

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

TÜRK MÛSİKÎSİ
KEMAN İCRÂSINDA NOTA-İCRÂ FARKLİLİĞİ
NUBAR TEKYAY ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Fatih TURGUT

Danışman
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

KONYA
MAYIS, 2023



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatih TURGUT		
	Numarası	20813101015		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği Anabilim Dalı / Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans		
		Doktora		
Tezin Adı	TÜRK MÛSİKÎSİ KEMAN İCRÂSINDA NOTA-İCRÂ FARKLİLİĞİ NUBAR TEKYAY ÖRNEĞİ			

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.

Öğrencinin Adı Soyadı
İmzası

TEŐEKKÜR

Bu tez çalıőmasının yűrűtűlmesi sűrecinde, tecrűbe, destek, bilgi ve birikimlerini aktaran, çalıőmama yűn veren Konservatuvar Műdűrű, deęerli danıőman hocam Prof. Dr. Mehmet Gűnűl'e, eęitim hayatım boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ve her zaman yanımda olan aileme, tez çalıőmam sűrecinde manevi desteklerini esirgemeyen arkadaőlarıma ve hocalarıma teőekkűrlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
TANIMLAR.....	ix
NOTAYA ALINAN ESERLER	x
SEMBOL VE KISALTMALAR.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi.....	4
1.2. Alt Problemler.....	5
1.3. Amaç	5
1.4. Önem.....	6
1.5. Varsayımlar	6
1.6. Sınırlılıklar	6
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	7
3. YÖNTEM.....	10
3.1. Araştırmanın Modeli	10
3.2. Evren ve Örneklem	10
3.3. Veri Toplama Aracı.....	11
3.4. Verilerin Analizi	11
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	12
4.1. Nubar Tekyay'ın İcrâ Esnasında Kullandığı Yorum Unsurları.....	12
4.1.1. Çarpma	12
4.1.1.1. Ara Çarpma	13
4.1.1.2. Çift Çarpma.....	14
4.1.1.3. Kümeleme	16
4.1.1.4. Ön Çarpma	17
4.1.1.5. Öncü Çarpma	18
4.1.1.6. Üst Çarpma.....	20
4.1.1.7. Vurkaç Çarpma	21
4.1.2. Arpej ve Pedal Ses Kullanımı	23
4.1.3. Çift Ses Kullanımı.....	24
4.1.4. Kaydırma.....	25
4.1.5. Vibrato	27
4.1.6. Trill.....	28
4.1.7. Üst ve Alt Oktav Kullanımı	30
4.1.8. Nubar Tekyay'ın Usûl ve Tartım Anlayışı.....	32

4.2.	Nubar Tekyay'ın İcrâsında Kullandığı Ritim ve İfade Unsurları.....	34
4.2.1.	Vurgu	35
4.2.2.	Ağırca.....	36
4.2.3.	Ağırlaşarak	38
4.2.4.	Serbest.....	39
4.2.5.	Yürükçe.....	40
4.3.	Nubar Tekyay'ın Keman İcrâsında Kullandığı Yay Teknikleri.....	42
4.3.1.	Spiccato/Yayı Sektirerek İcrâ.....	42
4.3.2.	Pizzicato/Parmakla İcrâ.....	43
4.4.	Nubar Tekyay'ın Keman İcrâsında Pozisyon Kullanımı	45
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	51
5.1.	Sonuçlar	51
5.2.	Öneriler	55
6.	KAYNAKÇA.....	56
7.	EKLER.....	59
7.1.	Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Eserlerin Notaları.....	59
7.2.	Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Eserlerin Beste ve İcra Notaları	83

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Iklîğ.....	1
Resim 2 Nubar Tekyay.....	3
Resim 3 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	12
Resim 4 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	13
Resim 5 Nubar Tekyay'ın Acemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği.....	13
Resim 6 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	14
Resim 7 Nubar Tekyay'ın Hüzâm Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	14
Resim 8 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği.....	15
Resim 9 Nubar Tekyay'ın Ferâhfeza Saz Semâisi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği...	16
Resim 10 Nubar Tekyay'ın Sultanîyegâh Peşrev İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği.....	16
Resim 11 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ön Çarpma Örneği.....	17
Resim 12 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ön Çarpma Örneği.....	17
Resim 13 Nubar Tekyay'ın Hüzâm Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	19
Resim 14 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	19
Resim 15 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği.....	19
Resim 16 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Üst Çarpma Örneği.....	20
Resim 17 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Üst Çarpma Örneği.....	21
Resim 18 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	22
Resim 19 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	22
Resim 20 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği.....	22
Resim 21 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Arpej Kullanımı Örneği.....	23
Resim 22 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Pedal Ses Kullanımı Örneği.....	24

Resim 23 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Çift Ses Örneği.....	25
Resim 24 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Çift Ses Örneği.....	25
Resim 25 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Çift Ses Örneği.....	25
Resim 26 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	26
Resim 27 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Kaydırma Örneği.....	27
Resim 28 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği.....	27
Resim 29 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği.....	28
Resim 30 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdî Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği.....	28
Resim 31 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği.....	28
Resim 32 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdî Saz Semâisi İcrâsından Trill Örneği.....	29
Resim 33 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Trill Örneği.....	30
Resim 34 Nubar Tekyay'ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Trill Örneği.....	30
Resim 35 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği.....	31
Resim 36 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği.....	31
Resim 37 Nubar Tekyay'ın Suz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği.....	32
Resim 38 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Alt Oktav Kullanımı Örneği.....	32
Resim 39 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdî Saz Semâisi İcrâsından Alt Oktav Kullanımı Örneği.....	32
Resim 40 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Usûl Anlayışı Örneği.....	33
Resim 41 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Usûl Anlayışı Örneği..	34
Resim 42 Nubar Tekyay'ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi.....	34
Resim 43 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Tartım Çeşitlemesi.....	34
Resim 44 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi....	35
Resim 45 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi....	35
Resim 46 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Vurgu Örneği.....	36

Resim 47 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Vurgu Örneği.....	36
Resim 48 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Vurgu Örneği.....	37
Resim 49 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Vurgu Örneği.....	37
Resim 50 Nubar Tekyay'ın Ferahfeza Saz Semâisi İcrâsından Ağırca İcrâ Örneği.....	38
Resim 51 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ağırca İcrâ Örneği.....	38
Resim 52 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ağırlaşarak İcrâ Örneği.....	39
Resim 53 Nubar Tekyay'ın Suzi Dil Saz Semâisi İcrâsından Ağırlaşarak İcrâ Örneği.....	39
Resim 54 Nubar Tekyay'ın Sultaniyegâh Peşrev İcrâsından Serbest İcrâ Örneği.....	40
Resim 55 Nubar Tekyay'ın Hüzzam Saz Semâisi İcrâsından Serbest İcrâ Örneği.....	41
Resim 56 Nubar Tekyay'ın Suzi Dil Saz Semâisi İcrâsından Yürükçe İcrâ Örneği.....	42
Resim 57 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Yürükçe İcrâ Örneği.....	42
Resim 58 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Yayı Sektirerek İcrâ Örneği.....	43
Resim 59 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Yayı Sektirerek İcrâ Örneği.....	43
Resim 60 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Yayı Sektirerek İcrâ Örneği.....	44
Resim 61 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği.....	45
Resim 62 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği.....	45
Resim 63 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği.....	46
Resim 64 Keman Pozisyonları.....	47
Resim 65 Nubar Tekyay'ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği.....	48
Resim 66 Nubar Tekyay'ın Hüzzan Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği.....	49
Resim 67 Nubar Tekyay'ın Suz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği.....	50
Resim 68 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği.....	50
Resim 69 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği.....	51

ÖZET

TÜRK MÛSİKÎSİ KEMAN İCRÂSINDA NOTA-İCRÂ FARKLILIĞI, NUBAR TEKYAY ÖRNEĞİ

TURGUT, Fatih

Yüksek Lisans, Türk Müziği Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mehmet Gönül

Mayıs, 2023, 168 sayfa

Nubar Tekyay, Türk mûsikîsinin keman ile icrâsı ve Türk mûsikîsi üslûbu temelinde özgün keman tavrılarının oluşmasına katkı sağlamış önemli isimlerdendir. Türk musikîsi alanında kendine has tavrı ve teknikleriyle kendisinden sonra gelen keman icrâcılarını etkilemesi bakımından ekol olarak kabul edilmektedir.

Bu çalışmada, literatürde bu alanda yapılmış az çalışma olması ve Türk mûsikîsi keman eğitimine kaynaklık edebilecek olması bakımından, Nubar Tekyay'ın keman icrâsının teknik özellikleri ve Türk mûsikîsi üslubunda keman icrâ tavrı somutlaştırılması amaçlanmıştır.

Araştırmada Nubar Tekyay'ın ulaşılabilen eser icrâ kayıtları notaya alınmış, eserin beste nota nüshası ve Nubar Tekyay'ın icrâsı olmak üzere alt alta iki dizekte yazılarak karşılaştırılmış, incelenen kayıtlar doğrultusunda Tekyay'ın keman tavrı ile icrâ özellikleri, yorum ve ifâde unsurları başlıkları altında incelenmiş ve somutlaştırılmıştır.

İncelenen kayıtlar ışığında Tekyay'ın Türk musikîsi üslubuna ve geleneğine sadık kalarak, yorum ve ifâde unsurlarını kullanarak kendi özgün keman tavrını oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Türk Mûsikîsi, Nubar Tekyay, Keman, Üslup, Tavrı.

ABSTRACT

THE DIFFERENCE OF NOTA-PERFORMANCE IN TURKISH MUSIC VIOLIN PERFORMANCE, THE EXAMPLE of NUBAR TEKYAY

TURGUT, Fatih

Master Of Science, Turkish Music Department

This Advisor: Prof. Dr. Mehmet GONUL

May,2023, 168 page

Nubar Tekyay is one of the important names who contributed to the formation of original violin attitudes on the basis of Turkish music's performance with the violin and Turkish music style. It is accepted as a school in the field of Turkish music in terms of influencing the violinists who came after it with its unique attitudes and techniques.

In this study, it is aimed to embody the technical characteristics of Nubar Tekyay's violin performance and his violin performance in Turkish music style, since there are few studies in this field in the literature and can be a source for Turkish music violin education.

In the research, the performance records of Nubar Tekyay's accessible works were notated, the composition note copy of the work and Nubar Tekyay's performance were compared by writing in two lines one after the other. and embodied.

Among the records examined, it has been observed that Tekyay created her own unique violin style by staying true to the style and tradition of Turkish music, using her interpretation and expression insecurities.

Keywords; Turkish Music, Nubar Tekyay, Violin, Wording, Attitude

TANIMLAR

- Ağırca** : İcrâ giderinin belirtilen ölçü ya da ölçülerde yavaşlatılmasıdır.
- Ağırlaşarak** : İcrâ giderinin giderek yavaşlatılmasıdır.
- Gider** : Eserin icrâ metronomunu ifâde etmektedir.
- Pozisyon** : Pozisyon, kemanda sol elin keman sapında bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken tuşede kullanılabilen alan şeklinde tanımlanmaktadır (Uçan, 2006, s. 18).
- Serbest** : İcrâ edilen eserin usûlüne bağlı kalınmadan icrâ edilmesidir.
- Seyir** : Makam icrâ etmek için, makamı oluşturan dizide kulağa hoş gelecek şekilde nağmeli gezinmedir. İcrânın ağırlıkla hissedildiği seslerin pestlik ve tizliklerine göre “inici”, “çıkıcı”, “inici-çıkıcı” ve “çıkıcı-inici” türleri vardır. (Gönül, 2016. s. XIII).
- Tavır** : İcrâcının icrâ ettiği esere, san‘at birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifâde biçimini anlatmaktadır (Gönül, 2018, s. 42).
- Taksim** : “Bir makamı duyurmak için o makamın dizi ve seyir özelliklerine sadık kalınarak genellikle bir saz tarafından yapılan ve makamı özetleyen, kompozisyon tarzında irticâlen yapılan icrâdır.” (Gönül, 2010, s. 13).
- 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).
- Yürükçe** : İcrâ giderinin belirtilen ölçü ya da ölçülerde hızlandırılmasıdır.

NOTAYA ALINAN ESERLER

1. Âcemkürdî Saz Semâîsi – Cevdet Çağla
2. Eviç Saz Semâîsi – Sedat Öztoprak
3. Ferahfezâ Saz Semâîsi – Üdi Arşak Bey
4. Hüzûm Saz Semâîsi – Nevres Bey
5. Kürdîlihîcâzkâr Peşrev – Kemeñçeci Vasilâki
6. Kürdîlihîcâzkâr Saz Semâîsi – Kemâni Tatyos
7. Muhayyerkürdî Saz Semâîsi – Sâdi Işlay
8. Rast Peşrev – Neyzen Yusuf
9. Sultanîyegâh Peşrev – Refik Fersan
10. Sûzîdil Saz Semâîsi – Fahri Kopuz

SEMBOL VE KISALTMALAR


I. ; Birinci pozisyon. İcrâ esnasında basılan perdenin birinci pozisyonda icrâ edildiğini gösterir ve geçildiği perdenin altına yazılmıştır.


II. ; İkinci pozisyon. İcrâ esnasında basılan perdenin ikinci pozisyonda icrâ edildiğini gösterir ve geçildiği perdenin altına yazılmıştır.


III. ; Üçüncü pozisyon. İcrâ esnasında basılan perdenin üçüncü pozisyonda icrâ edildiğini gösterir ve geçildiği perdenin altına yazılmıştır.


IV. ; Dördüncü pozisyon. İcrâ esnasında basılan perdenin dördüncü pozisyonda icrâ edildiğini gösterir ve geçildiği perdenin altına yazılmıştır.


V. ; Beşinci pozisyon. İcrâ esnasında basılan perdenin beşinci pozisyonda icrâ edildiğini gösterir ve geçildiği perdenin altına yazılmıştır.



 ; **Çarpma.** Çarpma Türk mûsikîsinde en sık kullanılan yorum unsurudur. Kullanılma şekillerine ve maksatlarına göre farklı isimlerle anılırlar. (Gönül, 2021)


 ; **Ön Çarpma.** Asıl notanın zayıf zamana denk geldiği, çarpma yapılan notanın ise kuvvetli zamanda olduğu yorumlama tekniğidir (Çetik, 2022, s. 47).

 ; **Öncü Çarpma.** 3'lü, 4'lü, 5'li alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp ulaşılmak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılmış bir terimdir (Durak, 2022, s. 41).


 ; **Çift Çarpma.** Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir (Gürel, 2016, s. 14).


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

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


 ; **Spiccato/Yayı Sektirerek İcrâ.** Yay tel üzerinde sektirerek vurgulu icrâyı ifâde eder.

P ; **Pizzicato/Parmakla İcrâ.** Yay kullanmadan parmak ile yapılan icrâyı ifâde eder.

 ; Yarım ses ve altı parmakla yapılan trilli ifâde eder.

 ; Yarım ses ve üstü parmakla yapılan trilli ifâde eder.

vib. ; **Vibrato.** Sazda, perdeye basan parmağın perdeyle ilişkisini kesmeksizin ve baskıdan kaymaksızın, bilek yardımıyla sesin titreştirilmesidir (Gönül, 2010, s. 13).

 ; **Vurgu.** Üzerine geldiği herhangi bir perdenin normal icrâdan daha güçlü bir şekilde icrâ edileceğini belirtir.

8^{va} ; **Bir Üst Oktav.** Eserin notaya göre sekiz ses yukarıdan icrâ edildiğini belirtir.

flij. ; **Floje.** Doğuşkan sesleri elde etmek için tellere baskı yapmaksızın sadece dokunarak elde edilen sestir.

1. GİRİŞ

Tarihte uygarlıkların yaylı çalgıları tanımadıkları bilinir. Ne isim koyarsak koyalım, yayla icrâ edilen ilk çalgılara, bugünkü yaylıların ataları diyebiliriz (Alapınar, 2003, s. 11). Dolayısıyla keman ismi farklı coğrafyalarda farklı şekillerde telaffuz edilmektedir.

Gazimihal (1961, s. 125) bu konuyu ilgili “Keman adı kıdemli isimlerden biri olup ilk defa İstanbul’da “violona” şeklinde izafe edilmiştir. Bizden Romanya, Mısır, Bağdat gibi eski serhadlere yayılmış olduğu halde keman kelimesinin asıl sahibi olan İranlılar hiçbir zaman keman dememişler”. Keman ismi, henüz çoğunlukla buna sürtülen yayın Farsça adı olarak muteberdi şeklinde kaleme almıştır.

Keman isminin tele sürtülen yayın Farça karşılığı olarak bilinmekle birlikte Türkler, ilk olarak 16. yüzyılda batı müziğinde kullanılan kemandan önce **ıklığ** adında yaylı enstrümanı çalmaktaydı. (Gazimihal, 1961, s. 125).



Resim 1 Iklığ

“XVII. yüzyılda Türkler yaylı saz olarak yalnız ıklığ çalıyor ve ârifân buna Farsçadan “kemançe” veya “rebap” demeyi nadiren tercih ediyorlardı.” (Gazimihal, 1961, s. 125)

Kemanın Türk mûsikîsinde hangi tarihten itibaren kullanılmaya başlandığıyla alakalı çeşitli görüşler mevcuttur. Araştırmamız dahilinde literatürde ulaşılabildiğimiz bazı kaynaklara göre 17. bazı kaynaklara göre ise 19. Yüzyılda kullanılmaya başlandığı belirtilmektedir.

Kemanının Osmanlı mûsikîsine ne zaman girdiğini sorusunun cevabı kesin olarak verilmemekle birlikte kemanın Osmanlı mûsikîsine girişiyle ilgili olarak, 1737-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir’de bulunan İsviçreli ressam Liotrad’ın çizdiği “Keman Çalan Türk Mûsikîsçiler” adlı resim gösterilmektedir (Aksoy, 2003, s. 106).

Fonton’un 1751’de yazdığı eserde Kemâni Corci’den Türk topraklarına batı kemanını getiren ilk kişi olarak bahsedilmiştir. (Uslu, 2009, s. 73) Bununla birlikte Gazimihal de Kemâni Corci’yi kemanı saray faslında ilk defa kullanan isim olarak anlatmıştır. (Gazimihal, 1961, s. 125)

Geçmişten günümüze Türk mûsikîsi keman icrâcılığı anlamında önemli isimler görülmektedir. Bu isimler Türk musîkîsi keman icrâcılığın devamı ve Türk mûsikîsi keman icrâ üslûbunun oluşmasına büyük katkı sağlamışlardır.

19. Yüzyıllarda Rum müzisyenlerin kahvehanelerde çaldığı keman, zamanla mûsikîsinde daha çok yer almaya başlamıştır. 19. yüzyıl’ın sonlarında doğan Haydar Tatlıyay (1890), Sadi Işıluy (1899) ve 20. Yüzyıl’ın hemen başında doğan Nubar Tekyay (1905) Türk mûsikîsi keman icrâsına büyük katkılar sağlamışlardır. (Kabacı, 2020, s. 2).

Literatürde yapılmış çalışmalar ve kaynaklar doğrultusunda bu isimler Türk mûsikîsi keman icrâ üslûbu ve icrâcılığına önemli katkıda bulunmuş, perde, yay ve süsleme teknikleri kullanımı noktasında mûsikîmize ışık tutmuşlardır. Gürel’in (2016) Yüksek lisans tezi süresince yapmış olduğu araştırmalar ve bulgulara göre;

Kemanî Corci ve Hızır Ağa’nın açtığı keman ile Türk mûsikîsi icrâcılığı yolcuğunda karşımıza alanında yetkin birçok üstâd çıkmaktadır. Ankara Millî Kütüphane’de yer alan mûsikî mecmualarının tamamını tarayarak ulaştığımız bu isimler; Mustafa Çelebî (? – 1760), Ali Ağa (1770? - 1830), Hamparsum Limonciyan (1768 - 1839), Mustafa Ağa (? - 1840), Ethem Ağa (? - 1845), Rıza Efendi (1780 - 1852), İsmâil Ağa (? - 1870), Kemanî Sebuş Simonyan (1828 - 1894), İbrahim Efendi (? - 1895), Zafirâki (1847 - 1910), Kemanî Tatyos Efendi (Ekserciyen) (1858-1913), Kemanî İhsan (?-1920-?), Kemanî

Bülbülî Salih Efendi (?-1923), Kemanî Aleksan Ağa (?-1925), Kemanî Memduh Efendi (1868-1938), Kırkor Çulhayan (1868-1938), Kemanî Reşad Erer (1890 - 1940), Abdülkâdir Töre (1873 - 1946), Kemanî Sahak Hocasari (1889-1946), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Leon Hancıyan (1860 - 1947), Kemanî Tahsin (19. Yüzyıl Mızıka-i Humâyun sanatçısı), Kevser Hanım (1880 - 1950), Nubar Tekyay (1905-1955), Mustafa Sunar (1881-1961), Haydar Tatlıyay (1890 - 1963), Sadi Işılay (1899 - 1969), Hakkı Derman (1907-1972), Selahattin Ünal (1924-1982), Emin Ongan (1906 - 1985), Cevdet Çağla (1900-1988), Necati Tokyay (1906 - 1988), Reşat Aysu (1910-1999) ve Cahit Peksayar (1928-2000) olarak sıralanmaktadır (Gürel, 2016, s. 3).

Türk mûsikîsi tarihinde kendisinden sonra gelen icrâcıları teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyen, Türk mûsikîsi keman icrâsı geleneğinin devamı ve yol göstericiliği açısından önemli yeri olan keman icrâcılarında biride **Nubar Tekyay**'dir.



Resim 2 Nubar Tekyay 1905-1955 (Gürel, 2016, s. 4)

Ünlü fasılcı Üdî Arşak Çömlekçiyani Efendi'nin oğlu olan Nubar Tekyay (Çömlekçiyani) 4 Eylül 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur (Özgen, 2001: 53).

İlk mûsikî eğitimini babasından almış ve kısa süre içerisinde babasının da bulunduğu mûsikî topluluklarında yer almaya ve keman çalmaya başlamıştır. Keman eğitimini batı teknikleriyle almasına rağmen bu teknikleri Türk mûsikîsine ustaca uygulamıştır. (Kamiloğlu, 2020, s.2878).

Nubar Tekyay kısa süre içerisinde adından söz ettirmiş, TRT Radyosu ve plaklara kayıtlarında bulunmuş mûsikîmi arşivimize örneklemimizin de içinde olduğu önemli kayıtlar bırakmıştır.

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, İsmail Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur (Özalp, 2000, s. 253)

Tekyay solo icrâcılığının yanında, döneminin aranan refâkat icrâcısı da olmuştur. 1928- 1937 yılları arasında “Columbia”, “Sahibinin Sesi” ve “Pathe” plak şirketleri için Üdî Nevres, Mesut Cemil ve Sâdi Işılay ile birlikte, Lâle ve Nerkis hanımlara eşlik ederek, ayrı ayrı ve birlikte 100’ü aşkın plak doldurmuştur. Bahsi geçen plak çalışmalarındaki taksimlerinde sergilediği makam seyri ve geçki anlayışı, süsleme teknikleri, zengin motif ve cümle çeşitliliği, kabul gören, taklit edilmeye çalışılan keman icrâsı ile alanında yetkin bir keman icrâcısı olduğunu mûsikî camiasına kanıtlamıştır (Gürel, 2016, s. 5).

Nubar Tekyay, geleneksel veya klasik diye tanımlayabileceğimiz keman ekolünün teknik ve anlayış olarak çok ileri bir icrâsı olarak gösterilmektedir. (Özgen, 2001, s.53) Türk mûsikîsi genel icrâ üslûbu ve Türk mûsikîsi keman icrâ üslûbu anlamında kendisinden sonra gelen kemânileri, kendine has teknik ve tavır özellikleri bakımından etkilemiş ve yol göstermiştir.

Belirtilen görüşler ve ulaşılan kaynaklar doğrultusunda bu çalışmada Türk musîkîsi keman icrâcılığına önemli katkı sağlamış ve ekol olmuş **Nubar Tekyay**’ın besteli eserler kayıtları ışığında icrâ özellikleri ve tavrı somutlaştırılıp nota icrâ farklılığını ortaya koymak amacıyla irdelenmiştir.

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi

Mûsikî geleneğimizin devamı açısından Türk mûsikîsi üslûbunca keman icrâsı ve özgün tavrın oluşmasında büyük rol oynayan Nubar Tekyay’ın keman ile **peşrev ve saz semâîsi** icrâlarının tahlillerle somutlaştırılması ve Türk mûsikîsi keman icrâ geleneğine kaynaklık etmesi bu çalışmanın konusudur.

Bu konuya istinaden araştırmanın **problem cümlesi** “*Türk Mûsikîsi Keman İcrâsında, peşrev ve saz semâîsi örnekleminde Nubar Tekyay’ın icrâ özellikleri nelerdir?*” şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmamızda aşağıda yer alan alt problemlere de cevap aranmıştır.

1.2. Alt Problemler

Türk mûsikîsinde;

1. Keman icrâsının yeri nedir?
2. Keman icrâcıları kimlerdir?
3. Nubar Tekyay kimdir?

Nubar Tekyay’ın;

4. Keman ile icrâ ettiği peşrev ve saz semâîleri hangileridir?
5. Keman icrâsında kullandığı yorum unsurları nelerdir?
6. Keman icrâsında kullandığı ritim ve ifâde unsurları nelerdir?

Nubar Tekyay’ın Keman icrâsının teknik açıdan incelendiğinde;

7. Pozisyon anlayışı nasıldır?
8. Kullandığı yay teknikleri nasıldır?

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı; Nubar Tekyay’ın **peşrev ve saz semâîsi** icrâlarından yola çıkılarak keman icrâsında kullandığı yorumlama unsurlarını, pozisyon kullanımı ve yay tekniklerini, Türk mûsikîsi keman icrâsında üslûp ve tavır özelliklerini tahliller ve yöntemler kullanarak somutlaştırmaktır.

1.4. Önem

Bu araştırma, Tekyay'ın keman ile **peşrev ve saz semâîsi** icrâsında,

- Kullandığı yorum unsurlarının somutlaştırılacak olması bakımından,
- Kullandığı yay tekniklerinin somutlaştırılacak olması bakımından,
- Tekyay'ın keman icrâsında pozisyon kullanımının açıklanacak olması bakımından,
- Keman tekniğinin açıklanacak olması bakımından,
- Perde anlayışının açıklanacak olması bakımından,
- İcrâ tavrının somutlaştırılacak olması bakımından,
- Literatürde Türk mûsikîsi keman icrâsı alanında yapılmış az çalışma olması bakımından,
- Türk mûsikîsi keman eğitimi alanına kaynaklık edebilecek olması bakımından, önemli görülmektedir.

1.5.Varsayımlar

Çalışmada,

- Ulaştığımız kayıtların ve örneklemin Nubar Tekyay'ın icrâsını yansıtacak nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılan ses kayıtlarının Nubar Tekyay tarafından icrâ edilmiş olduğu,
- Dikte edilecek ses kayıtlarının **peşrev ve saz semâîlerinden** oluştuğu,
- Araştırmada kullanılacak yöntemin araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.6.Sınırlılıklar

Bu araştırma,

- Nubar Tekyay'ın keman ile icrâ ettiği **peşrev ve saz semâîlerinin** ses kayıtları ile,
- Nubar Tekyay'ın **peşrev ve saz semâîlerinde** keman icrâsının tahlili ile,
- Nubar Tekyay hakkında ulaşılabilen yazılı kaynaklar ile sınırlıdır.

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Gülçin Yahya KAÇAR (2000) “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” başlıklı doktora tezinde, Yorgo Bacanos’a ait çeşitli makamlarda icrâ etmiş olduğu taksimleri inceleyip bu incelemeler sonucunda taksimlerin seyir özellikleri, perde kullanımı, ezgi hareketleri, Yorgo Bacanos’un kişisel motifleri, ses alanı, makam geçkileri ve frekans değerleri ele alınmıştır. İnceleme ve araştırma sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda ud eğitiminde kullanılmak üzere farklı makamlarda örnek etütler oluşturulmuştur.

Mehmet GÖNÜL (2010) yılında hazırlamış olduğu “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” başlıklı doktora tezinde, Türk Mûsikisinin ve ud icrâcılığının önemli isimlerinden Nevres Bey’i (1873-1937) 14 makamda yapmış olduğu taksimleri inceleyip diğer ud icrâcılarından ayıran tavır, teknik özellikleri bakımından somutlaştırmıştır. İnceleme sonucu aynı makamlardan oluşan 14 örnek alıştırma oluşturulmuştur.

Vasfi HATİPOĞLU (2013) “Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtık Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtık Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinde, keman öğretimi esnasında kullanılabilir olacak geleneksel üslûp ve keman çalma tekniklerinin bir arada olduğu Seyr-i Nâtık örneğinin oluşturulması ve kullanılabilirliği anlamında yapılmış bir çalışmadır. Çalışma üç bölümden oluşup birinci bölümde Türk Mûsikîsi unsurları perde, aralık, makam, usûl gibi durumların tespiti, ikinci bölümde Seyr-i Nâtık örneğinin eğitim-öğretim materyalleri anlamında uygun olup olmadığı, üçüncü bölümde ise Seyr-i Nâtık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin tespiti açısından uzman görüşlerden oluşmaktadır. Araştırmanın sonucunda Seyr-i Nâtık örneğinin keman üslubu ve keman çalma tekniklerini barındırır ve yansıtır nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmış, bu sonuç doğrultusunda önerilere yer verilmiştir.

Murat GÜREL (2016) “Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlîli” başlıklı doktora tezinde, Türk Mûsikisi keman icrâcılığında ekol olmuş, kendine özgün icrâ tavrı ve icrâ tekniği ile kendisinden sonra gelen icrâcıları etkilemiş, Türk Mûsikisinde taksim geleneğinin oluşmasında rol oynamış Nubar Tekyay’ın ulaşılabilen taksim ses kayıtlarını inceleyip icrâ, tavır, süsleme, teknik açıdan

somutlaştırıp keman icrâcılığına ve literatüre kazandırılmıştır. Araştırmada Nubar Tekyay'ın icrâ etmiş olduğu 16 adet giriş taksimi ve 3 adet geçiş taksimi incelenmiş ve notaya alınmıştır.

Özcan Çetik (2022) “Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli Ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması” başlıklı doktora tezinde Cemil Bey'in bestekârlığı ve usta sâzendeliği ile üslûp, tavır ve ileri icrâ tekniği açılarından belirleyici ve yol gösterici olmuştur. Çalışmamızda, örneklem olarak Cemil Bey'e ait 5 adet kemeçe taksimi, 5 adet yaylı tanbûr taksimi ve 5 adet viyolonsel taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan mukayeseli tahlîli yapılmıştır. Çalışmamızda Cemil Bey'in; icrâ ettiği diğer sazlara, ilk sazı olan tanburun temel oluşturmakla birlikte yaylı sazların genel icrâ üslubuna kaynak teşkil edecek önemli katkılarda bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Murat GÜREL (2011) “Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” başlıklı yüksek lisans tezinde, batı müziği keman eğitiminde kullanılan süsleme ve tekniklerinin (mordan, çarpma, tril, tremolo, grupetto) Türk müziği keman icrâcılığında kullanım ve uygulama şekli ele alınmış, bu doğrultuda Türk müziği keman eğitiminde sağ ve sol el tekniklerinin nasıl kullanılması gerektiği belirtilmiş, Türk müziği icrâsına uygun yay tekniklerinin “Legato” ve “Detache” olduğu belirtilmiş ve bu doğrultuda 10 adet alıştırma oluşturulmuştur.

Haluk BÜKÜLMEZ (2017) “Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılây'ın Keman İcrâlarının Tahlîli” başlıklı yüksek lisans tezinde, 20. Yüzyılda yaşamış keman icrâcılığı, bestekârlığı, icrâ tavrı bakımından ekol olmuş, kendisinden sonraki Türk müziği keman icrâcılığını etkilemiş Haydar Tatlıyay (1890-1963) ve Sadi Işılây'ın (1899-1969) bestelenmiş eserler icrâları incelenip, icrâlarındaki tavır özellikleri tespit edilerek aralarındaki farklılıklar somutlaştırılmıştır. Araştırmada Sadi Işılây'ın icrâ etmiş olduğu 11 adet bestelenmiş eser, Haydar Tatlıyay'ın icrâ etmiş olduğu 13 adet bestelenmiş eser, toplamda 24 bestelenmiş eserin ses kaydı incelenmiştir.

Gülçin Yahya KAÇAR (2005) “Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcrâlar” başlıklı makalesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinde notada belirtilmeyen, icrâcıların irticalen yaptıkları nota dışı icrâlar ve süslemeleri

incelemiş, Tanburi Cemil Bey (1871-1916), İzzettin Ökte(1910-1990), Refik Fersan(1893-1965), Ş. Muhittin Targan(1892-1962), Yorgo Bacanos (1900-1977), Udi Hırant(1901-1978) gibi usta sâzendelerin icrâları örnek olarak seçilmiştir.

Aslıhan Eruzun Özel (2010) “Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanbûri Cemil Bey’in Tavır Özellikleri” başlıklı makalesinde, Türk Mûsikîsi yaylı çalgılarından kemençe tavrının incelenmesi için ses kayıtlı ulaşılabilen en eski kemençe icrâcısı Tanburi Cemil Bey ile başlanılmasını uygun görülmüştür. Tanburi Cemil Bey tarafından icrâ edilmiş taş plak kayıtları notaya alınıp incelenmiştir. İncelemede aynı döneme ait farklı edisyonlar karşılaştırılıp aralarındaki farklılıklar tespit edilmiştir. Yine inceleme sonucunda belirli süsleme teknikleri gruplandırılarak Tanburi Cemil Bey’in kemençe ile saz eserleri icrâsında kullanmış olduğu süsleme teknikleri tespit edilmiştir. Bu çalışma sonucunda gelecekte yazılacak kemençe metotlarına, kemençe icrâcılarına faydalı olabileceği ön görülmüştür.

Mehmet Gönül (2012) “Rast Na’t-ı Mevlânâ ve Tahlîli” başlıklı makalesinde Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi’nin Rast makamında bestelemiş olduğu Na’t-ı Mevlânâ’yı makam, perde, motif, cümle ve tartım kullanımı açılarından tahlil etmektedir. Çalışma aşamasından Na’t-ı Mevlâna, farklı kaynaklar ve kayıtlar ışığında dikte edilip tekrar notaya alınmış ve tahlil yeniden yazılan nota üzerinden yapılmıştır. Çalışmada günümüzde kullanılmayan bazı makamların İtrî tarafından kullanıldığı ve İtrî’nin tartım kullanma konusunda özenli olduğu sonucuna varılmıştır.

Nesrin Fevzioğlu (2017) “Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsinin Yapısal Biçimlenmesi Bağlamında Nota İcrâ Farklılıkları Meselesi ve Bir Kriter Teklifi” başlıklı makalesinde mûsikîmizde icrâ sırasında ortaya çıkan rol sahibi bütün etkenlerle birlikte birlikteliği oluşturan ritim, ton ve melodi gibi temel yapı unsurlarının ilişkisi, mûsikîmiz ölçeğinde notalama, öğretim ve aktarım yöntemi (meşk), makamsal yapı, üslûp, tavır ve tarz açısından farklı yorumlarla seslendirilen eserlerin nota-icrâ farklılıklarını çeşitli etkenler çerçevesinde işlenerek değerlendirilmiştir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, konuya ilişkin verilerin toplanması ve analiziyle ilgili açıklamalara yer verilmiştir.

3.1.Araştırmanın Modeli

Nubar Tekyay'ın icrâ etmiş olduğu **peşrev** ve **saz semâîlerde**, icrâ esnasında kullandığı teknik, süsleme, icrâ ve tavır özellikleri gibi terimlerin somutlaştırılacak olması bakımından bu araştırmanın yöntemi “**Genel Tarama**” yöntemidir. Araştırmanın ve mevcut durumun ortaya konulması bakımından “**Betimsel**” bir araştırmadır.

Tarama modeli geçmişte veya günümüzde var olan bir olguyu betimsel olarak açıklayan bir araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay ya da nesne için herhangi bir değiştirme çabası gösterilmez. Araştırmacı bu modelde elde edeceği verileri kendi gözlemleri ile bütünleştirerek yorumlar. Tarama modellerinde iki çeşit yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar genel ve örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modeli bir evren hakkında genel bir yargıya varabilmek için evrenin tümü ya da evrenden seçilecek bir örneklem üzerinde yapılan araştırmalarda kullanılan tarama modelidir (Karasar, 2009, 77-79).

3.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Nubar Tekyay'ın keman icrâsı, araştırmanın örneklemini ise Nubar Tekyay'ın keman ile icrâ ettiği **peşrev** ve **saz semâîsi** icrâları oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Aracı

Nubar Tekyay hakkında yapılmış ve bu çalışmaya katkı sağlayacak makale, tez, kitap ve akademik anlamda yapılmış çalışmalar kaynak taraması yapılarak elde edilmiştir. Tekyay'ın icrâ etmiş olduğu besteli eserler, TRT Arşiv, Özel Arşiv ve Dijital Medya kaynaklarından temin edilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Nubar Tekyay'ın icrâ etmiş olduğu besteli eserlerin kayıtları incelenip, analiz edilebilecek şekilde somutlaştırılması, ayrıca kayıtlarda oluşmuş deformasyonların giderilebilmesi için “**RX Audio Editor**” ve “**Studio One**” programları kullanılmıştır. Kayıtlardaki sorunlar giderildikten sonra “**Finale 2014**” programı kullanılarak Tekyay'ın icrâsı dikte edilip, bilgisayar ortamında alt alta iki dizekte notaya alınmış ve bu notaların tamamına eklerde yer verilmiştir.

Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği eserlerdeki kullanmış olduğu yorum ve ifâde unsurlarının gösterilebilmesi için semboller oluşturulmuş ve dikte edilen notalar üzerinde gösterilmiştir. Ekte yer alan nota nüshalarından alınan kesitler ilgili başlıklar altında işaretli bir şekilde incelenmiş ardından yorum başlığı altında yorumlanmıştır.

Dikte edilen kayıtlar ışığında Tekyay'ın icrâsı tahlillerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır. İcrâ ile ilgili yorumlar ve tabloların oluşturulması için “**Word** ve **Excel**” programları kullanılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği peşrev ve saz semâileri, Tekyay'ın keman icrâsı esnasında kullandığı yorumlama unsurlarını somutlaştırmak adına nota nüshası ve Nubar Tekyay'ın icrâsı olmak üzere alt alta 2 dizekte incelenmiştir. Nota nüshası ve Nubar Tekyay'ın icrâsı karşılaştırılarak, Tekyay'ın icrâ esnasında kullandığı yorumlama unsurları Türk mûsikîsi keman icrâsı üslûbunca somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

4.1. Nubar Tekyay'ın İcrâ Esnasında Kullandığı Yorum Unsurları

Bu bölümde Nubar Tekyay'ın icrâsı esnasında kullanmış olduğu yorumlama unsurları; *çarpma*, *ara çarpma*, *çift çarpma*, *kümeleme*, *ön çarpma*, *öncü çarpma*, *üst çarpma*, *vrkaç çarpma*, *kaydırma*, *trill*, *vibrato*, *çift ses kullanımı*, *arpej kullanımı*, *tartım kullanımı* alt başlıklarında resimler ile örneklendirilmiştir. Her başlık sonrasında icrâya ilişkin yorumlara *yorum* ara başlığı altında yer verilmiştir.

Yorum unsurları, “icrâcîdan icrâciya farklılık gösterebilen, eserin genel yapısını bozmaksızın besteye ve icrâya dâhil edilen, icrâcının yorumunu renklendiren, güzelleştiren küçük müzikâl unsurlardır.” (Gönül, 2010, s. 37)

4.1.1. Çarpma

Çarpma Türk mûsikîsinde en sık kullanılan yorum unsurudur. Kullanılma şekillerine ve maksatlarına göre farklı isimlerle anılırlar. Çalışmamızda çarpma, (♯) işareti ile gösterilmiştir. (Gönül, 2021)

Nubar Tekyay'ın keman icrâsında sıklıkla çarpma unsurunu kullandığı görülmektedir. Tekyay'ın keman icrâ tavrını daha somut bir şekilde ortaya koyabilmek için çarpma yorum unsurunu, *Ara Çarpma*, *Çift Çarpma*, *Kümeleme*, *Ön Çarpma*, *Öncü Çarpma*, *Üst Çarpma*, *Vurkaç Çarpma* şeklinde alt başlıklar altında incelenmiş ve örnek resimlerle açıklanmıştır.

4.1.1.1. Ara Çarpma

Ara çarpma, ardışık gelen iki perde arasında, genellikle bir üst perdeye çarpılarak yapılan çarpma yorum unsurudur. Türk mûsikîsi üslûbucunca perde vurgusunu kuvvetlendirmek ve icrâyı renklendirmek maksadıyla kullanılan bu çarpma örneği üzeri çizili küçük 8'lik nota ile gösterilmiştir. (Gönül, 2021)



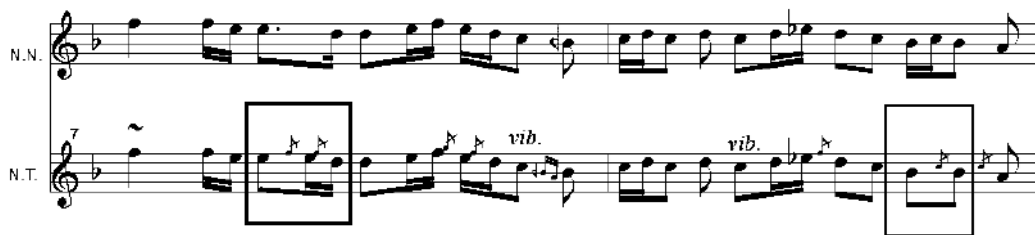
Resim 3 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 3'te Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi icrâsında ardışık gelen bir tane 4'lük ve bir tane 16'luk hüseyini perdesi arasında acem perdesine ara çarpma yaptığı görülmektedir.



Resim 4 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ara Çarpma Örneği

Resim 4'te Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev icrâsında ardışık gelen üç tane 16'luk muhayyer perdesi arasında tiz segâh perdesine ara çarpma yaptığı görülmektedir.



Resim 5 Nubar Tekyay'ın Acemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ara Çarpma Örneği


Resim 5'te Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi icrâsında ilk örnekte ardışık gelen bir tane 8'lik ve bir tane 16'lık hüseyni perdesi arasında acem perdesine ara çarpma yaptığı, dizek sonunda ise yine ardışık gelen iki tane 8'lik kürdi perdesi arasında çargâh perdesine ara çarpma yaptığı görülmektedir.

Yorum;

İncelediğimiz örnekler doğrultusunda ara çarpmayı, Nubar Tekyay'ın keman icrâsı esnasında sıkça kullandığı görülmektedir. Ara çarpma, Türk mûsikîsi saz üslûbunun yansıtılması ve saz icrâsının renklendirilmesi adına önem taşımaktadır. Tekyay'ın ara çarpmayı yaparken makama ilişkin perdeleri gözeterek, perde vurgusunu kuvvetlendirmek amacıyla yaptığı görülmektedir. Tekyay'ın bu yorum unsurunu nota değeri gözetmeksizin her değerde yaptığı incelenen örnek resimler doğrultusunda tespit edilmiştir. Aynı zamanda incelediğimiz örneklerde ara çarpmanın hemen ardından üst çarpma yorum unsurunu kullanarak, inici seyirde bu çarpmayı devam ettirdiği görülmüştür. Dolayısıyla ara çarpma ve üst çarpmaların ardışık kullanıldığı çıkarımında bulunmakta yerinde olacaktır.

4.1.1.2. Çift Çarpma

Çift çarpma, asıl perde ile başlayıp, bir ya da iki üst perdeye veya bir ya da iki alt perdeye çıkıcı inici hareketle ya da diziye özgü aralıklarla yapılmaktadır. Çift

Çarpma  işareti ile gösterilmiştir. (Gönül, 2021)



Resim 6 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Peşrev İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Resim 6'da birinci çift çarpma örneğinde nevâ ve nim hisâr perdeleri ile asıl perdenin bir üst perdesine çift çarpma yapılmaktadır. İkinci çift çarpma örneğinde nim hisâr ve nevâ perdeleri ile asıl perdenin bir alt perdesine çift çarpma yapılmaktadır. Üçüncü

çift çarpma örneğinde nim hisâr ve âcem perdeleri ile asıl perdenin bir üst perdesine çift çarpma yapılmaktadır. Dördüncü çift çarpma örneğinde ise birinci çift çarpma örneğinin aynısı, yani nevâ ve nim hisâr perdeleri ile asıl perdenin bir üst perdesine çift çarpma yapılmaktadır.



Resim 7 Nubar Tekyay'ın Hüzâm Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği

Resim 7'de birinci çift çarpma örneğinde âcem aşiran ve hüseyini aşiran perdeleri ile asıl perdenin bir alt perdesine çift çarpma yapılmaktadır. İkinci çift çarpma örneğinde ise nevâ ve hisâr perdeleri ile asıl perdenin bir üst perdesine çift çarpma yapılmaktadır.



Resim 8 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Çift Çarpma Örneği


Resim 8'deki çift çarpma örneğinde, muhayyer perdesi ve iki üst perde olan tiz çargâh perdeleri ile asıl perdenin bir üst perdesine çift çarpma yapılmaktadır.

Yorum;

İncelediğimiz örnek eserler doğrultusunda Nubar Tekyay'ın çift çarpma yorum unsurunu hem inici hem de çıkıcı seyirde yaptığı gözlemlenmiştir. Tekyay'ın bu yorum unsurunu, çift çarpma yapılan asıl perdeyi güçlendirmek ya da vurgulamak amacıyla yaptığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Tekyay'ın çift çarpmayı iki üst perdeye de yaptığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda çift çarpmayı icrâsını renklendirmek amacıyla kullanan Nubar Tekyay'ın, nota değeri ve eserin seyrini gözetmeksizin de yaptığı görülmektedir.

4.1.1.3. Kümeleme

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

Değerini asıl notadan alan kümeleme unsuru hızlı yapılırken, asıl notanın değerini ya da süresini etkilememektedir. Kümeleme yorum unsuru incelediğimiz eserler üzerinde dört küçük 16'lık nota ile  şeklinde gösterilmiştir.



Resim 9 Nubar Tekyay'ın Ferâhfeza Saz Semâisi İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği

Resim 9'da düğâh perdesinden kürdî perdesine çıkıcı seyirde hareket ederken kürdî, çargâh, kürdî, düğâh perdeleri kullanılarak kümeleme çarpma yapılmaktadır.



Resim 10 Nubar Tekyay'ın Sultanîyegâh Peşrev İcrâsından Kümeleme Çarpma Örneği

Resim 10'da iki segâh perdesi arasında segâh, çargâh, segâh, düğâh perdeleri kullanılarak kümeleme çarpma yapılmaktadır.

Yorum;

İncelediğimiz örnekler ışığında Nubar Tekyay'ın kümeleme yorum unsurunu keman icrâsını renklendirmek, asıl perdeyi belirgin hale getirmek, makam çeşnisi yapılan yerlerde ilgili makamın gereklerini yerine getirmek amacıyla kullandığını söyleyebiliriz. Nubar Tekyay'ın bu yorum unsurunu genellikle muhtelif tartımlarla

yaptığını gözlemledik. Tekyay Sultanîyegâh peşrevde icrâ ettiği ara taksimde kümeleme yorum unsurunu sıklıkla kullanıyorken örnek eserlerde bu yorum unsurunu çok fazla tercih etmediğini tespit ettik.

4.1.1.4.Ön Çarpma

Asıl perdenin zayıf zamana denk geldiği, çarpma yapılan notanın ise kuvvetli zamanda olduğu yorumlama unsurudur (Çetik, 2022, s. 47).

Ön çarpma asıl perdenin bir üst ya da bir alt perdesiyle hızlı bir şekilde yapılmaktadır.



Resim 11 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ön Çarpma Örneği

Resim 11 örneğinde 8'lik düğâh perdesine kürdî perdesi ile inici seyirde ön çarpma yapılmıştır.



Resim 12 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ön Çarpma Örneği

12 numaralı resimde bir alt perdeden ve bir üst perdeden yapılan iki farklı üst çarpma örneği görülmektedir. Birinci örnekte 4'lük âcem perdesine, bir alt perdesi olan

hüseyni perdesi ile, ikinci örnekte ise 8'lik hüseyni perdesine, bir üst perdesi olan âcem perdesi ile ön çarpma yapılmıştır.

Yorum;

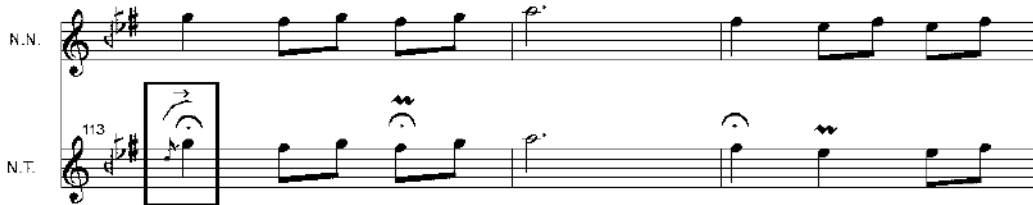
Nubar Tekyay'ın ön çarpma yorum unsurunu, incelediğimiz örnek eserler doğrultusunda, genellikle çarpma yapan perdeyi kullanarak asıl perdeyi doğru icrâ etmek, icrâsını renklendirmek ve çarpma yapılan asıl perdeyi vurgulamak maksadıyla yaptığı görülmektedir. Tekyay'ın bu yorum unsurunu incelediğimiz bütün eserlerde sıklıkla kullandığı gözlemlenmiştir. Ayrıca Nubar Tekyay'ın ön çarpmayı nota değeri, çıkıcı-inici seyir gözetmeksizin, asıl perdenin hem alt perdesinden hem de üst perdesinden yaptığı tespit edilmiştir.

4.1.1.5.Öncü Çarpma

Öncü çarpma “icrâ esnasında makamın gereklerince genellikle karar, güçlü veya 3'lü, 4'lü, 5'li alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp ulaşılmak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılmış bir terimdir (Gönül, 2021; Durak, 2022, s. 41).

Öncü çarpma, perdesiz saz icrâlarında, varılmak istenen perdeyi bulma noktasında öncülük etmesi ve çarpma yapılan asıl notayı vurgulamak maksadıyla kullanılmaktadır. Öncü çarpma, üzeri çizili küçük 16'lık nota ile yazılıp gidilecek

notaya bağ işareti ile  şeklinde gösterilmiştir. (Gönül, 2021)



Resim 13 Nubar Tekyay'ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 13'te 4'lük gerdâniye perdesine nevâ perdesi ile çıkıcı seyirde 4'lü aralıkta öncü çarpma yapılmıştır.

Mulâzime

N.N.

N.T.

Ağırca

Resim 14 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Resim 14'te 8'lik çargâh perdesine dügâh perdesi ile 3'lü aralıkta öncü çarpma yapılmıştır.

Mulâzime

N.N.

N.T.

vib.

Resim 15 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Öncü Çarpma Örneği

Nubar Tekyay resim 15'te âcem perdesine nevâ perdesi ile 3'lü öncü çarpma yapmıştır. Tekyay'ın bu örnekte öncü çarpmayı yapmasındaki maksadın âcemkürdî makamının gereklerini yerine getirmek, âcem perdesini vurgulamak ve icrâyı renklendirmek maksadıyla yaptığını tahmin ediyoruz.

Yorum;

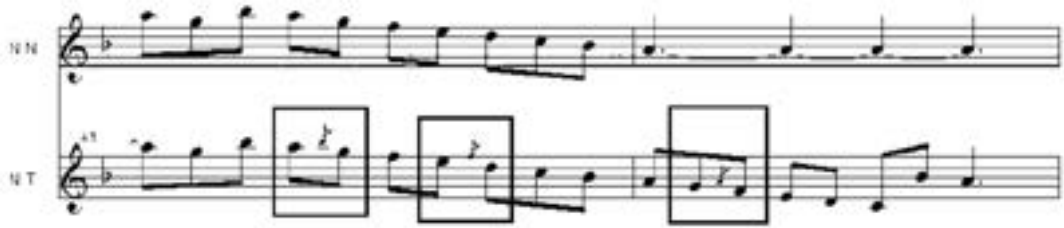
İncelediğimiz örnek eserler ışığında Nubar Tekyay'ın öncü çarpmayı farklı aralıklarla kullandığı görülmektedir. Örnek resimlerde Tekyay keman icrâsı esnasında öncü çarpmayı, genellikle açık teller ile yaptığı görülmektedir. Keman sazının yapı itibariyle perdesiz oluşu, icrâ esnasında perdelerin doğru şekilde basılmasını zorlaştırmaktadır. Nota değeri gözetmeksizin yapılan öncü çarpmanın, çarpma yapılan perdenin daha belirgin hale getirilmesi maksadıyla da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Buna istinaden Nubar Tekyay'ın perdeleri doğru icrâ etme noktasında öncü çarpma yapacak perdeyi referans alıp, basılmak istenen perdeyi bulma noktasında kullandığı da tahmin edilmektedir.

Bazı yerlerde öncü çarpmayı bir perde alttan da yaptığı görülmektedir. Buna benzer öncü çarpmalar ön çarpma başlığı altında irdelenmiştir.

4.1.1.6.Üst Çarpma

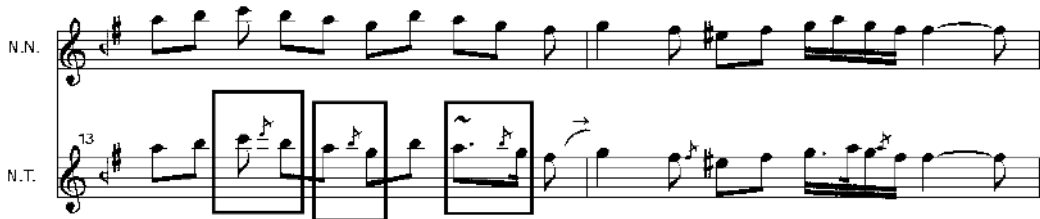
Üst çarpma, seyirlerde ilk perdeden bir üst perdeye çarpılarak bir alt perdeye gidilen, çıkıcı seyirlerde ise ilk perdeden iki üst perdeye çarpılarak bir üst perdeye tatbîk edilen çarpmadır (Gönül, 2021; Elibol, 2023, s. 23).

İnci seyir hareketlerinde önceki ve sonraki iki perde arasında yapılan üst çarpma, üzeri çizili küçük 8'lik nota ile gösterilmiş, örnek çarpmalar aşağıda resimler ile sunulmuştur.



Resim 16 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Üst Çarpma Örneği

Resim 16 birinci örnekte Nubar Tekyay, muhayyer perdesi ile gerdaniye perdesi arasında sünbüle perdesine üst çarparak gerdaniye perdesine yürüdüğü görülmektedir. İkinci örnekte, hüseyini perdesi ile nevâ perdesi arasında âcem perdesine üst çarparak nevâ perdesine yürüdüğü görülmektedir. Üçüncü örnekte ise Tekyay'ın, rast perdesi ile âcem aşiran perdesi arasında dügâh perdesine üst çarparak âcem perdesine yürüdüğü görülmektedir. Bu çarpmalar 8'lik notalar üzerinde yapılmıştır.



Resim 17 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Üst Çarpma Örneği

Resim 17 birinci örnekte Nubar Tekyay, tiz çargâh ile tiz segâh perdesi arasında tiz nevâ perdesine üst çarparak tiz segâh perdesine yürüdüğü görülmektedir. İkinci

örnekte Tekyay, muhayyer perdesi ile gerdaniye perdesi arasında tiz segâh perdesine üst çarparak gerdaniye perdesine yürüdüğü görülmektedir. Üçüncü örnekte ise yine aynı şekilde, muhayyer perdesi ile gerdaniye perdesi arasında tiz segâh perdesine üst çarparak gerdaniye perdesine yürüdüğü görülmektedir. Bu çarpmalar 8'lik notalar üzerinde yapılmıştır.

Yorum;

İncelenen eserler doğrultusunda Nubar Tekyay'ın, üst çarpma yorum unsurunu genellikle inici seyirlerde tercih ettiği görülmektedir. Tekyay'ın üst çarpmayı makamın gerekliliklerini ve perdelerini gözeterek, genellikle 8'lik notalar üzerinde yaptığı görülmektedir. Üst çarpma, Tekyay'ın keman tavrının somutlaştırılması anlamında önem arz etmektedir. Buna istinaden üst çarpma, incelediğimiz eserlerin büyük birçoğunda görülmektedir.

4.1.1.7.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).

Sıralı perdeler arasında yapılan vurkaç çarpmanın, çarpma yapılırken asıl nota kuvvetli, çarpma yapılan notanın ise zayıf icrâ edilmesi bu yorum unsurunu daha belirgin hale getirmektedir.



Resim 18 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Resim 18'deki vurkaç çarpmanın, muhayyer perdesinden nim hicaz perdesine kadar 8'lik notalar üzerinde inici seyirde yapıldığı görülmektedir.



Resim 19 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicakar Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

Resim 19'daki vurkaç çarpmanın, âcem perdesinden çargâh perdesine kadar 16'lık notalar üzerinde inici seyirde yapıldığı görülmektedir.



Resim 20 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicâzkar Peşrev İcrâsından Vurkaç Çarpma Örneği

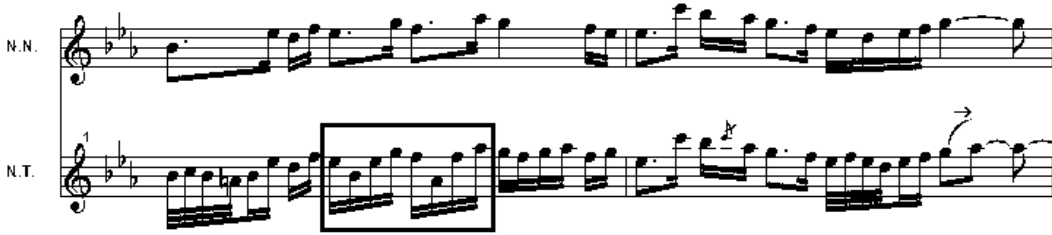
Resim 20'deki vurkaç çarpmanın, âcem perdesinden çargâh perdesine kadar 16'lık notalar üzerinde inici seyirde yapıldığı görülmektedir.

Yorum;

Yukarıda verilen eserlerden almış olduğumuz örnekler doğrultusunda Nubar Tekyay'ın vurkaç çarpmayı 8'lik ve 16'lık notalar üzerinde yaptığı görülmektedir. Tekyay'ın açık tele denk gelen perdeyi bir üst telden kapalı pozisyonda alıp vurkaç çarpmayı devam ettirdiği örnek resimlerde görülmektedir. Tekyay'ın keman tavrının somutlaştırılması bakımından önem arz eden bu yorum unsuru, çarpma yapılan perdeler üzerinde hızlı bir şekilde icrâ edildiği fakat icrâ edilen ve çarpma yapılan perdelerin nota değerleri bakımından değişmediği gözlemlenmiştir. Bu veriler doğrultusunda vurkaç çarpmanın türk mûsikîsi keman üslûbunun oluşması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir.

4.1.2. Arpej ve Pedal Ses Kullanımı

Arpej, akoru oluşturan seslerin kendi ölçü ve dizisi içerisinde icrâ edilmesiyle oluşan yorum unsuru, pedal ses ise genellikle boş teller eşliğinde diğer perdelerde dolaşmakla oluşan bir yorum unsurudur (Gönül, 2010, s. 51-52).



Resim 21 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihıcâzkar Saz Semâisi İcrâsından Arpej Kullanımı Örneği

Resim 21'deki örnekte hüseyini-kürdî-hüseyini-gerdâniye ve âcem-dügâh-âcem-muhayyer perdeleri ile 16'lık notalar kullanılarak çıkıcı seyirde arpej yapılmıştır.



Resim 22 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihıcâzkar Saz Semâisi İcrâsından Pedal Ses Kullanımı Örneği

Resim 22'deki muhayyer-gerdâniye-âcem-hüseyini perdeleri ile inici seyir yapılırken 8'lik tartımları 16'lık tartımlarla çeşitlendirerek her perde öncesinde nim zirgüle perdesini 1. Parmak ile pedal ses tutarak icrâ edildiği görülmektedir.

Yorum;

Eserlerden almış olduğumuz örnekler doğrultusunda Nubar Tekyay'ın arpej ve pedal ses kullanımını genellikle 16'lık tartımlarla icrâsını renklendirmek maksadıyla yaptığı görülmektedir. Pedal ses kullanımını hem uzun seslerle hem de kısa seslerle yaptığı gözlemlenmiştir. Türk mûsikîsi keman icrâ üslûbunca pek tercih edilmeyen bu yorum unsurunu incelediğimiz eserler ışığında Nubar Tekyay'ın da icrâsında pek kullanmadığı görülmektedir.

4.1.3. Çift Ses Kullanımı

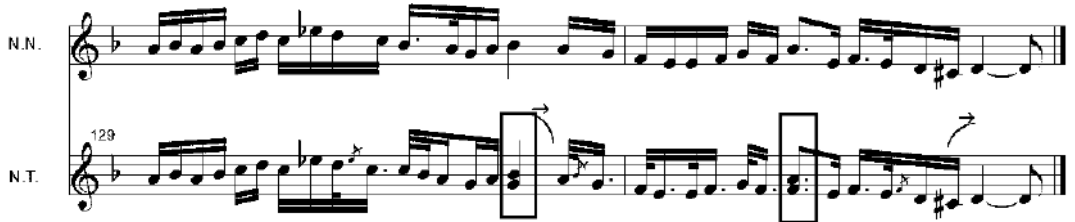
Çift ses, icrâ edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili ve sekizli derecelerin aynı anda icrâ edilmesiyle oluşan bir yorum unsurudur (Gönül, 2010: 50).

Çift ses kullanımı, icrâ esnasında yapılan nota değerlerine bağlı olarak aynı ya da ayrı nota sapları kullanılarak, alt alta iki perde ile yazılarak gösterilmiştir.



Resim 23 Nubar Tekyay'ın Kürdilhicazkar Saz Semâisi İcrâsından Çift Ses Örneği

Resim 23'teki rast ve hüseyini perdeleriyle altılı, rast ve gerdâniye perdeleriyle sekizli, nim zirgüle ve âcem perdeleri ile altılı aralıkta çift ses yapılmıştır.



Resim 24 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Çift Ses Örneği

Resim 24'teki rast ve kürdî perdeleriyle üçlü, âcemaşiran ve düğâh perdeleriyle üçlü aralıkta çift ses yapılmıştır.



Resim 25 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrâsından Çift Ses Örneği

Resim 25'teki kürdî ve nevâ perdeleriyle üçlü, kürdî ve gerdâniye perdeleriyle altılı, gerdâniye ve tiz kürdî perdeleri ile üçlü aralıkta çift ses yapılmıştır.

Yorum;

İncelediğimiz örnek resimlerde Nubar Tekyay'ın çift ses yorum unsurunu icrâsını renklendirmek maksadıyla tercih ettiğini tahmin ediyoruz. “Tekyay”ın Türk Mûsikîsi icrâcılığının yanında batı müziği eğitimi de almasının neticesi olarak, icrâlarda çift ses kullanımı görülmüştür” (Gürel, 2016, s. 75). Tekyay çift sesleri genellikle dörtlük ve sekizlik notalar ile yapmıştır. Türk mûsikîsi saz icrâsı üslûbunca pek tercih edilmeyen bu yorum unsurunu Nubar Tekyay'ın da icrâ ettiği ve eserlerde az görmekteyiz.

4.1.4. Kaydırma

Kaydırma, icrâ esnasında perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan) önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir (Gönül, 2010, s. 45).

Kaydırma yorum unsuru incelenen eserler üzerinde çıkıcı ve inici seyirler için iki farklı sembol ile gösterilmiştir. Çıkıcı seyir \curvearrowright şeklinde, inici seyir için ise \curvearrowleft şeklinde gösterilmiştir.



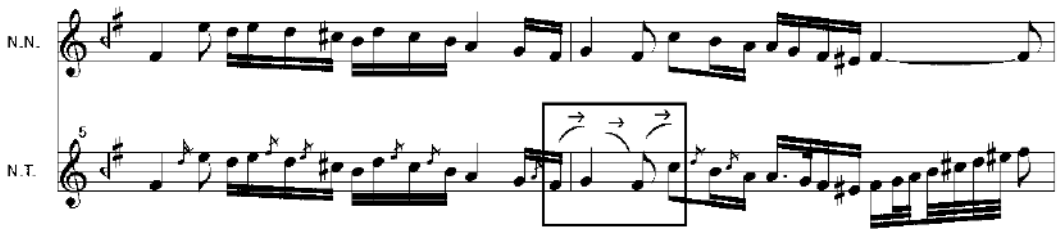
Resim 26 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Resim 26'daki 8'lik nim hisâr perdesi ile 32'lik nevâ perdeleri arasında kaydırma yapılmıştır.



Resim 27 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Kaydırma Örneği

Resim 27'deki birinci örnekte 8'lik segâh perdesi ile 16'luk düğâh perdesi arasında, ikinci örnekte 4'lük rast perdesi ile 8'lik segâh perdesi arasında, üçüncü örnekte 8'lik segâh perdesi ile 8'lik düğâh perdesi arasında ve dördüncü örnekte 8'lik rast perdesi ile 8'lik çargâh perdesi arasında kaydırma yapılmıştır.



Resim 28 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Kaydırma Örneği

Resim 28'deki örnekte 16'luk ırak perdesi ile 4'lük rast perdesi, 4'lük rast perdesi ile 8'lik ırak perdesi, 8'lik ırak perdesi ile 8'lik çargâh perdesi arasında kaydırma yapılmıştır.

Yorum;

İncelediğimiz örnek resimler ve eserlerde Nubar Tekyay'ın bu yorum unsurunu sıklıkla kullandığını tespit ettik. Tekyay'ın kaydırma yorum unsurunu makamın

gerekliliklerini gözeterek yaptığını ve perdelerin vurgulanması noktasında da icrâ ettiğini gözlemledik. Türk mûsikîsi keman icrâ üslûbunca büyük öneme sahip bu yorum unsurunun, Nubar Tekyay tarafından, icrâsının genelinde muhtelif tartımlarda yaptığını gözlemledik. Gözlemlerimiz doğrultusunda kaydırma yorum unsuru, Tekyay'ın keman tavrının somutlaştırılması noktasında önem arz etmekte.

4.1.5. Vibrato

Sazda perdeye basan parmağın perdeyle ilişkisini kesmeksizin ve baskıdan kaymaksızın yaptığı, vibrato türüne göre bilek ya da parmak yardımıyla sesin titreştirilmesidir (Gönül, 2010, s. 13).

Vibrato yorumlama unsuru perdeler üzerinde *vib.* şeklinde gösterilmiştir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'N.N.' and the bottom staff is labeled 'N.T.'. The N.T. staff starts at measure 43. Both staves show a sequence of notes with vibrato markings ('vib.') above them. The notes are grouped with slurs and some have triplets indicated by a '3' above them.

Resim 29 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği

Resim 29'da hüseyini, âcem, nim şehnâz ve muhayyer perdelerine vibrato yapılmıştır.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'N.N.' and the bottom staff is labeled 'N.T.'. The N.T. staff starts at measure 13. Both staves show a sequence of notes with vibrato markings ('vib.') above them. The notes are grouped with slurs and some have triplets indicated by a '3' above them. There are also some markings above the notes that look like 'S' or 'V' with a '3' below them.

Resim 30 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği

Resim 30'da 4'lük âcem perdesine vibrato yorumlama unsuru yapılmıştır.

Resim 31 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Semâisi İcrâsından Vibrato Örneği



Resim 31'de tiz çargâh, tiz buselik, dik âcem ve nevâ perdelerine vibrato yorumlama unsuru yapılmıştır.

Yorum;

İncelediğimiz örneklerde Nubar Tekyay'ın vibrato yorum unsurunu genellikle uzun süreli perdelerde icrâ ettiği görülmektedir. Tekyay'ın bu yorum unsurunu tiz perdelerde daha sık kullandığını görmekteyiz. İcrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı gözlemlenen bu yorum unsurunun aynı zamanda Tekyay'ın keman icrâsı esnasında vibrato yaptığı perde üzerinde git gide gürleşen bir ahenk ile yaptığını incelediğimiz eserler doğrultusunda gözlemledik.

4.1.6. Trill

Bir notayı, değeri süresince, küçük parçalara bölerek tekrarlamak ve bu tekrar arasında bir sonraki perdeye çarpmakla duyurulan bir yorumlama unsurudur (Gönül, 2010, s. 48).

Trill incelenen eserler üzerinde iki farklı şekilde gösterilmiştir. Bunlardan ilki yarım ses ve altı parmakla yapılan trill olarak  şeklinde, ikincisi ise yarım ses ve üstü parmakla yapılan trill olarak  şeklinde gösterilmiştir.

Resim 32 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Trill Örneği

Resim 32’de kürdî perdesinde yarım ses ve üzeri parmakla yapılan trill yorumlama unsuru yapılmıştır.



Resim 33 Nubar Tekyay’ın Kürdîlîhicazkar Peşrev İcrâsından Trill Örneği

Resim 33’te kaba nim hisar perdesinde yarım ses ve altı parmakla yapılan trill yorumlama unsuru yapılmıştır.



Resim 34 Nubar Tekyay’ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Trill Örneği

Resim 34’te hisar perdesinde yarım ses ve altı parmakla yapılan trill, nevâ perdesinde ise yarım ses ve üzeri parmakla yapılan trill yorum unsuru yapılmıştır.

Yorum;

İncelenen örnek eserler ışığında Nubar Tekyay’ın trill yorum unsurunu genellikle 4’lük ve 8’lik tartımlarla yaptığı görülmektedir. Tekyay’ın vibratoyu muhtelif perdeler üzerinde icrâsını renklendirmek maksadıyla yaptığı görülmektedir. Tekyay’ın yarım ses altı ve yarım ses üstü trilleri ardışık kullandığı da görülmüştür.

4.1.7. Üst ve Alt Oktav Kullanımı

Eserin bir cümle ve/veya bir hanesinin bir oktav yani 8 ses yukarıdan ya da aşağıdan icrâ edilmesidir (Elibol, 2023, s.69).

Aşağıda üst ve alt oktav kullanımına ilişkin örnekler yer almaktadır. Üst oktav kullanılan perdeler 8^{va} şeklinde gösterilmiştir.

Mülâzime

N.N.

N.T.

8^{va}

N.N.

N.T.

8^{va}

Resim 35 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği

Resim 35'te mülâzimenin baştan sona bir üst oktavdan icrâ edildiği görülmektedir.

N.N.

N.T.

8^{va}

N.N.

N.T.

(8^{va})

Resim 36 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği

Resim 36’da tiz sünbüle perdesinden bir üst oktavına kaydırma yapılarak gidildiği ve devamındaki perdelerin bir üst oktavdan icrâ edildiği görülmektedir.

N.N.

N.T. 79

Yurukçe ...

Resim 37 Nubar Tekyay’ın Suz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Üst Oktav Kullanımı Örneği

Resim 37’de Tekyay’ın muhayyer perdesinden sonra gelen perdeleri bir üst oktavdan icrâ ettiği görülmektedir.

N.N.

N.T. 47

Resim 38 Nubar Tekyay’ın Kürdilihicazkar Peşrev İcrâsından Alt Oktav Kullanımı Örneği

Resim 38’de çargâh perdesinden sonra gelen perdeler bir alt oktavdan icrâ edilmiştir.

Mülâzime

N.N.

N.T. 91

Ağırca ...

Resim 39 Nubar Tekyay’ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Alt Oktav Kullanımı Örneği

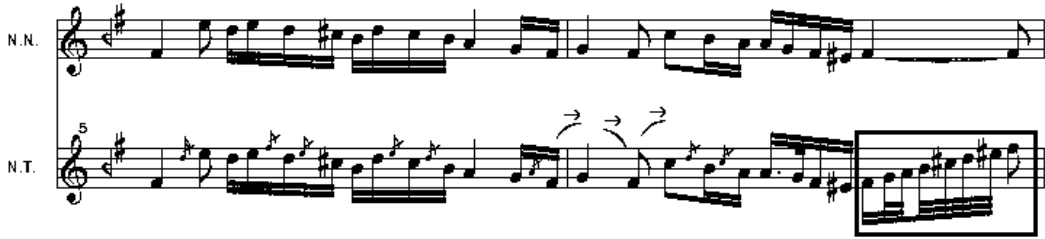
Resim 39’da mülâzime bir alt oktavdan icrâ edilmeye başlanıp sünbüle perdesine gelindiğinde bir üst oktavdan icrâ edilmiştir.

Yorum;

İncelenen örnekler ışığında Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği eserlerde kemanın alt oktavı yetersiz olduğu için alt oktavdan ziyade genellikle üst oktav kullanımını tercih ettiği görülmektedir. Tekyay'ın oktav kullanımını genellikle mülâzimelerde kullandığı bunun nedeninin ise tekrar edilen hanelerde icrâyı renklendirmek ve farklı bir yorum getirmek maksadıyla tercih ettiği düşünülmektedir.

4.1.8. Nubar Tekyay'ın Usûl ve Tartım Anlayışı

Tartım Türk mûsikisinde esas nağmeyi zenginleştirmek üzere kullanılan çok önemli yorum unsurlarından biridir. Bu yorum unsuru genellikle esas nağmeden daha küçük tartımları çeşitlendirerek yapılırken bazen daha uzun tartımlarla da yapılabilir. Bu başlık altında Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği eserlerde usûl ve tartım anlayışı, örnek resimler ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır.



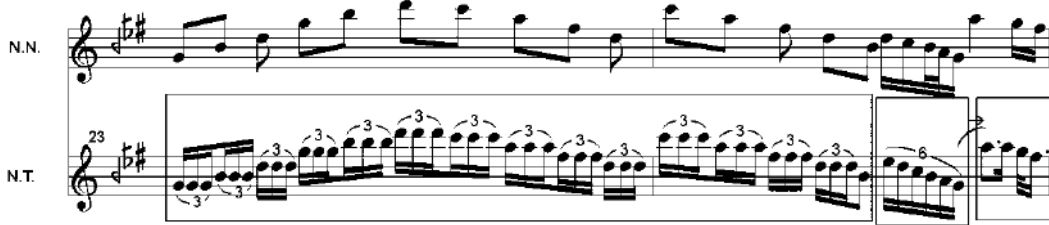
Resim 40 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Usûl Anlayışı Örneği

Resim 40'taki örnekte nüshada bulunan 4'lük ve 8'lik tartımların 16'lık ve 32'lik tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir.



Resim 41 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Usûl Anlayışı Örneği

Resim 41'deki birinci örnekte bulunan 4'lük ve 8'lik tartımların 16'lık ve 32'lik tartımlarla, ikinci örnekte ise 16'lık tartımların 8'lik tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir.



Resim 42 Nubar Tekyay'ın Hüzûm Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi

Resim 42'deki birinci örnekte 8'lik notaların 8'lik içinde üçleme tartımlarla, İkinci örnekte 4'lük içinde görülen düzümlemenin altılıma tartımıyla, üçüncü örnekte 4'lük düğâh perdesinin aksayan tartımlarla (senkop), gerdâniye ve âcem perdelerini ise 32'lik ve noktalı 16'lık tartımlarla aksatılarak çeşitlendirildiği görülmektedir.



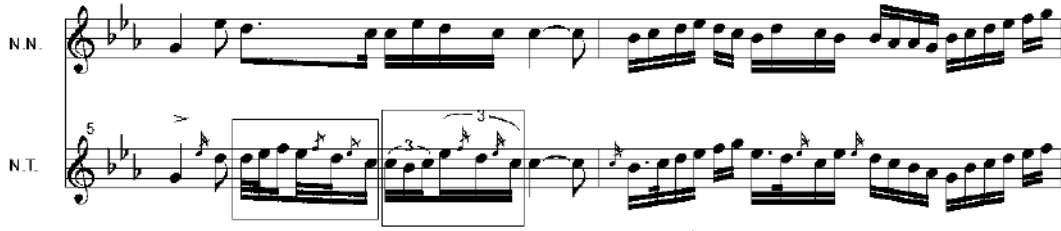
Resim 43 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczakar Peşrev İcrâsından Tartım Çeşitlemesi

Resim 43'teki birinci örnekte 16'lık notaların noktalı 16'lık, 32'lik ve 16'lık üçleme tartımlarıyla, ikinci örnekte 16'lık notaların 16'lık üçleme tartımlarıyla, üçüncü örnekte ise 4'lük kürdî perdesinin 64'lük ve 32'lik tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir.



Resim 44 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdî Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi

Resim 44'teki birinci ve ikinci örnekte 16'lık üçleme tartımlarının 32'lik ve 16'lık tartımlarla çeşitlendirildiği görülmektedir.



Resim 45 Nubar Tekyay'ın Kürdîlihiczkar Saz Semâisi İcrâsından Tartım Çeşitlemesi

Resim 45'teki birinci örnekte noktalı 8'lik notanın 32'lik ve 16'lık notalarla, ikinci örnekte ise 16'lık notaların 16'lık üçleme tartımlarıyla çeşitlendirildiği görülmektedir.

Yorum;

Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği eserler üzerinde tartım çeşitlemelerini icrâlarında sıkça yaptığı görülmektedir. Bu çeşitlemeleri genellikle küçük değerlikli notalar üzerinde ve icrâsını zenginleştirmek maksadıyla yaptığı, tartım çeşitlemesi yaparken kendisine refakat eden tanbur ile ahenkli ve eserin giderine uygun bir şekilde icrâ edildiği görülmektedir. Usûl anlayışı bakımından Nubar Tekyay, özellikle saz semâilerinde hane geçişlerinde, son darba denk gelen tartımlarda bağlantı sazı şeklinde yaptığı görülmektedir. Tekyay'ın bu yorum unsurunu nağme çoğaltmak ve usûl zenginleştirmek maksadıyla yaptığı da gözlemlenmiştir. Teknik beceri gerektiren bu yorum unsurunu, Tekyay'ın tavrının somutlaştırılması noktasında önemli olduğunu düşünülmektedir.

4.2. Nubar Tekyay'ın İcrâsında Kullandığı Ritim ve İfade Unsurları

Türk Mûsikîsi icrâsında daha ziyade tartım değişikliklerine veya çeşitlemelerine gidilmeksizin bazen tek bir perdede bazen kısa bazen uzun süreli motif ve cümlelerde genellikle sesin etkili kullanımını ortaya çıkaran yorum unsurları ifâde unsuru olarak tanımlanabilir (Durak, 2022, s. 87).

Türk mûsikîsi saz üslûbunun etkili bir şekilde yansıtılması noktasında önem arz eden ifâde unsurlarını alt başlıklarında resimler ile örneklendirilmiştir. Her başlık sonrasında icrâya ilişkin yorumlara *yorum* ara başlığı altında yer verilmiştir.

4.2.1. Vurgu

İcrâcının icrâ esnasında diğerlerinden farklı olarak belirgin bir şekilde güçlü duyurulan perdeleri göstermek için kullanılmıştır (Gönül, 2010, s. XII).

Vurgu ifâde unsuru icrâ edilecek perdeler üzerinde \triangleright şeklinde gösterilmiştir.

N.N.

N.T.

8/16

Resim 46 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Vurgu Örneği

Resim 46'daki örnekte 4'lük hüseyini, nevâ ve dik âcem perdelerine vurgu ifâde unsuru yapılmıştır.

Tesiim

N.N.

N.T.

Resim 47 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Vurgu Örneği

Resim 47'deki örnekte 8'lik dügâh, gerdâniye ve âcem perdelerine vurgu ifâde unsuru yapılmıştır.

Mûlâzime

N.N.

N.T.

Resim 48'deki örnekte 8'lik hüseyini, dik âcem ve muhayyer perdelerine vurgu ifâde unsuru yapılmıştır.



Resim 49 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Vurgu Örneği

Resim 49'daki örnekte ardışık gelen 8'lik iki rast perdesine vurgu ifâde unsuru yapılmıştır.

Yorum;

İncelediğimiz örnek eserler ışığında Nubar Tekyay'ın vurgu ifâde unsurunu eserlerin ritmik özelliklerini yani eser giderinin ağırlaşması veya hızlanması durumlarının daha belirgin duyulması noktasında yaptığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Tekyay'ın hâne geçişlerini vurgulamak ve icrâsını renklendirmek maksadıyla bu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir.

4.2.2. Ağırca

İcracının eserin yorumlanmasında kullandığı eserin genel giderini farklılaştıran, değiştiren unsurları da ritmik ifade unsuru (Gönül 2021) olarak irdelemeye çalıştık

İcrâ esnasında icrâ giderini belirtilen ölçü ya da ölçülerde yavaşlatılarak icrâ edilmesini ifâde eder.

Ağırca ifâde unsuru icrâ edilecek ölçü ya da ölçüler üzerinde “Ağırca” şeklinde yazılmıştır.

Mûzîze

The image shows a musical score for 'Mûzîze' with four staves. The top two staves are labeled 'N.N.' and 'N.T.', and the bottom two are also labeled 'N.N.' and 'N.T.'. The score is in a single system. A box labeled 'Ağırca' is positioned at the end of the second staff. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Resim 50 Nubar Tekyay'ın Ferahfeza Saz Semâisi İcrâsından Ağırca İcrâ Örneği

Resim 50'deki örnekte hüseyini perdesi ile düğâh perdesi arasında inici seyirde ağırca ifâde unsuru yapılmıştır.

The image shows a musical score for 'Ağırca' with two staves. The top staff is labeled 'N.N.' and the bottom staff is labeled 'N.T.'. The score is in a single system. A box labeled 'Ağırca' is positioned at the beginning of the bottom staff. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp).

Resim 51 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkürdi Saz Semâisi İcrâsından Ağırca İcrâ Örneği

Resim 51'deki örnekte sünbüle perdesi ile nevâ perdesi arasında inici seyirde ağırca ifâde unsuru yapılmıştır.

Yorum;

Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği ve incelemiş olduğumuz eserler ışığında ağırca ifâde unsurunu icrasında çok fazla tercih etmediği görülmektedir. Tekyay'ın bu ritmik ifâde unsurunu genellikle icrâsını renklendirmek maksadıyla tercih ettiği görülmektedir.

4.2.3. Ağırlaşarak

İcrâ edilen eserin genellikle teslim ya da hane sonlarında giderek yavaşlatılarak icrâ edilmesini ifâde eder.

Ağırlaşarak ifâde unsuru icrâ edilecek ölçü ya da ölçüler üzerinde “Ağırlaşarak” şeklinde yazılmıştır.



Resim 52 Nubar Tekyay'ın Rast Peşrev İcrâsından Ağırlaşarak İcrâ Örneği

Resim 52'deki örnekte düğâh perdesi ile rast perdesi arasında ağırlaşarak ifâde unsuru yapılmıştır.



Resim 53 Nubar Tekyay'ın Suzi Dil Saz Semâisi İcrâsından Ağırlaşarak İcrâ Örneği

Resim 53'deki örnekte tiz buselik perdesi ile hüseyनियाşirân perdesi arasında ağırlaşarak ifâde unsuru yapılmıştır.

Yorum;

İncelenen eserler ışığında Nubar Tekyay bu ifâde unsurunu genellikle teslim, hane ya da eser sonlarında kullanmıştır. Tekyay bu ritmik ifâde unsurunu hane geçişleri ya da eserin bitiş etkisini güçlendirmek amacıyla kullandığı görülmektedir.

4.2.4. Serbest

İcrâ edilen eserin belirtilen hane, ölçü ya da ölçülerde eserin usulüne bağlı kalınmadan icrâ edilmesidir.

Serbest ifâde unsuru icrâ edilecek hane, ölçü ya da ölçüler üzerinde “Serbest” şeklinde yazılmıştır.

The image shows a musical score for Nubar Tekyay's Sultaniyegâh Peşrev. The score is in 2/4 time and features three hanen (3. Hanne). The first hane starts at measure 47 and ends at measure 50. The second hane starts at measure 51 and ends at measure 54. The third hane starts at measure 55 and ends at measure 58. The Serbest section is indicated by a box labeled 'Serbest --' under the first hane. The score includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Resim 54 Nubar Tekyay'ın Sultaniyegâh Peşrev İcrâsından Serbest İcrâ Örneği

Resim 54'deki örnekte 3. hanenin tamamında serbest ifâde unsuru yapılmıştır.



Resim 55 Nubar Tekyay'ın Hüzzam Saz Semâisi İcrâsından Serbest İcrâ Örneği

Resim 55'deki örnekte gerdâniye perdesi ile segâh perdesi arasında inici seyirde serbest ifâde unsuru yapılmıştır.

Yorum;

Nubar Tekyay icrâ ettiği eserler üzerinde serbest ritmik ifâde unsurunu genellikle icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı görülmektedir. Tekyay'ın bu ifâde unsurunu icrâlarında daha az tercih ettiği gözlemlenmiştir. Yorum kabileyeti gerektiren serbest ifâde unsurunu icrâ etmenin zor olduğunu düşünmekle birlikte Tekyay'ın bu ifâde unsurunu ustalıkla icrâ ettiğini görülmektedir.

4.2.5. Yürükçe

İcrâ edilen eserde belirtilen hane, ölçü ya da ölçülerde eser giderinin hızlandırılarak icrâ edilmedir.

Yürükçe ifâde unsuru icrâ edilecek hane, ölçü ya da ölçüler üzerinde “Yürükçe” şeklinde yazılmıştır.

The image shows a musical score for Resim 56. It consists of four staves. The top two staves are labeled 'N.N.' and 'N.T.' and contain a melodic line. The bottom two staves are also labeled 'N.N.' and 'N.T.' and contain a more complex, rhythmic line. A box labeled 'Yürükçe ..' is positioned below the second N.T. staff, indicating the start of the 'Yürükçe' section.

Resim 56 Nubar Tekyay'ın Suzi Dil Saz Semâisi İcrâsından Yürükçe İcrâ Örneği

Resim 56'daki örnekte hüseyini perdesi ile başlayıp eser sonuna kadar yürükçe ifâde unsuru yapılmıştır

The image shows a musical score for Resim 57. It consists of four staves. The top two staves are labeled 'N.N.' and 'N.T.' and contain a melodic line. The bottom two staves are also labeled 'N.N.' and 'N.T.' and contain a more complex, rhythmic line. A box labeled 'Yürükçe (III) (II) (III) (I)' is positioned below the second N.T. staff, indicating the start of the 'Yürükçe' section. Another box labeled 'Ağırlaşarak ..' is positioned below the bottom N.T. staff, indicating the end of the 'Yürükçe' section.

Resim 57 Nubar Tekyay'ın Kürdilihicazkâr Saz Semâisi İcrâsından Yürükçe İcrâ Örneği

Resim 57'deki örnekte zirgüle perdesi ile başlayıp eser sonuna kadar yürükçe ifâde unsuru ve son ölçüde ise ağırlaşarak ifâde unsuru yapılmıştır.

Yorum;

İncelenen eserler ışığında Nubar Tekyay bu ritmik ifâde unsuru genellikle eserlerin sonunda yapılan teslim tekrarlarında kullandığı görülmektedir. Teslim tekrarında yürükçe ifâde unsuru yaparken eser bitişlerini ağırlaşarak ifâde unsuru kullanarak bitirdiği gözlemlenmiştir. Tekyay'ın bu ifâde unsuru peşrev ve saz

semâisi icracısının gerekliliklerini gözeterek yaptığı dolasıyla geleneğe sadık kaldığı görülmektedir.

4.3. Nubar Tekyay'ın Keman İcrâsında Kullandığı Yay Teknikleri

4.3.1. Spiccato/Yayı Sektirerek İcrâ

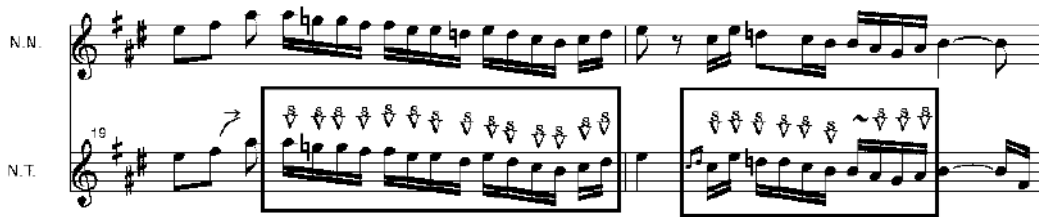
Spiccato yayın alt veya orta bölümleri ile tatbik edilir. Spiccato genelde keskin, çarpıcı, enerjik ve yüksek sesli tını gözeterek icrâ gerektirir. (Gürel, 2011, s. 21)

Teknik olarak yayın alt ve/veya orta bölümlerini tellerin üzerinde kavisli bir şekilde sektirilerek çalınmasıyla icrâ edilen ifâde unsurudur. Bu ifâde unsuru uygulandığı perdeler üzerinde $\overset{S}{\vee}$ işareti ile gösterilmiştir.



Resim 58 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkurdi Saz Semâisi İcrâsından Yayı Sektirerek İcrâ Örneği

Resim 58'deki örnekte yayı sektirerek icrâ ifâde unsurunun 4. Hanenin tamamında, 8'lik tartımlarla tatbik edildiği görülmektedir.



Resim 59 Nubar Tekyay'ın Sûz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Yayı Sektirerek İcrâ Örneği

Resim 59'daki birinci ve ikinci örnekte yayı sektirerek icrâ ifâde unsurunun 16'lık tartımlarla tatbik edildiği görülmektedir.



Resim 60 Nubar Tekyay'ın Âcemkurdî Saz Semâisi İcrâsından Yay İsektirerek İcrâ Örneği

Resim 60'daki örnekte nüshada bulunan 16'lık tartımların üçleme tartımıyla çeşitlendirilerek yayı sektirerek icrâ ifâde unsurunun tatbik edildiği görölmektedir.

Yorum;

İncelediğimiz eserlerde Nubar Tekyay'ın yayı sektirerek icrâ ifâde unsurunu bütün eserlerde tatbik etmek yerine Muhayyerkürdî Saz Semâisi ve Sûz-i Dil Saz Semâisi eserlerinde daha sıklıkla tatbik ettiği görölmektedir. Tekyay'ın bu ifâde unsurunu genellikle 8'lik ve 16'lık tartımlarla yaptığı görölmektedir. Teknik beceri gerektiren bu ifâde unsurunu uzun süreli icrâ etmenin zor olduğunu düşünmekle birlikte, Tekyay'ın Resim 58'de verilen örnekte göröldüğü üzere Muhayyerkürdî Saz Semâisinin 4. Hânesini neredeyse bütünüyle bu ifâde unsuru ile icrâ ettiği görölmektedir. Buna dayanarak Nubar Tekyay'ın yay tekniğinin ileri seviyede olduğunu görmekteyiz.

4.3.2. Pizzicato/Parmakla İcrâ

Pizzicato/Parmakla Çalma, yay kullanılmadan genellikle sağ elin işaret parmağı ile teller çekilerek yapılır. Bu ifâde unsuru icrâ edilen perdeler üzerinde **P** şeklinde gösterilmiştir.

The image shows a musical score for two staves, N.N. (Ne'ne) and N.T. (Ney). The N.N. staff contains a melodic line with triplets of eighth notes. The N.T. staff contains a rhythmic accompaniment with pizzicato (p) markings and triplets of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is labeled 'Resim 61'.

Resim 61 Nubar Tekyay'ın Muhayyerkurdî Saz Semâisi İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği

Resim 61'deki örneklerde 8'lik rast perdelerinde Pizzicato/Parmakla Çalma ifâde unsuru yapılmıştır.

The image shows a musical score for six staves, three pairs of N.N. (Ne'ne) and N.T. (Ney). The title 'Mülâzime' is written above the first staff. The N.N. staves contain melodic lines, and the N.T. staves contain rhythmic accompaniment with pizzicato (p) markings. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 8/8. The score is labeled 'Resim 62'.

Resim 62 Nubar Tekyay'ın Âcemkürdi Saz Semâisi İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği

Resim 62'deki örnekte 32'lik, 16'lık, 8'lik ve 4'lük notalar ile Mülâzime nin tamamında Pizzicato/Parmakla Çalma ifâde unsuru yapılmıştır.



Resim 63 Nubar Tekyay'ın Kürdilihiczkar Peşrev İcrâsından Parmak İle Çalma Örneği

Resim 63'teki örnekte 4'lük notalar ile Pizzicato/Parmakla Çalma yapılmıştır. Bu örnekte çift ses yorum unsurunun Pizzicato/Parmakla Çalma ifâde unsuru kullanılarak icrâ edildiği görülmektedir.

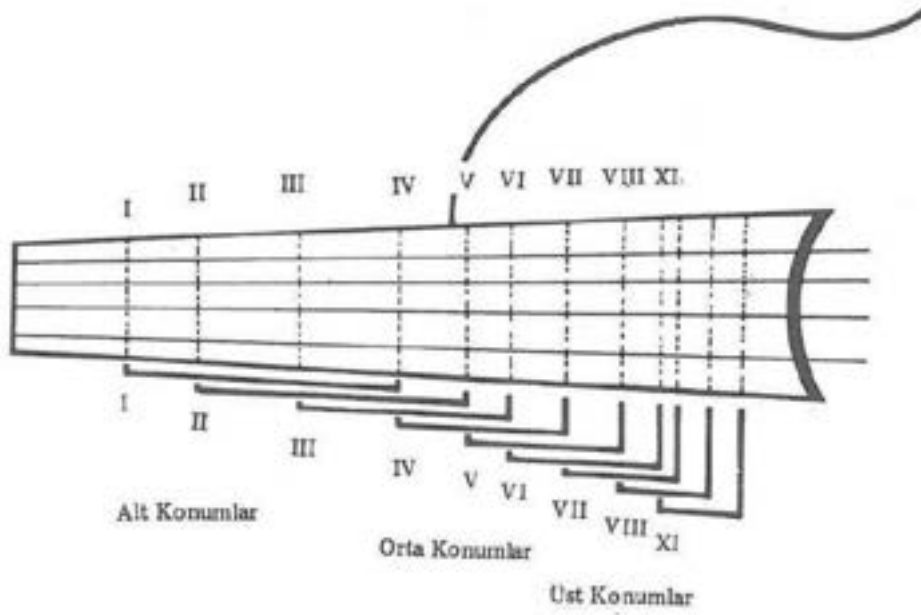
Yorum;

İncelenen örnek eserler ışığında Nubar Tekyay'ın Pizzicato/Parmakla Çalma ifâde unsurunu Âcemaşiran Saz Semâîsi dışında az kullandığı tespit edilmiştir. Nubar Tekyay'ın bu ifâde unsurunu genellikle muhtelif tartımlarda icrâ ettiği görülmektedir. Tekyay bu ifâde unsurunu icrâ ederken Tanbur ve kemanın birbirine ahenkle eşlik ettiği, dolayısıyla Tekyay'ın kemani bir eşlik sazı olarak da kullandığı görülmektedir. Aynı zamanda Tekyay'ın bu ifâde unsurunu çift ses yorum unsuru ile de icrâ ettiği örneklerde görülmektedir.

4.4. Nubar Tekyay'ın Keman İcrâsında Pozisyon Kullanımı

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

Kemanda pozisyon geçişi 1. Parmak kullanılarak yapılmaktadır. Buna bağlı olarak kemanda 11 farklı pozisyon bulunmaktadır. Bu konumlar aşağıdaki resimde gösterilmiştir.



Resim 64 Keman Pozisyonları (Gürel, 2016, s.23).

Keman icrâsı esnasında;

- Aynı perdeyi farklı telde icrâ edip farklı tınılar elde edebilmek için,
- Açık tele denk gelen perdelerde yorumlama ve ifâde unsurlarını icrâ edebilmek için,
- İcrâ esnasında tel değiştirmenin ve ajilitenin ön planda olduğu durumlarda icrânın zorluğunu azaltmak için,
- Muhayyer teli üzerindeki tiz hüseyinî perdesinden sonra gelen perdeleri icrâ edebilmek, teknik hâkimiyeti arttırabilmek için pozisyon kullanımı gereklidir (Gürel, 2016, s.24).

Aşağıda pozisyon kullanımına ilişkin örnekler verilmiştir. Pozisyon kullanımı bu örneklerde romen rakamları ile gösterilmiştir.

The image displays three systems of musical notation for a Saz Semâisi. Each system consists of two staves: the upper staff is for the N.N. (Nûn) part and the lower staff is for the N.T. (Nâz) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 65 and includes the instruction 'Sub.' followed by '(XI.) Ağırca ...'. The second system begins at measure 71 and includes 'Sub.'. The third system begins at measure 77 and includes '(II.) ... Yürükçe ... (I.)'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Resim 65 Nubar Tekyay'ın Hüzzâm Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği

Resim 65'deki örnekte muhayyer teli üzerinde tiz hüseyni perdesinin XI. Pozisyonunda, devamında ise inici seyirde tiz hüseyni perdesinin bu kez II. Pozisyonunda icrâ edildiği, ardından tiz buselik perdesinin I. Pozisyonunda icrâ edildiği görülmektedir.

4.
Hâne

N.N.

N.T.

41

8^{ve}...
(VIII.)
Ağırca ...

N.N.

N.T.

47

8^{ve}...
(XI.)

N.N.

N.T.

53

(I.)

... Yürükçe ...

Resim 66 Nubar Tekyay'ın Hüzzen Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği

Resim 66'daki örnekte muhayyer teli üzerinde tiz segâh perdesinin VIII. Pozisyonunda, devamında ise tiz âcem perdesinin XI. Pozisyonunda icrâ edildiği, ardından tiz segâh perdesinin ise I. Pozisyonunda icrâ edildiği görülmektedir.

Semâi 4.
Hâne

The image shows a musical score for Semâi 4. Hâne. It consists of four systems of staves. Each system has two staves: N.N. (Nûn) and N.T. (Nâv). The score is written in 3/4 time and D major. The first system (measures 31-34) shows a melodic line in N.N. and a supporting line in N.T. with vibrato (vib.) and accents. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (IV.). The second system (measures 35-38) continues the melody, with a long note in N.N. and a corresponding note in N.T. with vibrato. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (VIII.). The third system (measures 39-42) shows a melodic line in N.N. and a supporting line in N.T. with vibrato. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (VII.). The fourth system (measures 43-46) shows a melodic line in N.N. and a supporting line in N.T. with vibrato. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (III.).

Resim 67 Nubar Tekyay'ın Suz-i Dil Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği

Resim 67'deki örnekte muhayyer teli üzerinde hüseyni perdesinin IV. Pozisyonda, devamında ise tiz nevâ perdesine öncü çarpma ile VIII. Pozisyonda, ardından tiz çargâh perdesini VII. Pozisyonda ve sonrasında dik âcem perdesinin III. Pozisyonda icrâ edildiği görülmektedir.

The image shows a musical score for Ferahfezâ Saz Semâisi. It consists of two systems of staves. Each system has two staves: N.N. (Nûn) and N.T. (Nâv). The score is written in 3/4 time and D major. The first system (measures 79-82) shows a melodic line in N.N. and a supporting line in N.T. with vibrato (vib.) and accents. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (III.). The second system (measures 83-86) continues the melody, with a long note in N.N. and a corresponding note in N.T. with vibrato. Below the N.T. staff, a dashed line indicates the position (I.).

Resim 68 Nubar Tekyay'ın Ferahfezâ Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği

Resim 68'deki örnekte muhayyer teli üzerinde tiz âcem perdesinin öncü çarpma uygulanarak III. Pozisyonda, devamında ise tiz çargâh perdesinin I. Pozisyonda icrâ edildiği görülmektedir.



Resim 69 Nubar Tekyay'ın Eviç Saz Semâisi İcrâsından Pozisyon Kullanımı Örneği

Resim 69'daki örnekte muhayyer teli üzerinde tiz hüseyini perdesinin kaydırma uygulanarak III. Pozisyonda, devamında ise tiz çargâh perdesinin ön çarpma yapılarak I. Pozisyonda icrâ edildiği görülmektedir.

Yorum;

İncelenen örnek eserler ışığında pozisyon kullanımını Nubar Tekyay'ın icrâsında yoğunlukla görülmektedir. Tekyay'ın pozisyon kullanımını muhayyer teli üzerinde yaptığı, bunun nedeninin ise tiz nevâ perdesinden sonraki perdelerle ulaşmanın özr olduğu görülmüştür. Bunun yanı sıra Tekyay'ın pozisyon geçişlerinde öncü çarpma ve kaydırma unsurlarını da kullandığı örnek eserler ışığında tespit edilmiştir. Pozisyonların eşığe yaklaştıkça perdelerin sıklaşmış olmasına rağmen buradaki perdelerde entonasyon anlamında doğru icrâ edilmesi Tekyay'ın pozisyon hakimiyetinin gücünü de göstermektedir. Tekyay'ın eşik bölgesindeki icrâlarını kendi icrâsında veya çalışmalarında sıklıkla kullandığı çıkarımda bulunmak yerinde olacaktır.

Batı müziği pozisyonlandırmalarının Türk musikîsi perdelerini tam olarak karşılamadığı ve belirsizleşeceği öngörüldüğünden Türk musikîsi icrâcılığında özellikle ud icrâsında görülen her bir yarım perdeye bir pozisyon anlayışının kemanda da tatbik edilebilmesi düşünülmelidir. Bu düşünce doğrultusunda Türk musikîsi perdelerinin ifâde edilemeyen pozisyonların belirginleştirilmesi ve icra kolaylığına katkı sağlayacağı düşünülmektedir

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

1. ,2. ve 3. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Perdesiz bir saz olması sebebiyle keman, makamın ve icrânın tatbik ediliyor olabilmemesi bakımından Türk mûsikîsinde 19. Yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Türk mûsikîsinde geçmişten günümüze pek çok keman icrâcısı görülmektedir. Bunlardan bazıları Türk mûsikîsi keman icrâlığına büyük katkı sağlamıştır. Bu icrâcılardan kendine has icrâ tekniği ve tavrı olan Nubar Tekyay'dır. Nubar Tekyay bu özellikleri bakımından kendisinden sonra gelen icrâcıları etkilemiş ve ekol olarak kabul edilmiştir.

4. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Çalışmanın örneklemine oluşturan *Acemkürdi Saz Semâisi - Cevdet Çağla*, *Eviç Saz Semâisi - Sedat Öztoprak*, *Ferahfezâ Saz Semâisi - Udi Arşak Çömlekçiyan*, *Hüzzâm Saz Semâisi - Nevres Bey*, *Kürdilihiczkar Peşrev – Vasilaki*, *Kürdilihiczkar Saz Semâisi - Tatyos Efendi*, *Muhayyerkürdî Saz Semâisi - Sadi Işıluy*, *Rast Peşrev - Neyzen Yusuf Paşa*, *Sultaniyegâh Peşrev - Refik Fersan*, *Süzidil Saz Semâisi - Fahri Kopuz* eserlerinin Nubar Tekyay'ın keman tavrının somutlaştırılması bakımından yeterliği olacağı sonucuna varılmıştır.

5. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Nubar Tekyay'ın Türk mûsikîsi icrâ üslûbu ve keman icrâ üslûbunca geleneğe sadık kaldığı veya icrâ üslûbunu daha ziyade Türk mûsikîsi yorum unsurlarıyla renklendirmeyi tercih ettiği, bu yorum unsurlarıyla da özgün keman tavrını ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Nubar Tekyay'ın icrâsında kullanmış olduğu yorum unsurlarına ilişkin;

Ara Çarpma,

Ara çarpmanın, Tekyay'ın icrâsında sıklıkla tercih ettiği, Türk mûsikîsi üslûbunca perde vurgusunu kuvvetlendirmek maksadıyla bütün eser icrâlarında yoğun kullandığı,

Çift Çarpma,

Çift çarpmanın, Tekyay'ın icrâsında hem inici hem de çıkıcı seyirde, esas perdeyi güçlendirmek amacıyla sıkça kullandığı,

Kümeleme,

Kümelemenin, Tekyay'ın icrâ ettiği eserlerde muhtelif tartımlarla az kullandığı,

Ön Çarpma,

Ön çarpmayı, Tekyay'ın icrâsında sıklıkla tercih ettiği, esas perdeyi doğru basarak icrâ etmek ve vurgulamak amacıyla kullandığı,

Öncü Çarpma,

Öncü çarpmanın, Tekyay'ın icrâsında farklı aralıklarla genellikle açık tel ile, çarpma yapılacak perdeyi referans alıp icrâ edilmek istenen perdeyi bulmak ve perdeyi belirgin hale getirmek amacıyla sıklıkla kullandığı,

Üst Çarpma,

Üst çarpmanın, Tekyay'ın icrâsında daha ziyade inici seyirlerde tercih ettiği, 8'lik tartımlarla makamın gerekliliklerini gözeterek sıklıkla kullandığı,

Vurkaç Çarpma,

Vurkaç çarpmanın, Tekyay'ın icrâsında tavrınında belirticilerinden olarak kabul edilecek karakteristikte 8'lik ve 16'lık tartımlarla sıklıkla tercih kullandığı,

Arpej ve Pedal Ses Kullanımı,

Tekyay'ın geleneğe sadık kaldığı, icrâ üslûbunu daha ziyade Türk mûsikîsi yorum unsurlarıyla renklendirmeyi tercih ettiği, batı müziği kaynaklı yorum ve ifâde unsurlarına çok fazla yer vermediği,

Çift Ses Kullanımı,

Türk mûsikîsi saz icrâsı üslûbunca pek tercih edilmeyen bu yorum unsurunu Nubar Tekyay'ın da icrâsında pek tercih etmediği,

Kaydırma,

Kaydırmanın, Tekyay'ın icrâsında sıklıkla kullandığı, bu yorum unsurunu icrâ ederken makam gerekliliklerini gözettiği, Tekyay'ın tavrının somutlaştırılması bakımından önem arz ettiği,

Vibrato,

Vibratonun, Tekyay'ın icrâsında genellikle tiz perdelerde ve uzun süreleri perdelerde icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı,

Trill,

Trill, Tekyay'ın icrâsında muhtelif perdeler ve tartımlarla icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı,

Üst ve Alt Oktav Kullanımı,

Tekyay'ın icrâsında kemanın alt oktavının yetersiz olduğu, buna istinaden Tekyay'ın üst oktav kullanımını daha çok tercih ettiği ve icrâsına farklı bir yorum katmak maksadıyla kullandığı,

Nubar Tekyay'ın Kullandığı Tartım Kalıpları,

Tekyay'ın icrâsında sıklıkla ve küçük değerlikli notalar üzerinde tercih ettiği, kendisine refakat eden saz ile ahenkli bir şekilde icrâ ettiği, Tekyay'ın tavrının somutlaştırılması bakımından önem arz ettiği sonuçlarına varılmıştır.

6. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Nubar Tekyay'ın icrâsında kullanmış olduğu ifâde unsurlarına ilişkin;

Vurgu,

Vurgunun, Nubar Tekyay'ın icrâsında eserin ve usûlün ritmik özelliklerini ve hane geçişlerinin daha belirgin duyulması maksadıyla kullandığı,

Ritmik ifâde unsurlarından;

Ağırca

Ağırcaın, Nubar Tekyay'ın icrâlarında çok fazla tercih etmediği, icrâ ettiği durumlarda ise icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı,

Ağırlaşarak

Ağırlaşarak ifâde unsurunun, Nubar Tekyay'ın icrâlarında genellikle teslim ya da hane sonralarında tercih ettiği ve bitiş etkisini güçlendirmek maksadıyla kullandığı,

Serbest

Serbestin, Nuabr Tekyay'ın icrâlarında daha az tercih ettiği ve icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı,

Yürükçe

Yürükçenin, NuBar Tekyay'ın icrâlarında genellikle eserlerin sonunda yapılan teslim tekrarlarında, geleneğe sadık kalarak, peşrev ve saz semâisi icrasının gerekliliklerini yerine getirerek kullandığı sonuçlarına varılmıştır.

7. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Pozisyon kullanımının, Nubar Tekyay'ın icrâsında sıklıkla görüldüğü, tiz nevâ perdesinden sonraki perdelerde tercih ettiği, Tekyay'ın hemen hemen her pozisyonda icrâ edebildiği, eşîge yakın pozisyonlarda bile makam dizilerine ilişkin perdelerde, entonasyon anlamında hiç falso olmadığı ve buna dayanarak Nubar Tekyay'ın pozisyon kullanımını ustalıklı icrâ ettiği sonucuna varılmıştır.

8. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Yay teknikleri kullanımının, Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği eserler üzerinde ustalıklı yaptığı, özellikle uzun süre icrâ etmenin zor olduğu teknikleri kullandığı, buna dayanarak Nubar Tekyay'ın yay tekniğinin ileri seviyede olduğu sonucuna varılmıştır

Spiccato/Yayı Sektirerek İcrâ,

Nubar Tekyay'ın icrâsında belirli eserlerde 8'lik ve 16'lık tartımlarla icrâ ettiği, uzun süreli icrâ etmenin zor olduğu çıkarımıyla, bu ifâde unsuruna dayanarak Tekyay'ın yay tekniğinin ileri seviyede olduğu,

Pizzicato/Parmakla İcrâ,

Tekyay'ın icrâsında belirli eserlerde muhtelif tartımlarda icrâsını renklendirmek maksadıyla kullandığı sonuçlarına varılmıştır.

5.2.Öneriler

Nubar Tekyay'ın icrâ ettiği besteler özelinde yapmış olduğumuz bu çalışma neticesinde;

1. Türk mûsikîsi keman uslûbu hakkında daha somut verilerin sağlanması adına Tekyay ya da Tekyay'ın icrâsı ekol olmuş diğer kemâniler ile mukayese edilmesi,
2. Tekyay'ın örnekleme olmayan diğer icrâlarına da ulaşıp incelenmesi bu neticede Tekyay'ın tavrı hakkında daha fazla verilere ulaşılmaması,
3. Bu alanda daha fazla çalışma yapılarak Türk mûsikîsi keman uslûbunun daha ulaşılabilir ve incelenebilir hale gelmesi,
4. Buna benzer çalışmaların artması ve bu neticede diğer ekol icrâcılarının da tavrı özelliklerinden faydalanılabilmesi,
5. Türk mûsikîsi keman eğitiminin ve mûsikî uslûbunun sonraki nesillere daha sağlıklı aktarılabilmesi için Nubar Tekyay ve ekol olmuş diğer icrâcılarının mûsikî eğitim öğretimine dahil edilmesi,
6. Türk mûsikîsi keman eğitimi e Türk mûsikîsi keman uslûbuna kaynaklık etmesi önerilmektedir

6. KAYNAKÇA

AKSOY, Bülent. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ALAPINAR, Hazar. (2003). *Kemanın Yapım Tarihi*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

BÜKÜLMEZ, Haluk. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılâ'ın Keman İcralarının Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

ÇETİK, Özcan. (2022). *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlili Ve Eğitime Yönelik Etüdlere Oluşturulması*, Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

DURAK, Münevver Betül. (2022). *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

ERUZUN ÖZEL, Aslıhan. (2010). "Kemençe ile eser icrâlarından hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, 3(11) 284-298.

ELİBOL, Gülcan (2023). "Türk Müziği Keman Ekolleri Işığında Viyolonsel İle Türk Müziği İcrâsı" Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

FEYZİOĞLU, Nesrin. (2017). "Geleneksel Türk Sanat Mûsikîsinin Yapısal Biçimlenmesi Bağlamında Nota İcrâ Farklılıkları Meselesi ve Bir Kriter Teklifi", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, 59, (2017) 269 – 284.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

GÖNÜL, Mehmet. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

GÖNÜL, Mehmet. (2012). “*Rast Na’-t-ı Mevlânâ ve Tahlîli*”, *İstem*, Yıl: 10, Sayı: 19 (2012) 161 – 174.

GÖNÜL, Mehmet. (2018). “*Türk Mûsikîsinin Tasnif ve Tesmiyelerine Bir Bakış*”, *İSTEM*, (2018) 35 – 46.

GÖNÜL, Mehmet. (2021). “Notaya Alma Teknikleri Ders Notları, Basılmamış Ders Notu.

GÜREL, Murat. (2011). *Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alışturmaların Oluşturulması*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

GÜREL, Murat. (2016). *Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlili*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

HATİPOĞLU, Vasfi. (2013). *Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtik Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtik Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.

KABACI, İsmail. (2020). *20. Yüzyıl Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbununun Taksim İcrâları Üzerinden Tespiti ve Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

KAMILOĞLU, Ramazan. (2020). “Osmanlı Devleti’nde Türk Müziğine Katkıda Bulunan Bazı Ermeni Bestekâr ve Kanun Sanatçıları”, *Journal of History School*, 47, 2862- 2887.

ÖZALP, Nazmi (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi Cilt 1*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ÖZGEN, Nevâ. (2001). *20. Yüzyıl’da Klasik Türk Müziği, Entrümanları ve İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz. (1969). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Cilt 1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

USLU, Recep. (2009). *Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A violinist in the Ottoman Court*, İstanbul, 3. Basım, 22, 73.

YAHYA KAÇAR, Gülçin. (1993). *Türk Saz Mûsikîsinde İcrâ-Nota Farklılığı*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

YAHYA KAÇAR, Gülçin. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

YAHYA KAÇAR, Gülçin. (2005). "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2 (2005) 215 - 228.

YILDIRIM, Mustafa, (2020). *Türk Mûsikîsinde Mevlîd Geleneği ve Kâni Karaca'nın Mevlid İcralarının Tahlili*, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

7. EKLER

7.1. Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Eserlerin Notaları



Acemkürdî Saz Semâisi

Aksak Semâi

Beste: Cevdet Çağla



Mûzîme



2.
Hâne



3.
Hâne



Curcuna 4.
Hâne



Acemkürdî Saz Semâisi

2

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and quarter notes, with a repeat sign after the second measure. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a new melodic line with a repeat sign. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and a repeat sign. The fifth staff continues with a similar pattern. The sixth staff has a more intricate melody with eighth notes and a repeat sign. The seventh staff continues the melody. The eighth staff has a simpler melodic line with a repeat sign. The ninth staff continues the melody. The tenth and final staff ends with a double bar line and a fermata symbol. The signature 'f.turgut' is located at the bottom right of the page.

Eviç Saz Semâisi

Aksak Semâi ^{1.} Hâne Beste: Sedat Öztoprak

Müözime

^{2.} Hâne

^{3.} Hâne

Eviç Saz Semâisi

Semâi 4. Hâne 2

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff is labeled 'Semâi' and '4. Hâne'. The second staff is labeled '2'. The notation is in G major (one sharp) and 6/8 time. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff ends with a double bar line and a fermata symbol.

Chugut

Ferahfezâ Saz Semâisi

Aksak Semâi

1.
Hâno

Beste: Üdi Arşak Çömlekçyan



Mûlâzime



2.
Hâno

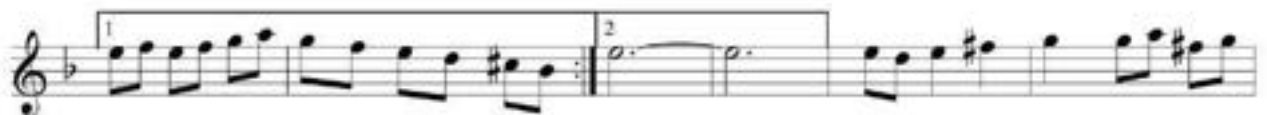


3.
Hâno



Ferahfezâ Saz Semâisi

2



Ferahfezâ Saz Semâîsi

3

Adagio

Hüzzâm Saz Semâisi

Aksak Semai ^{1.}
Hâno Beste: Nêvres Bey

Müllizime

^{2.}
Hâno

^{3.}
Hâno

The image displays a musical score for the Hüzzâm Saz Semâisi. It is written in a single system with ten staves. The first staff is labeled 'Aksak Semai' and '1. Hâno'. The second staff is labeled 'Müllizime'. The third staff is labeled '2. Hâno'. The fourth staff is labeled '3. Hâno'. The score is in the key of D major (one sharp) and 10/8 time. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff has a 5/8 time signature. The third staff has a 5/8 time signature. The fourth staff has a 5/8 time signature. The fifth staff has a 5/8 time signature. The sixth staff has a 5/8 time signature. The seventh staff has a 5/8 time signature. The eighth staff has a 5/8 time signature. The ninth staff has a 5/8 time signature. The tenth staff has a 5/8 time signature. The score is written in a single system with ten staves. The first staff is labeled 'Aksak Semai' and '1. Hâno'. The second staff is labeled 'Müllizime'. The third staff is labeled '2. Hâno'. The fourth staff is labeled '3. Hâno'. The score is in the key of D major (one sharp) and 10/8 time. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff has a 5/8 time signature. The third staff has a 5/8 time signature. The fourth staff has a 5/8 time signature. The fifth staff has a 5/8 time signature. The sixth staff has a 5/8 time signature. The seventh staff has a 5/8 time signature. The eighth staff has a 5/8 time signature. The ninth staff has a 5/8 time signature. The tenth staff has a 5/8 time signature. The score is written in a single system with ten staves. The first staff is labeled 'Aksak Semai' and '1. Hâno'. The second staff is labeled 'Müllizime'. The third staff is labeled '2. Hâno'. The fourth staff is labeled '3. Hâno'. The score is in the key of D major (one sharp) and 10/8 time. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff has a 5/8 time signature. The third staff has a 5/8 time signature. The fourth staff has a 5/8 time signature. The fifth staff has a 5/8 time signature. The sixth staff has a 5/8 time signature. The seventh staff has a 5/8 time signature. The eighth staff has a 5/8 time signature. The ninth staff has a 5/8 time signature. The tenth staff has a 5/8 time signature.

Hüzzâm Saz Semâisi

2

4.
Hâno

§

Hüzzâm Saz Semâisi

3

f. turgut

Kürdîlihiczâr Peşrev

Düyek 1. Hâne Beste: Vasilaki

§ Mülâzime

2. Hâne 3. Hâne 4. Hâne Karâr

Kürdîlihiczâr Peşrev

2

2.
Hâne



3.
Hâne



Kürdîlihiczâkâr Peşrev

3

4.
Hâna

furgut

Kürdîlihiczâr Saz Semâisi

Aksak Semâi 1.
Hâne

Beste: Kemari Tatyos Efendi



Kürdîlihicazkâr Saz Semâisi

Sensgin Semâi ^{4.} *Hâne* ²

The musical score consists of four staves of music in a 6/8 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a repeat sign and contains several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The second and third staves continue the melodic line with more triplet markings. The fourth staff concludes with a fermata symbol (a stylized 'S' shape) and the instruction 'f. burgut' at the bottom right.

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

1. Hâne

Aksak Semâi Beste: Sâdi İşılay

Mülâzime

2. Hâne

3. Hâne

4. Semâi Hâne

The musical score is presented in four systems, each corresponding to a Hâne section. The first system, labeled '1. Hâne', begins with 'Aksak Semâi' and 'Beste: Sâdi İşılay'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by intricate triplet patterns and slurs. The second system, labeled 'Mülâzime', continues the melodic development with similar triplet figures. The third system, labeled '2. Hâne', introduces a new melodic phrase with a fermata over the final note. The fourth system, labeled '3. Hâne', further elaborates on the melodic structure with more complex triplet patterns. The final system, labeled '4. Semâi Hâne', concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata. The score is written in a clear, legible font with standard musical notation.

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

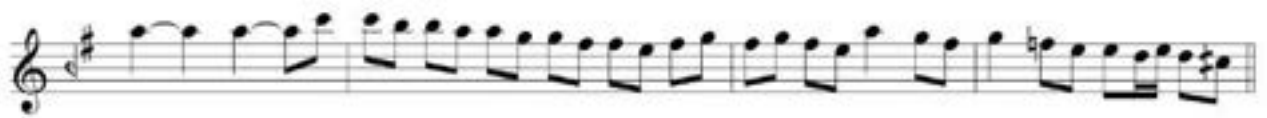
2



f.turgut

Rast Peşrev

2



Sultanîyegâh Peşrev

Hafif 1.
Hâno

Beste: Refik Fersan

The musical score is written in a single system with ten staves. The first five staves represent the first section, and the last five staves represent the second section. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first section is marked 'Hafif' and '1. Hâno'. The second section is marked '2. Hâno'. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. A 'Mûlîzîme' symbol is present at the beginning of the second section. The piece concludes with a 'S' symbol at the end of the final staff.

Sultanîyegâh Peşrev

3.
Hâne

2

4.
Hâne

f. turgut

Detailed description: The image shows a musical score for the Sultanîyegâh Peşrev. It consists of two main sections, labeled '3. Hâne' and '4. Hâne'. Section 3 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains ten staves of music. The first staff has a '3.' above it and a '2' below it. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings. Section 4 also starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It contains ten staves of music, with the first staff marked '4. Hâne'. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a 'f. turgut' marking at the bottom right. Both sections end with a double bar line and a repeat sign.

Sûz-i Dil Saz Semâisi

Aksak Semâi

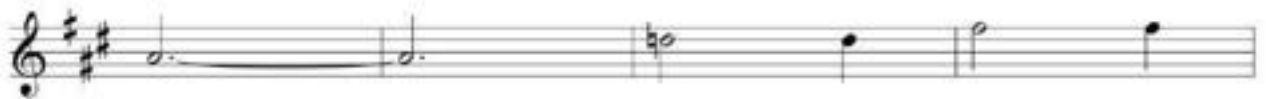
1.
Hâne

Beste: Fahri Kopuz



Semâi

4.
Hâne



Sûz-i Dil Saz Semâisi

2



7.2. Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Eserlerin Beste ve İcra Notaları



Acemkürdî Saz Semâisi

Aksak Semâi

Beste: Cevdet Çağla

Nota
Nüshası



Nubar
Tekyay
İcrâsı



N.N.



N.T.

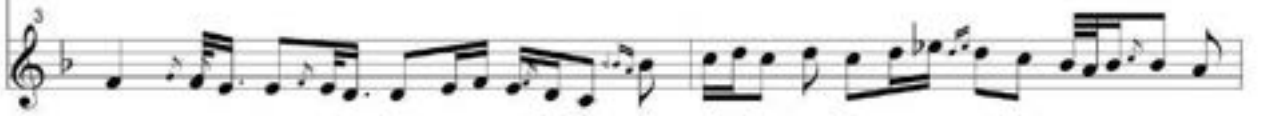


Möllzime

N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Acemkürdî Saz Semâisi

2

N.N. 

N.T. 

N.N. *2. Hâne* 

N.T. *11*  *vib.*

N.N. 

N.T. *13*  *vib.* *3* *3* *3* *3*

N.N. *Mülzime* 

N.T. *15*  *vib.*

N.N. 

N.T. *17* 

Acemkürdî Saz Semâisi

3

N.N.  

N.T. ¹⁹ *p*

N.N. 

N.T. ²¹ *p* 

N.N. ^{3.} *Hâne* 

N.T. ²³ 

N.N. 

N.T. ²⁵ 

N.N. 

N.T. ²⁷ 

Acemkürdî Saz Semâisi

4

N.N. 

N.T. 

Mûlazıme

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Acemkürdî Saz Semâisi

7

N.N.  Musical staff for N.N. part 1, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes.

N.T. ⁵⁹  Musical staff for N.T. part 1, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody includes a trill marked with a '3' and a fermata.

N.N.  Musical staff for N.N. part 2, continuing the melody with eighth and quarter notes.

N.T. ⁶¹  Musical staff for N.T. part 2, continuing the melody with eighth and quarter notes, including a fermata.

N.N.  Musical staff for N.N. part 3, continuing the melody with eighth and quarter notes.

N.T. ⁶³  Musical staff for N.T. part 3, continuing the melody with eighth and quarter notes.

N.N.  Musical staff for N.N. part 4, featuring a repeat sign and a key signature change to two flats.

N.T. ⁶⁵  Musical staff for N.T. part 4, featuring a repeat sign and a key signature change to two flats.

N.N.  Musical staff for N.N. part 5, continuing the melody with eighth and quarter notes.

N.T. ⁶⁷  Musical staff for N.T. part 5, continuing the melody with eighth and quarter notes.

Acemkürdî Saz Semâisi

8

N.N.

N.T. 69

N.N.

N.T. 71 *vib.*

N.N.

N.T. 73

N.N.

N.T. 75

N.N.

N.T. 77

Acemkürdî Saz Semâisi

9



Keman Taksimi (40 saniye)



Acemkürdî Saz Semâisi

10

N.N.  

N.T. ⁸⁹

Mûlâzime

N.N.  

N.T. ⁹¹

Ağırca ...

N.N.  

N.T. ⁹³

N.N.  

N.T. ⁹⁵

Yürükçe ...

N.N.  

N.T. ⁹⁷

... Ağırlaşarak ...

f, turgut

Eviç Saz Semâisi

Aksak Semâi

Beste: Sedat Öztoprak

Nota
Nüshası



Nubar
Tekyay
İcrâsı



N.N.



N.T.



Mûlzim

N.N.



N.T.



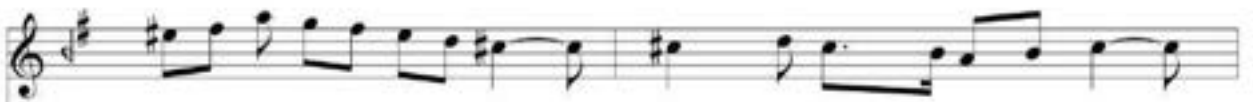
N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Eviç Saz Semâisi

2



Eviç Saz Semâisi

3.
Hâno

3

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

(III.) (I.)

Mûdâzime

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Yürük Semâi 4.
Hâno

N.N. 

N.T. 

Eviç Saz Semâisi

4

N.N.

N.T.

29

N.N.

N.T.

31

N.N.

N.T.

33

N.N.

N.T.

35

N.N.

N.T.

37

vib.

Eviç Saz Semâisi

5

N.N.  

N.T. ³⁹

N.N.  

N.T. ⁴¹

N.N.  

N.T. ⁴³

N.N.  

N.T. ⁴⁵

Möllzime

Ağırlaşarak ...

—

N.N.  

N.T. ⁴⁷

Ağırca ...

Eviç Saz Semâisi

6



... Yürükçe ...



... Ağırlaşarak ...

Uzungut

Ferahfezâ Saz Semâisi

Aksak Semâi

Beste: Üdi Arşak Çömləkçyan

Nota
Nüshası



Nubar
Tekyay
İcrası



N.N.



N.T.



Mülkzime

N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



2.
Hâne

N.N.



N.T.



Ferahfezâ Saz Semâisi

2

N.N.  

N.N.  

N.N.  

N.N.  

Mıldızmo

N.N.  

Ağarca.....

Ferahfezâ Saz Semâîsi

3.
Hâna

3

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Mâzime

N.N.

N.T.

Ağırca

Ferahfezâ Saz Semâisi

4

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Ferahfezâ Saz Semâisi

5

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

(III.) (I.)

Ferahfezâ Saz Semâisi

6

N.N.

N.T.

83

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The N.N. staff (top) and N.T. staff (bottom) both start at measure 81. The N.T. staff has a measure number '83' at the beginning. The music is in a key with one flat and a 6/8 time signature. The N.T. staff includes a trill (tr) and a vibrato (vib.) marking.

N.N.

N.T.

89

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The N.N. staff (top) and N.T. staff (bottom) both start at measure 83. The N.T. staff has a measure number '89' at the beginning. The N.T. staff includes a triplet (3) and a vibrato (vib.) marking.

N.N.

N.T.

95

(III.) (I.)

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The N.N. staff (top) and N.T. staff (bottom) both start at measure 85. The N.T. staff has a measure number '95' at the beginning. The N.T. staff includes vibrato (vib.) markings. Below the N.T. staff, there are two markings: '(III.)' and '(I.)'.

N.N.

N.T.

101

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The N.N. staff (top) and N.T. staff (bottom) both start at measure 87. The N.T. staff has a measure number '101' at the beginning. The N.T. staff includes a trill (tr) marking.

N.N.

N.T.

105

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves. The N.N. staff (top) and N.T. staff (bottom) both start at measure 89. The N.T. staff has a measure number '105' at the beginning. The N.T. staff includes a vibrato (vib.) marking.

Ferahfezâ Saz Semâîsi

8

N.N.

N.T.

129

... Ağırlaşarak ...

f. turgut

Hüzzâm Saz Semâisi

Aksak Semai

1.
Hâne

Beste: Nevres Bey

Nota
Nüshası



Nubar
Tekyay
İcrâsı



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Mülkizme

N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Hüzzâm Saz Semâisi

2

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

2.
Hâno

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Hüzzâm Saz Semâisi

3

Müâzime

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

3.
Hâne

N.N.

N.T.

Hüzzâm Saz Semâisi

4

N.N.  N.T. 

N.N.  N.T. 

N.N.  *Mülzime* N.T. 

N.N.  N.T. 

N.N.  N.T. 

Hüzzâm Saz Semâisi

5



Hüzzâm Saz Semâisi

6

N.N.

N.T.

S^{rb}
(XI.)
Ağırca ...

N.N.

N.T.

S^{rb}

N.N.

N.T.

(II.)

Yürükçe ...

(I.)

N.N.

N.T.

— Ağırlaşarak —

N.N.

N.T.

Yürükçe ...

Hüzzâm Saz Semâisi

7

N.N. 

N.T. ⁹² 

N.N. 

N.T. ⁹⁵ 

N.N. 

N.T. ⁹⁸ 

N.N. 

N.T. ¹⁰¹ 
Ağırlaşarak Ağırca ...

N.N. 

N.T. ¹⁰⁷ 

Hüzzâm Saz Semâisi

8

N.N.  

Serbest ...

N.N.  

N.N.  

Ağırca ...

f.turgut

Kürdîlihiczâr Peşrev

Düyek ^{1.} Hâne Beste: Vasilaki

Nota Nüshası

Nubar Tekyay İcrası

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Kürdîlihiczâr Peşrev

2

N.N.  Musical notation for N.N. staff 1, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 4.

N.T.  Musical notation for N.T. staff 1, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 4.

N.N. *Mülzime*  Musical notation for N.N. staff 2, measures 5-8. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 8.

N.T.  Musical notation for N.T. staff 2, measures 5-8. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with triplet markings in measures 7 and 8.

N.N.  Musical notation for N.N. staff 3, measures 9-12. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 12.

N.T.  Musical notation for N.T. staff 3, measures 9-12. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with triplet markings in measures 11 and 12.

N.N.  Musical notation for N.N. staff 4, measures 13-16. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes.

N.T.  Musical notation for N.T. staff 4, measures 13-16. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes.

2. Hanoye

N.N.  Musical notation for N.N. staff 5, measures 17-20. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 18.

N.T.  Musical notation for N.T. staff 5, measures 17-20. Treble clef, key signature of two flats. Contains eighth and sixteenth notes, with triplet markings in measures 18 and 20.

Kürdîlihiczâr Peşrev

3

2.
Hâno

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Kürdîlihiczakâr Peşrev

4

N.N. 

N.T. ²⁹ 

N.N. *Müözime* 

N.T. ³¹ 

N.N. 

N.T. ³³ 

N.N. 

N.T. ³⁵ 

N.N. *3. Haneye* 

N.T. ³⁷ 

Kürdîlihiczâr Peşrev

5

3.
Hâno



Kürdîlihiczâr Peşrev

6

N.N.

N.T.

N.N. *Mülûzime*

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

4. Haneye

N.N.

N.T.

Kürdîlihiczâr Peşrev

7

4. Hâne

N.N.

N.T.

61

N.N.

N.T.

(8^{va})

(III.) (IV.) (III.) (I.)

8^{va} (VIII.)

N.N.

N.T.

65

N.N.

N.T.

67

Kürdîlihiczâkâr Peşrev

8

N.N.

N.T. 69

Mûlâzime

N.N.

N.T. 71

N.N.

N.T. 73

N.N.

N.T. 74

N.N.

N.T. 75

N.N. Karar

N.T. 77

f. lungut

Kürdîlihiczâr Saz Semâisi

Beste: Kemani Tatyos Efendi

Aksak Semâi

Nota
Nûshası



Nubar
Tekyay
İcrâsı



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Kürdîlihiczkâr Saz Semâisi

2

N.N.

N.T.

2.
Hâne

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Mûbzime

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Ağırca...

Kürdîlihicazkâr Saz Semâisi

3

3.
Hâne

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Mollâzîme

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Kürdîlihicazkâr Saz Semâisi

4

N.N.

N.T.

4. *Hâne* Ağırlaşarak...

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Kürdîlihiczkâr Saz Semâisi

5

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Mûhziine

N.N. 

N.T. 

Ağırca ...

Kürdîlihiczâr Saz Semâisi

6

N.N.

N.T.

49

(V.)

N.N.

N.T.

51

Şîrê

Yürükçe (III.) (II.) (III.) (I.)

N.N.

N.T.

53

Şîrê

f. lungut

... Ağırlaşarak ...

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

Aksak Semâi Beste: Sâdi İşlay

Nota Nüshası

Nübat Tekyay İcrâsı

1. Hâne

N.N.

N.T.

Molâzime

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

2. Hâne

N.N.

N.T.

Ağırca ...

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

2

N.N.

N.T.

N.N. *Mülâzime*

N.T.

N.N.

N.T.

N.N. *3. Hâna*

N.T.

N.N.

N.T.

Ağırca...

...

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

3

Müzîme

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Semâi 4.
Hâno

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

4

N.N.  

N.T. ³⁷

N.N.  

N.T. ⁴¹

N.N. *Mâlzime*  

N.T. ⁴⁶

N.N.  

N.T. ⁴⁸

N.N.  

N.T. ⁵⁰

Muhayyerkürdî Saz Semâisi

5

N.N.



N.T.



Ağırlaşarak ...

f.turgut

...

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'N.N.' and the bottom staff is labeled 'N.T.'. Both staves are in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The bottom staff has a measure number '52' at the beginning. Below the staves, there are performance instructions: 'Ağırlaşarak ...' (slowing down) and 'f.turgut' (forte, turgut) followed by an ellipsis '...'. There is also a '3' above a triplet in the top staff.

Rast Peşrev

Devr-i Kebir

Beste: Neyzen Yusuf Paşa

Nota
Nüshası



Nubar
Tekyay
İcrası



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



N.N.



N.T.



Rast Peşrev

2

N.N.



N.T.



Musical notation for the first system, consisting of two staves: N.N. (Nezari) and N.T. (Ney). The N.T. staff begins at measure 14. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Teslim

N.N.



N.T.



Musical notation for the second system, consisting of two staves: N.N. and N.T. The N.T. staff begins at measure 17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

2. Haneye

N.N.



N.T.



Musical notation for the third system, consisting of two staves: N.N. and N.T. The N.T. staff begins at measure 20. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and melodic lines, with a vibrato marking (*vib.*) on the N.T. staff.

2. Hâne

N.N.



N.T.



Musical notation for the fourth system, consisting of two staves: N.N. and N.T. The N.T. staff begins at measure 23. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

N.N.



N.T.



Musical notation for the fifth system, consisting of two staves: N.N. and N.T. The N.T. staff begins at measure 26. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Rast Peşrev

3

N.N.  

N.T. ²⁹

N.N.  

N.T. ³²

N.N.  

N.T. ³⁵

N.N.  

N.T. ³⁸

N.N.  

N.T. ⁴¹

Toslm

Rast Peşrev

4

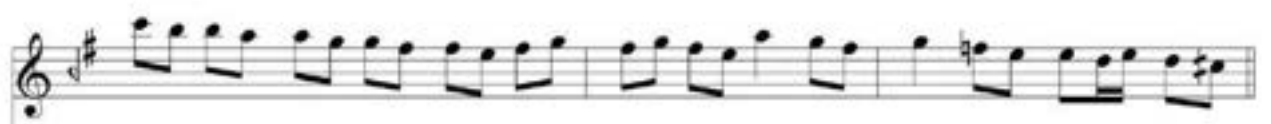
3. Haneye

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Rast Peşrev

5

N.N.  N.T. 

N.N.  N.T. 

N.N. *Teslim*  N.T. 

N.N. *4. Haneye*  N.T. 

N.N. *4. Hâno*  N.T. 

Rast Peşrev

6

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Rast Peşrev

7

Teslim



Karar



Ağırlaşarak ...

...

f.turgut

Sultanîyegâh Peşrev

Hafif

Beste: Refik Fersan

Nota
Nüshası



Sultanîyegâh Peşrev

2

N.N. 

N.T. ¹⁹ 

N.N. ^{2.} *Hâno* 

N.T. ²³ 

N.N. 

N.T. ²⁷ 

N.N. 

N.T. ³¹ 

N.N. 

N.T. ³⁵ 

Sultanîyegâh Peşrev

3

Müdüzino

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Serbest ...

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Sultanîyegâh Peşrev

4

N.N. 

N.T. 

Mûzime

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

4.
Hâne

N.N. 

N.T. 

N.N. 

N.T. 

Sultanîyegâh Peşrev

5

N.N.



N.T.



80

N.N.



N.T.



85

N.N.



N.T.



87

N.N.



N.T.



91

Mülzime

Ağırlaşarak ...

...

N.N.



N.T.



95

Sultanîyegâh Peşrev

6



Ağırlaşmak ...

turgut

...

Sûz-i Dil Saz Semâisi

Aksak Semâi

Beste: Fahri Kopuz

Nota
Nüshası

1.
Hâne

Nubar
Tekyay
İcrâsı

N.N.

N.T.

Mûlâzime

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

N.N.

N.T.

Sûz-i Dil Saz Semâisi

2

The musical score is arranged in pairs of staves, with the upper staff labeled 'N.N.' and the lower staff labeled 'N.T.'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 9/8. The score consists of eight systems of staves, with measure numbers 9, 11, 13, 15, and 17 indicated at the beginning of the lower staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions are provided in Italian: '2. Hâno' above the third system, 'Mûsîzîmo' above the sixth system, and '15' above the seventh system. The score concludes with a final measure in the eighth system.

Sûz-i Dil Saz Semâisi

3

N.N.

N.T.

Musical notation for the first system, measures 17-18. The N.N. staff shows a melodic line with a fermata on the final note. The N.T. staff shows a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and a fermata on the final note.

N.N.

N.T.

Musical notation for the second system, measures 19-20. The N.N. staff continues the melodic line. The N.T. staff continues the rhythmic accompaniment.

N.N.

N.T.

Musical notation for the third system, measures 21-22. The N.N. staff has a triplet of eighth notes marked "3. Hâno". The N.T. staff has a triplet of eighth notes. Below the N.T. staff, the markings "(III.)" and "(I.)" are present.

N.N.

N.T.

Musical notation for the fourth system, measures 23-24. The N.N. staff continues the melodic line. The N.T. staff continues the rhythmic accompaniment.

N.N.

N.T.

Musical notation for the fifth system, measures 25-26. The N.N. staff has a fermata on the final note. The N.T. staff has a complex rhythmic accompaniment. Below the N.T. staff, the markings "(IV.)", "(III.)", and "(I.)" are present.


Sûz-i Dil Saz Semâisi


4

N.N. 

N.T. 

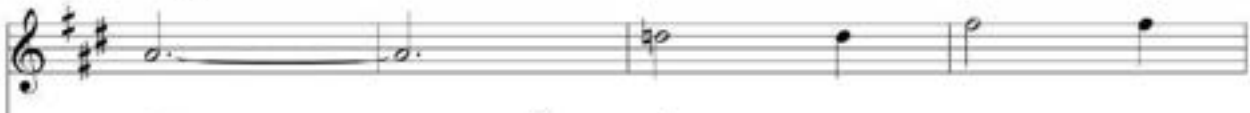
Semâi 4. Hâno Ağrışanık.....


N.N. 

N.T. 

31 *vib.* *vib.*

8^b (IV.)

N.N. 

N.T. 

35 *vib.* *vib.*


8^b (VIII.)


N.N. 

N.T. 

39 *vib.* *vib.*

8^b

N.N. 

N.T. 

43 *vib.* *vib.* *vib.* *vib.*

8^b (VII.) (II.)

Sûz-i Dil Saz Semâisi

5

N.N.

N.T.

47

vib.

8^{va}

N.N.

N.T.

51

vib.

8^{va}

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

N.N.

N.T.

55

8^{va}

(IV.) (III.) (I.)

N.N.

N.T.

59

8^{va}

Ağırlaşarak.....

vib.

N.N.

N.T.

63

Sûz-i Dil Saz Semâisi

6

N.N. 

N.T. 

67 *vib.*

Ağırca ...

N.N. 

N.T. 

71 *vib.*

Molozımo

N.N. 

N.T. 


75


Ağırca ...

N.N. 

N.T. 

77

N.N. 

N.T. 

79

80
Yürükçe ...

Sûz-i Dil Saz Semâisi

7

N.N.

N.T.

81

81

... Ağırlaşarak ...

Largut