy.

y

3

Eser

H.T.

Vîy.

p

The musical score is written for three parts: Eser (voice), H.T. (Hemûnî), and Vîy. (Vîyolîn). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 2, 3). The first system includes a first ending bracket labeled 'I. (II)'. Dynamic markings include *p* (piano) and *y* (accents). Trills are indicated by a '3' over a group of notes.

4

Eser

H.T.

Viy.

Teslim

5

Eser

H.T.

Viy.

6

Eser

H.T.

Viy.

2.
Hâne

7
Eser
H.T.
Vi.y.

I. (II) III. (V) I. (II)

8
Eser
H.T.
Vi.y.

III. (V) I. (II)

9
Eser
H.T.
Vi.y.

10

Eser

H.T.

Viy.

p

11

Eser

H.T.

Viy.

s

s

12

Eser

H.T.

Viy.

3.
Hâne

13

Eser

H.T.

Viy.

y

14

Eser

H.T.

Viy.

15

Eser

H.T.

Viy.

g.elibol

Segah Saz Semâisi

Beste: Sâdi Işılây

1.

Hâne Aksak Semâî

1. Eser

S.I.

Vîy.

III (V) I (ii) (I)

2. Eser

S.I.

Vîy.

Teslim III (V) I (ii) III (V) IV (VII) III (VI) IV (VII) III (VI) IV (VII)

3. Eser

S.I.

Vîy.

I (ii)

4

Eser

S.I.

Viy.

y

(VII) (VI) (v) (ii) (VII) (VI) (ii)

5

Eser

S.I.

Viy.

(VII) (ii) (VII) (IV) (II)

6

Eser

S.I.

Viy.

(VII) (ii) (V) (iv)

2.
Hâne

7

Eser

S.I.

Viy.

II. (IV) IV. (VII) II. (IV) I. (ii)

8

Eser

S.I.

Viy.

Teslim

9

Eser

S.I.

Viy.

IV. (VII) I. (ii) IV. (VII) II. (IV) I. (ii)

10

Eser

S.I.

Viy.

IV(VII) I(ii) IV(VII) II(iv) (III) III(V) II(iv)

11

Eser

S.I.

Viy. *p*

(ii)

12

Eser

S.I.

Viy.

3.

Hâne

13

Eser

S.I.

Viy.

14

Eser

S.I.

Viy.

IV (VII)

II (IV) IV (VII) I (II)

Teslim

15

Eser

S.I.

Viy.

IV (VII) I (II)

IV (VII)

II (IV)

(II)

16

Eser

S.I.

Viy.

IV (VII) I (ii) IV (VII) II (iv) (III) III (v) II (iv)

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. The Eser staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The S.I. staff provides harmonic support with chords and moving lines. The Viy. staff has a bass line with a dynamic marking of *p* in measure 17. Below the Viy. staff, figured bass notation is provided for measures 16-18: IV (VII), I (ii), IV (VII), II (iv), (III), III (v), and II (iv).

17

Eser

S.I.

Viy.

p

(ii)

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. The Eser staff continues the melodic line. The S.I. staff continues the harmonic support. The Viy. staff has a dynamic marking of *p* in measure 17. Below the Viy. staff, the figured bass notation (ii) is provided for measure 17.

18

Eser

S.I.

Viy.

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The Eser staff continues the melodic line. The S.I. staff continues the harmonic support. The Viy. staff continues the bass line.

4.
Hâne

19
Eser
S.I.
Viy.

20
Eser
S.I.
Viy.

21
Eser
S.I.
Viy.

22

Eser

S.I.

Viy.

(III) (II) (III) (II) (III) (II) (III)

(III)

23

Eser

S.I.

Viy.

(II) (III) (II)

(II) (II) (III) (II)

24

Eser

S.I.

Viy.

(II) (II) (III) (II)

(II) (II) (III) (II)

25

Eser

S.I.

Viy.

(III)

26

Eser

S.I.

Viy.

(II) (I) (II) (III) (II) (I) (II)

27

Eser

S.I.

Viy.

(III) (II) (III) (II) (III) (II) (I) (II)

28

Eser

S.I.

Viy.

Teslim

(III) (V) (ii) (III)

29

Eser

S.I.

Viy.

IV (VII) I (ii) IV (VII) II (IV) I (ii)

30

Eser

S.I.

Viy.

IV (VII) I (ii) III (V) II (IV) (III) III (V) II (IV)

31

Eser

S.I.

Viy. *p*

(ii)

This system contains measures 31 and 32. The Eser staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The S.I. staff provides harmonic support with similar rhythmic patterns. The Viy. staff has a bass line with a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering instruction (ii) for the second measure.

32

Eser

S.I.

Viy. *y*

g.elibol

IV. (VII) III. (VI) (v) (ii) IV. (VII) III. (VI)

This system continues measures 31 and 32. The Eser and S.I. staves show more complex rhythmic patterns. The Viy. staff includes a dynamic marking of *y* (accent) and a signature 'g.elibol' at the end. Below the Viy. staff, a series of figured bass notations are provided: IV. (VII), III. (VI), (v), (ii), IV. (VII), and III. (VI).

Muhayyerkürdî Saz Semâîsi

Beste: Sâdi Işılây

1.

Hâne Aksak Semâî

1. Eser

S. I.

Viy.

I. (II)

2. Eser

S. I.

Viy.

IV. I. (VII) (II)

3. Eser

S. I.

Viy.

Teslim

4

Eser

S. I.

Viy.

y

IV. (VII) III. (V) II. (IV) IV. (VII) III. (V) II. (IV)

5

Eser

S. I.

Viy.

IV. (VII) (V) II. (IV) I. (II) IV. (VII) I. (II)

6

Eser

S. I.

Viy.

p

2.
Hâne

7

Eser

S. I.

Vîy.

8

Eser

S. I.

Vîy.

II. (IV) IV. (VII)

Teslim

9

Eser

S. I.

Vîy.

IV. (VII) (V) II. (IV) I. (II) IV. (VII) I. (II)

10

Eser

S. I.

Viy.

IV. (V) (VII) III. (V) II. (IV) IV. (VII) III. (V) I. (IV)

11

Eser

S. I.

Viy.

8↑

IV. (VII) I. (II)

12

Eser

S. I.

Viy.

8↑

IV. (VII) III. (V) I. (II) III. (V) I. (II) IV. (VII) III. (V) I. (II)

3. Hâne

13

Eser

S. I.

Viy.

14

Eser

S. I.

Viy.

III. (V) (ii)

Teslim

15

Eser

S. I.

Viy.

III. (V) (IV) (ii) IV. (VII)

p

I. (ii)

16

Eser

S. I.

Viy.

y

IV. (VII) III. II. (IV) IV. (VII) III. II. (IV)

17

Eser

S. I.

Viy.

IV. (VII) (V) II. (IV) I. (ii) IV. (VII) I. (ii)

18

Eser

S. I.

Viy.

IV. (VII) III. II. (IV) IV. (VII) III. II. (IV)

4.
Hâne

19
Eser

S. I.

Viy.

(ii)

20
Eser

S. I.

Viy.

21
Eser

S. I.

Viy.

22

Eser

S. I.

Viy.

This system contains measures 22 and 23. The Eser part features a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes in measure 23. The S. I. part follows a similar rhythmic pattern. The Viy. part consists of quarter notes and rests.

23

Eser

S. I.

Viy.

(V)

(ii)

This system contains measures 23 and 24. The Eser part continues with eighth notes and a triplet. The S. I. part has a similar pattern. The Viy. part includes a half note chord marked (V) in measure 23 and a quarter note chord marked (ii) in measure 24.

24

Eser

S. I.

Viy.

This system contains measures 24 and 25. The Eser part continues with eighth notes and a triplet. The S. I. part has a similar pattern. The Viy. part continues with quarter notes and rests.

25

Eser

S. I.

Viy.

26

Eser

S. I.

Viy.

Teslim

27

Eser

S. I.

Viy.

(V) (ii) (V) (IV) (ii)

p

Kürdîlihiczkâr Saz Semâîsi

1.
Hâne

Beste: Kemâni Tatyos

Aksak Semâî

1

Eser

C.Ç.

Vîy.

p *y*

I. (II) IV. (VII) I. (II)

2

Eser

C.Ç.

Vîy.

IV. (VII) I. (II)

3

Eser

C.Ç.

Vîy.

p

IV. (VII) I. (II) IV. (VII) I. (II)

4

Eser

C.Ç.

Viy.

Teslim

5

Eser

C.Ç.

Viy.

6

Eser

C.Ç.

Viy.

7

Eser

C.C.

Viy.

IV. (VII) I. (II) IV. (VII) III. (V) (III) (VII) I. (II)

8

Eser

C.C.

Viy.

2. I. (II)

9

Eser

C.C.

Viy.

Hâne

I. (II) (I)

10

Eser

C.Ç.

Viy. *p*

(II) (III) (II) (III) (II) (I) (III) (II)

11

Eser

C.Ç.

Viy. *y*

(II) (III) (II) (IV) (II) (I)

12

Eser

C.Ç.

Viy. *p*

(II) (I) (III) (II)

Teslim

13

Eser

C.C.

Viy.

IV. (VII) I. (II) IV. (VII) I. (II) III. (V) I. (II) (V) (III)

14

Eser

C.C.

Viy.

I. (II)

15

Eser

C.C.

Viy.

III. (V) I. (II)

16

Eser

C.C.

Viy. ^{8↑}

3.
Hâne

17

Eser

C.C.

Viy. *p*

IV. (VII) II. (IV) IV. (VII) I. (II)

I. (II)

18

Eser

C.C.

Viy. *y*

(I) (II) (I) (II) (I) (II)

19
Eser
C.Ç.
Viç.

IV.(VII) III.(V) IV.(VII) III.(V)

20
Eser
C.Ç.
Viç.

(IV) IV.(VII) (ii) (I) (II) III.(VI) (ii) IV.(VII)

21
Eser
C.Ç.
Viç.

I.(II) III.(V) (III) (V) I.(II)

22

Eser

C.Ç.

Viy.

(ii) (iv) (ii)

23

Eser

C.Ç.

Viy.

(ii)

24

Eser

C.Ç.

Viy.

y

Detailed description of the musical score: The score is for three instruments: Eser (top), C.Ç. (middle), and Viy. (bottom). It consists of three systems of music, numbered 22, 23, and 24. Each system has three staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 22: Eser has a melodic line with eighth and sixteenth notes. C.Ç. has a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Viy. has a simple melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the end. Measure 23: Eser continues with a similar melodic pattern. C.Ç. features a triplet of sixteenth notes. Viy. has a simple melodic line. Measure 24: Eser has a melodic line ending with a fermata. C.Ç. has a melodic line with a fermata. Viy. has a simple melodic line with a dynamic marking of *y* (accrescendo) at the beginning.

4.
Hâne

25
Eser

C.Ç.

Viy.

(ii)

26
Eser

C.Ç.

Viy.

(ii)

27
Eser

C.Ç.

Viy.

(ii) (i) (ii) (i) (ii) (i) (ii) (i)

28
Eser
C.C.
Vi.

29
Eser
C.C.
Vi.

30
Eser
C.C.
Vi.

31

Eser

C.C.

Viy.

32

Eser

C.C.

Viy.

Teslim

33

Eser

C.C.

Viy.

34

Eser

C.C.

Viy.

y

(ii)

35

Eser

C.C.

Viy.

8↑

8↑

III. (V) I. (ii) (I) (II) IV. (VII)

36

Eser

C.C.

Viy.

I. (ii)

g.elibol

Kürdîlihiczâr Sirto

Beste: Kemâni Sebuî

Sofyan

1

Eser

C.Ç.

Viy.

p

I. (III) (II) (III) (II) (III) (II) (III) (II)

2

Eser

C.Ç.

Viy.

y

(III) (II) II. (V) I. (II) (III) (II) (III) (II) II. (V) I. (II)

3

Eser

C.Ç.

Viy.

IV. (VII) (VI) (VII) (VI) (VII) III. (V) I. (II) (III) (II)

The image displays a musical score for the piece 'Kürdîlihiczâr Sirto' by Kemâni Sebuî. The score is arranged in three systems, each containing three staves: Eser (top), C.Ç. (middle), and Viy. (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system is marked 'Sofyan' and 'Beste: Kemâni Sebuî'. The Eser staff begins with a '1' and contains several triplet figures. The C.Ç. staff also features triplet figures. The Viy. staff starts with a piano dynamic marking 'p' and contains a sequence of notes corresponding to the tablature 'I. (III) (II) (III) (II) (III) (II) (III) (II)'. The second system continues the melodic lines, with the Viy. staff marked with an accent 'y'. The tablature for this system is '(III) (II) II. (V) I. (II) (III) (II) (III) (II) II. (V) I. (II)'. The third system features a more complex rhythmic pattern with repeated triplet figures in the Eser, C.Ç., and Viy. staves. The tablature for this system is 'IV. (VII) (VI) (VII) (VI) (VII) III. (V) I. (II) (III) (II)'. The score concludes with double bar lines and repeat signs in the final measures of each system.

4

Eser

C.C.

Viy.

5

Eser

C.C.

Viy.

6

Eser

C.C.

Viy.

p

y

(III) (II) (I) (III) (III) (II) (I) (II) (I) (II)

(III) (II) (I) (II) (I) (II)

(III) (II) (IV) (VII) (I) (II) (IV) (VII) (I) (II)

10

Eser

C.C.

Viy.

p

(III) (II) (III) (II) (III) (II) (III)

11

Eser

C.C.

Viy.

y

(II) (III) (II) III. (V) (II) I. (III) (II) (III) (II) (III) (II)

12

Eser

C.C.

Viy.

(III) (II) (III) (II) VI. (VII) (VI) (VII) (III) (II) I. (III) (II)

13

Eser

C.Ç.

Viy.

(III) (II) I (III) (II) (III) (II)

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 13 and 14, for the Eser part. It features three staves: Eser (top), C.Ç. (middle), and Viy. (bottom). The Eser staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of eighth notes with triplets and a dynamic marking of *p*. The C.Ç. and Viy. staves also contain eighth notes with triplets. Below the Viy. staff, there are fingering indications: (III) (II) under the first measure, I (III) (II) under the second measure, and (III) (II) under the third measure.

14

Eser

C.Ç.

Viy.

(I) (III) (I) (II) (III) (II) III (IV) I (II) III (IV) I (II)

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 14 and 15, for the Eser part. It features three staves: Eser (top), C.Ç. (middle), and Viy. (bottom). The Eser staff continues with eighth notes and triplets. The C.Ç. and Viy. staves also continue with eighth notes and triplets. Below the Viy. staff, there are fingering indications: (I) (III) (I) (II) (III) (II) under the first measure, III (IV) I (II) III (IV) I (II) under the second measure, and (I) (III) (II) under the third measure.

15

Eser

C.Ç.

Viy.

III (IV) IV (VII) III (VI) II (IV) I (II) (I) (II) (I) (III) (II) (I) (II)

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 15 and 16, for the Eser part. It features three staves: Eser (top), C.Ç. (middle), and Viy. (bottom). The Eser staff continues with eighth notes and triplets. The C.Ç. and Viy. staves also continue with eighth notes and triplets. Below the Viy. staff, there are fingering indications: III (IV) IV (VII) III (VI) II (IV) I (II) (I) (II) (I) (III) (II) (I) (II) under the first measure, and (I) (II) under the second measure.

16 Eser

C.Ç.

Viy.

(I) (II) IV. (VII) I. (II) (I) (II) IV. (VII) I. (II) (I) (II)

17 Eser

C.Ç.

Viy.

I. (II) (I) (II) (III) (II) (I) (II)

18 Eser

C.Ç.

Viy.

(III) (II) (III) (II)

19

Eser

C.C.

Viy.

This system contains measures 19 and 20. The Eser part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The C.C. part follows a similar rhythmic structure. The Viy. part consists of a simple eighth-note melody. The key signature is three flats.

20

Eser

C.C.

Viy.

This system contains measures 20 and 21. The Eser part continues with its complex rhythmic pattern. The C.C. part has some rests and eighth notes. The Viy. part continues with its eighth-note melody. The key signature is three flats.

21

Eser

C.C.

Viy.

This system contains measures 21 and 22. The Eser part concludes with a final note and a fermata. The C.C. part features a triplet of eighth notes. The Viy. part also features a triplet of eighth notes. The key signature is three flats.

Kürdîlihiczâkâr Peşrev

Beste: Kemeñeci Vâsilaki

1.

Hâne Nim Hafif

1

Eser

N.T.

Viy.

16/4

16/4

16/4

III. (V) IV. (VII) III. (V) II. (III) IV. (VII) I. (II)

2

Eser

N.T.

Viy.

16/4

16/4

16/4

III. (V) IV. (VII) III. (V) I. (II) IV. (VII)

3

Eser

N.T.

Viy.

16/4

16/4

16/4

I. (II) IV. (VII) III. (V) II. (III) I. (II) IV. (VII)

Mülâzime

4

Eser

N.T.

Vi.y.

p

III. (V) I. (II)

5

Eser

N.T.

Vi.y.

y

2. I. (II) III. (V) I. (II) IV. (VII) I. (II) III. (V) I. (II)

Hâne

6

Eser

N.T.

Vi.y.

I. (II) III. (V) I. (II) III. (V) I. (II)

7

Eser

N.T.

Viy.

p

y

3

I. (II)

8

Eser

N.T.

Viy.

p

y

Mülâzime I. (II)

IV. (VII) III. IV. (V) (VII)

9

Eser

N.T.

Viy.

p

3

III. (V) I. (II)

10

Eser

N.T.

Viy.

y

3. Hâne

11

Eser

N.T.

Viy.

y

l. (ii)

12

Eser

N.T.

Viy.

p

y

p

l. (ii)

(I) (II)

III. (V)

VI. I. (VII) (II)

(I)

13

Eser

N.T.

Viy.

Mülâzime (ii)

14

Eser

N.T.

Viy.

15

Eser

N.T.

Viy.

I. (II) IV. (VII) I. (II) III. (V) I. (II)

4. 6

16 *Hâne*

Eser

N.T.

Vi.y.

17

Eser

N.T.

Vi.y.

(I) (II) III. (VI) I. (II) IV. (VII) I.

18

Eser

N.T.

Vi.y.

I. (II) (III) (II) (I) (II)

Mülâzime

19

Eser

N.T.

Viy.

III. (V) I. (ii) IV. (VII) I. (ii)

p

20

Eser

N.T.

Viy.

I. (ii)

p

g.elibol

4

Eser

N.T.

Viy.

2. III. (V) II. (IV) I. (II) IV. (VII) II. (IV) IV. (VII) II. (IV)

5

Eser

N.T.

Viy.

Hâne

6

Eser

N.T.

Viy.

I. (II) II. (IV) IV. (VII)

Teslim

7
Eser
N.T.
Viç.

IV. (VII) II. (IV) I. (II) IV. (VII) I. (II)

8
Eser
N.T.
Viç.

9
Eser
N.T.
Viç.

3.
Hâne

I. (II) IV. (VII) I. (II)

10

Eser

N.T.

Viy.

This system contains measures 10 and 11. The Eser staff features a melodic line with a flat and a sharp, followed by a series of eighth notes and a final quarter note. The N.T. staff mirrors this melody with a similar rhythmic pattern. The Viy. staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *y* (pizzicato).

11

Eser

N.T.

Viy.

Teslim

(ii)

This system contains measures 11 and 12. The Eser staff has a dynamic marking of *p* (piano) and features triplet markings over groups of three notes. The N.T. staff continues the melodic line with similar triplet markings. The Viy. staff has a dynamic marking of *p* and features a more active accompaniment with slurs and accents.

12

Eser

N.T.

Viy.

(ii)

This system contains measures 12 and 13. The Eser staff has a dynamic marking of *p* and features triplet markings. The N.T. staff continues the melodic line with similar triplet markings. The Viy. staff has a dynamic marking of *p* and features a more active accompaniment with slurs and accents.

4.
Hâne

13
Eser

N.T.

Vîy. *p*

(ii)

14
Eser

N.T.

Vîy.

(ii)

15
Eser

N.T.

Vîy.

(ii)

16

Eser

N.T.

Viy.

System 1: Measures 16-18. Eser part: eighth-note runs. N.T. part: chords with accidentals. Viy. part: quarter notes with slurs.

17

Eser

N.T.

Viy.

(ii)

y

System 2: Measures 16-18. Eser part: eighth-note runs. N.T. part: chords with accidentals. Viy. part: quarter notes with slurs and accents.

18

Eser

N.T.

Viy.

(ii)

II. (IV)

System 3: Measures 16-18. Eser part: eighth-note runs. N.T. part: chords with accidentals. Viy. part: quarter notes with slurs and a final chord.

19

Eser

N.T.

Viy.

I.
(ii)

20

Eser

N.T.

Viy.

21

Eser

N.T.

Viy.

II.
(IV)

22

Eser

N.T.

Vi.

Teslim

23

Eser

N.T.

Vi.

IV. (VII) I. (II) IV. (VII) I. (II)

24

Eser

N.T.

Vi.

IV. (VII) II. (IV)

25

Eser

N.T.

Viy.

8↑

IV. (VII) I. (ii) IV. (VII) III. (V)

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The Eser staff features a melodic line with eighth notes and triplet markings. The N.T. staff provides harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Viy. staff has a bass line with an '8↑' marking. Chord symbols are placed below the Viy. staff: IV. (VII) and I. (ii) under measure 25, and IV. (VII) and III. (V) under measure 26. A 'y' marking is present above the first note of the N.T. staff in measure 25.

26

Eser

N.T.

Viy.

p

y

g.eiibol

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. The Eser staff continues the melodic line with a triplet in measure 27. The N.T. staff features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and a 'f' dynamic marking. The Viy. staff has a bass line with a 'p' dynamic marking and a 'y' marking above the final note. A chord symbol I. (ii) is placed below the Viy. staff in measure 26. The signature 'g.eiibol' is located at the bottom right of the Viy. staff.