

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

TÜRK MÜZİĞİ
ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİNDE UD EŞLİĞİ
“ÛDÎ HRANT ÖRNEĞİ”

HİLAL SONAY AKBAL İNCE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
PROF. DR. MEHMET GÖNÜL

KONYA-2023



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilal Sonay AKBAL İNCE		
	Numarası	20813101017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doktora	<input type="checkbox"/>	
Tezin Adı	Türk Müziği Çalıp Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği “Üdi Hrant Örneği”			

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.

Hilal Sonay AKBAL İNCE

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hilal Sonay AKBAL İNCE		
	Numarası	20813101017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL		
Tezin Adı	Türk Müziği Çalıp-Söyleme Geleneğinde Ud Eşliği “Ûdî Hrant Örneği”			

Bu araştırmada, Türk Müziği’nde çalıp söyleme geleneğinin XX. Yüzyıldaki temsilcilerinden biri olan bestekâr Ûdî Hrant Emre’nin ud icrâsında kullanmış olduğu yorum unsurları, ifâde unsurları, tartım ve ritmik özellikleri, sağ el (mızrap) ve sol el (pozisyon) kullanımının tahlil edilerek ortaya konulması amaçlanmıştır.

Araştırmada Ûdî Hrant Emre’nin, şarkı formunda bestelemiş olduğu eserlerinde yer alan ud icrâsının yorum ve ifâde unsurları notaya alınmış ve icrâların tahlilleri yapılmıştır. Bu tahliller sonucunda ise Ûdî Hrant Emre’nin icrâsındaki üslûb ve tavır özellikleri tahlil edilmiştir.

Ûdî Hrant’ın üslûb ve tavır özelliklerinin tahliline ek olarak; Hrant’ın hayatı, bestekârlığı ses ve ud icrâsına ilişkin yapılan akademik çalışmalar, kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiş, derlenen verilerin çözümlenmesi için “genel tarama” modeli kullanılmıştır. Elde edilen veriler ışığında “betimsel” bir çalışma ortaya konulmuştur. Çalışmanın nihayetinde Ûdî Hrant’ın ud ile çalıp söyleme geleneğinde önemli bir icracı olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Ud, Eşlik, Çalıp – Söyleme, İcrâ Teknikleri

ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Hilal Sonay AKBAL İNCE		
	Student Number	20813101017		
	Department	Turkish Music		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doctoral Degree (Ph.D.)	<input type="checkbox"/>	
	Supervisor	Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL		
Title of the Thesis/Dissertation	Oud Accompaniment in the Playing and Singing Tradition of Turkish Music			

In this research, the XX th century of the tradition of playing and singing in Turkish Music. It is aimed to reveal the interpretation elements, expression elements, weighing and rhythmic features and the use of right hand (plectrum), left hand (position) used in oud performance by composer Ūdî Hrant Emre, one of the representatives of the this century.

In the research, the interpretation and expression elements of the oud performance in the works of Ūdî Hrant Emre composed in song form were notated and the performances were analyzed. As a result of these analyses, the style and mannerisms of Ūdî Hrant Emre's performance have been revealed through analyzes.

In addition to the analysis of udi Hrant's style and attitude; Academic studies on her life, composition, voice and oud performance were obtained by the source scanning method, and the "general scanning" model was used to analyze the collected data. In the light of the data obtained, a "descriptive" study was put forward. At the end of the study, it was concluded that Udi Hrant is an important performer in the tradition of playing and singing with the oud.

Keywords: Turkish Music, Oud, Accompaniment, Playing-Singing, Performance Technique

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Üği Hrant Emre	7
Resim 2 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Öncü Çarpma Örneği	17
Resim 3 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Öncü Çarpma Örneği	18
Resim 4 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Öncü Çarpma Örneği	18
Resim 5 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği.....	19
Resim 6 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği.....	19
Resim 7 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği.....	20
Resim 8 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği.....	20
Resim 9 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği	21
Resim 10 Sevdalıyım Ezelden Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği	21
Resim 11 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Ön Çarpma Örneği.....	21
Resim 12 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği.....	22
Resim 13 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği.....	23
Resim 14 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği	23
Resim 15 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği.....	23
Resim 16 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği.....	24
Resim 17 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Ara Çarpma Örneği	24
Resim 18 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Ardışık Çarpma Örneği.....	25

Resim 19 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ardışık Çarpma Örneği.....	25
Resim 20 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ardışık Çarpma Örneği.....	26
Resim 21 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Ardışık Çarpma Örneği.....	26
Resim 22 Geçmiş Güzel Güzel Günleri Adlı Eserden Ardışık Çarpma Örneği.....	26
Resim 23 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	27
Resim 24 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	27
Resim 25 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	28
Resim 26 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	28
Resim 27 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Çift Çarpma Örneği.....	29
Resim 28 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Çift Çarpma Örneği.....	29
Resim 29 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Kümelenme Örneği.....	30
Resim 30 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Çift Ses Örneği.....	31
Resim 31 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Çift Ses Örneği.....	31
Resim 32 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Çift Ses Örneği.....	31
Resim 33 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Dem Ses Kullanım Örneği.....	32
Resim 34 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Dem Ses Kullanım Örneği.....	32
Resim 35 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Dem Ses Kullanım Örneği.....	33
Resim 36 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Dem Ses Kullanım Örneği.....	33
Resim 37 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Oktav Kullanım Örneği.....	34
Resim 38 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Oktav Kullanım Örneği.....	34

Resim 39 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Oktav Kullanım Örneği	35
Resim 40 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği.....	35
Resim 41 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği.....	36
Resim 42 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği	36
Resim 43 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği	36
Resim 44 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği.....	37
Resim 45 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği.....	37
Resim 46 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Tartım Kullanım Örneği.....	37
Resim 47 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Kaydırma Örneği	38
Resim 48 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Trill Örneği	39
Resim 49 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Arpej Örneği	39
Resim 50 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Dalgalanma Örneği	40
Resim 51 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Dalgalanma Örneği	40
Resim 52 Geçmiş Güzel Günleri Adlı Eserden Dalgalanma Örneği	41
Resim 53 Silinmez İçimden Derin Hatıran Adlı Eserden Dalgalanma Örneği	41
Resim 54 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Kesik İcrâ Örneği.....	42
Resim 55 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Kesik İcrâ Örneği.....	42
Resim 56 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Kesik İcrâ Örneği.....	43
Resim 57 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Ağırlaşma Örneği.....	43
Resim 58 Ne Çapkın Dudağın Var Adlı Eserden Mızrap Kullanım Örneği.....	44

Resim 59 Mehtâba Sordum Adlı Eserden Mızrap Kullanım Örneği	45
Resim 60 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Mızrap Kullanım Örneği.....	45
Resim 61 Hastayım Yaşıyorum Adlı Eserden Pozisyon Kullanım Örneği	46



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Udda Ana Kolonlarda Yer Alan Nota Yerleri.....	46
Şekil 2. Yan Kolonlarda Yer Alan Nota Yerleri.....	47



TANIMLAR

Çeşitleme: Varyasyon. Herhangi bir motifi ritmik ve/veya melodik değişiklikler yaparak tekrar etmektir. (Gönül, 2010, s.XII)

Eşlik (Refâkat): Çoksesli veya teksesli mûsikîde, mûsikîyi asıl icrâ eden sese veya saza, bir saz veya saz grubu tarafından iştirak. (Öztuna, 1969, s.200)

Güçlü: 4'lü ve 5'lilerin ya da türevlerinin birleşim perdesi olmaktan ziyade, makamların oluşmasında esas olan çeşni ve seyrin vurgulandığı (odak alınan) perde ve/veya perdeler güçlü olarak ifade edilir. (Gönül, 2023, s.304)

Karar: Herhangi bir makamda doğaçlama icrâlar ya da besteli eserlerin, seyirlerin makâma özgü nağmeler ile tamamlandığı, icranın son bulduğu perdelerdir. (Gönül, 2023, s.304)

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

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)

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

Seyir: Makam meydana getirmek 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, 2010, s. XIII)

Yeden: Makâmın seyrinin sonunda, karara yürüyüşte kullanılan seslerden karar altında olanıdır. (Gönül, 2023, s.305)

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



KISALTMALAR

A.D : Anabilim dalı

a.g.a : Adı geçen arşiv

a.g.e : Adı geçen eser

a.g.m : Adı geçen makale

bkz: Bakınız

C. : Cilt

no.: Numara

örn.: Örnek

S. : Sayı

ss. : Sayfa aralığı

s.: Sayfa

Sos. Bil. Enst. : Sosyal Bilimler Enstitüsü

vb.: Ve benzeri

yy. : Yüzyıl

NOTAYA ALINAN ESERLER

1. Hicaz Şarkı – Geçmiş Güzel Günleri
2. Hicaz Şarkı – Hastayım Yaşıyorum
3. Hicaz Şarkı – Mehtaba Sordum
4. Hicaz Şarkı – Sevdalıyım Ezelden
5. Hüz zam Şarkı – Ne Çapkın Dudağın Var
6. Hüz zam Şarkı – Silinmez İçimden Derin Hatıran



ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR

U.H.İ : Ūdî Hrant İcrâsı


I. : İcrâda kullanılan perdenin I. Pozisyonda çalınması gerektiğini belirtir ve I. pozisyona ait perdenin altına yazılır.


II. : İcrâda kullanılan perdenin II. pozisyonda çalınması gerektiğini belirtir ve II. pozisyona ait perdenin altına yazılır.


III. : İcrâda kullanılan perdenin III. pozisyonda çalınması gerektiğini belirtir ve III. pozisyona ait perdenin altına yazılır.

IV. : İcrâda kullanılan perdenin IV. pozisyonda çalınması gerektiğini belirtir ve IV. pozisyona ait perdenin altına yazılır.

V. : İcrâda kullanılan perdenin V. pozisyonda çalınması gerektiğini belirtir ve V. pozisyona ait perdenin altına yazılır.

 ; Çarpma işaretini, farklı kullanım şekilleri olan bir yorumlama unsurudur.

 ; Çift Çarpma işaretini, asıl notanın önüne ya da arkasına konan, üst ya da alt sesleri ile yapılan çift çarpma notalarıdır.(Kaçar, 2012, s.127)

 ; Kümelenme, küçük değerdeki üç ya da dört notanın oluşturduğu ve asıl notanın üst ya da alt sesi ile başlayan notalar kümesiğidir. (Kaçar, 2012, s.129)

. ; Kesik İcrâ, notanın kesik icrâ edilmesini belirtir.

◡ ; Kaydırma, icrâ esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır), telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. (Gönül, 2010, s.45)

tr ; Trill, bir nota değerini kendi süresinden daha küçük parçalara bölerek tekrarlanması ile oluşur.

K ; Altına yazılan perdenin kapalı pozisyonda çalınacağını belirtir.

♯ ; Çift ses, İcra edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde genellikle üçlü, dörtlü, beşli ve sekizli derecelerin aynı anda tek mızrapla ya da parmakla icrâ edilmesiyle oluşan bir yorum unsurudur. (Gönül, 2010, s.50)

~ ; İcrâ sırasında baskı uygulanan perdede, parmağı perdeden kaldırmadan, bilek hareketi ile yapılan titreşimdir.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimin süresince desteğini, bilgi ve birikimlerini benden esirgemeyen, araştırma süresince bana rehberlik eden, ud eğitimimde bana dâima ilham kaynağı olan danışman hocam Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e hürmet ve şükranlarımı, teknik bilgi ve donanımı ile katkı sağlayan Öğr. Gör. Bünyami TİLAVEL hocama, eğitim hayatım boyunca benden desteklerini ve emeklerini hiçbir zaman esirgemeyen, her zaman yanımda olan annem Ergül AKBAL'a, babam Nedim AKBAL'a ve bu yoğun süreçte anlayış ve tecrübesiyle bana her zaman destek olan en büyük destekçim, eşim Ufuk Akın İNCE'ye sonsuz sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
RESİMLER LİSTESİ	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
TANIMLAR.....	viii
KISALTMALAR	x
NOTAYA ALINAN ESERLER	xi
ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR	xii
TEŞEKKÜR	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Cümlesi.....	8
1.2. Alt Problemler	8
1.3. Amaç	8
1.4. Önem.....	8
1.5. Varsayımlar.....	9
1.6. Sınırlılıklar	9
1.7. İlgili Araştırmalar	10

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli	14
2.2. Evren ve Örneklem	14
2.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi.....	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Üdî Hrant'ın İcrâsında Kullandığı Yorumlama Unsurları.....	16
3.1.1. Çarpma:	17
3.1.1.1. Öncü Çarpma:	17
3.1.1.2. Ön Çarpma:.....	19
3.1.1.3. Ara Çarpma:	22
3.1.1.4. Ardışık Çarpma:	24

3.1.1.5. Vur-kaç Çarpma:	27
3.1.1.6. Çift Çarpma:	29
3.1.2. Kümelenme:	30
3.1.3. Çift Ses:	31
3.1.4. Dem Ses Kullanımı:	32
3.1.5. Oktav Kullanımı:	34
3.1.6. Tartım Kullanımı:	36
3.1.7. Kaydırma:	39
3.1.8. Trill:	40
3.1.9. Arpej:	40
3.2. Ūdî Hrant'ın Kullanmış Olduđu İfade Unsurları	41
3.2.1. Dalgalanma:	41
3.2.2. Kesik İcrâ:	43
3.2.3. Ağırlaşma:	44
3.3. Sağ El (Mızrap) Kullanımı:	45
3.4. Sol El (Pozisyon) Kullanımı:	47
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
SONUÇ VE ÖNERİLER	
4.1. Sonuçlar	51
4.2. Öneriler	54
5. KAYNAKÇA	55
6. EKLER	58

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Gelenek, “kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar ve/veya alışkanlıklar” anlamını taşır. Dinî, tarihî, sosyal ve kültürel özellikler ise toplumların geleneğini oluşturur. Toplumun kendini ifade etme biçimi gelenek ve kültürel özelliklere göre değişir. Kültürün en önemli öğelerinden birisi de mûsikîdir.

Mûsikî; Yunancada, o dilin alfabesine göre m-o-u-s-a harfleriyle yazılan ve mûsa diye okunan ‘peri’ anlamına gelen bir kelimedir. Yunancanın kurallarına göre, bir kelimenin sonuna gelen –ike veya –ika takısı, o kelimeye ‘konuşulan dil’ anlamını kazandırır. Mûsa’ya eklenen –ike takısı, peri kelimesine de ‘perilerin konuştuğu dil’ anlamını verir. Mûsikî ve şiire daha sonraları -İslâmî terimle- ‘meleklerin dili’ denmiş olmasından da anlaşılacağı gibi, müzik kelimesinin kökündeki bu ‘perice’ anlamı, bu sanatın sonradan yapılan bütün tariflerinin en kısası değil, bizce en güzelidir. (Tanrıkorur, 2018, s.13)

Mûsikî teriminin kaynağı hakkında birçok görüş bulunmaktadır. Mûsikî, İbn-î Sînâ’ya göre, “Birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim...” Abdülkadir Merâgî’ye göre, “Îka devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi...” Kantemiroğlu’na göre, “Çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi...” diye tanımlanmıştır. (Özcan, Çetinkaya, 2006, s.257)

İsmail Hakkı Özkan’a göre, “Mûsikî seslerin ilmidir. Bu ilmin kapsamına, fizik, matematik, edebiyat, târih, coğrafya, arkeoloji, felsefe gibi ilimlerle estetik gibi birçok konular girer. Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli ve ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirme sanatıdır. (Özkan, 2014, s.35)

Belirtilen görüşler ve tanımlar ele alındığında mûsikî için bir toplumun dinî, târihî, kültürel ve coğrafi özelliklerini yansıtan; duygu, düşünce ve hayâl gücünün âhenk içinde dışa aktarımını sağlayan ilim ve sanat dalıdır denilebilir.

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

Türklerin anavatanı Orta Asya’dır. Uygarlığın beşiği olarak kabul edilen Orta Asya, doğuda Kingan(Kadırgan) dağları, güneyde Hindukuş ve Karanlık Dağları batıda Hazar Gölü, kuzeyde Sibiryâ Ovaları ile çevrili bir toprak parçasıdır. 9. Yüzyıldan itibaren bu bölgede yaşayan Türkler, kuraklık, nüfus artışı, otlakların yetersiz kalması, salgın hastalıklar, boylar arasındaki iç çatışmalar, Çin ve Moğol baskıları gibi nedenlerle Orta Asya’dan göç etmeye başlamışlardır. (Yahya Kaçar, 2012, s.1)

Orta Asya’dan Anadolu’ya doğru yapılan göçlerle başlayan, daha sonra Anadolu’da kurulan Türk devletlerinin sınırlarını genişletmesiyle devam eden süreçte; ecdad beraberinde getirdiği kültür ve medeniyeti coğrafyasına hâkim kılmıştır. Türk Müziği kültürü de, Türk devletlerinin gücüyle yayılma alanı ve imkânı bulmuş; bilhassa Osmanlı döneminde, nazarî ve icrâî bakımdan değişmiş ve gelişmiştir. Günümüze kadar da Türklerin gelenek ve hedefleri doğrultusunda hâkim olunan uzak-yakın tüm coğrafyaya, kurum, cemiyet ve vakıflar eliyle ulaştırılmıştır. (İnce, 2019, s.37)

Bugün Türk mûsikîsi olarak adlandırılan mûsikîmiz, Osmanlıya kadar olan dönem ve özellikle Osmanlı Devleti zamanında sınırlarını Asya’dan, Kafkaslardan-Avrupa’ya, Balkanlara, Afrika’dan, Arap coğrafyasından-Kuzey Karadeniz’e, Kırım’a kadar uzanan geniş coğrafyada, bağrında doğan, büyüyen, yetişen sanatkârlar ve farklı millet ve dinlere mensup sonradan katılan sanatçıların iştirâki ile milletleri aynı nağmeler ve usûllerde buluşturan yegâne sanat alanı olmuştur. (Gönül, 2021, s.3)

“Türk müziği, özellikle Osmanlılarda yerel veya milli olma vasfı dışında, çok uluslu bir imparatorluğun müziği olarak gerek kuram gerek uygulama yönüyle uluslararası etkisi bulunan bir müziktir. Türk müziği, yukarıdaki cümle bağlamında değerlendirildiğinde 1100 yıllık büyük bir tarihi geleneğin taşıyıcısı olma görevini de üstlenmiş olduğu söylenebilir. (Hatipoğlu, 2008, s.3-4)

Türk Müziği; “Periyodik olarak yürüyen, ama eşit olmayan karmaşık aralıklı, tabii titreşime dayalı bir ses sistemine sahip; tek porte üzerine yazıldığı ve yatay gelişmeli olduğu için de melodi ve ritm (makam ve usûl) malzemesi gelişip zenginleşmiş; bu malzeme kullanılarak dinî, askerî, klasik ve halk müziği dallarında en az bin yıldır yaratılmakta olan büyük bir repertuara mâlik (55-60 bin eser); esas itibariyle ses icrâsına dayalı olduğu halde çok çeşitli vurmali, nefesli, yaylı ve mızraplı çalgıları en eski kıdemle kullanmış ve bütün bu teknik zenginlikleri sebebiyle Batı’nın armoni-kontrpuan-füg gibi çokseslilik efekt’lerinden faydalanmaya ihtiyaç duymamış bir müziktir. (Tanrıkorur, 2018, s.45)

“Türk Mûsikîsi Sistemi” bugün, Batı mûsikîsi sisteminden sonra dünyada en çok yayılmış mûsikî sistemidir. Ayrıca Türk mûsikîsi, sistemini kabul ettiremediği mûsikî sahalarında da çok derin tesirler yapmıştır. (Ak, 2014, s.19)

İnsan sesinin ana unsur olması, kullanılan seslerin tabiattaki seslere yakın olması, herhangi bir tampere sisteme girmeyip kendi içindeki ses düzenini bozması Türk Müziğinin özelliklerinden birisidir. (Kahyaoğlu, 2003, s.41-42)

“Türk Mûsikîsi sözlü ve sözsüz eserlerden meydana gelen son derece büyük bir repertuara sahiptir. Bu repertuarın iyi ve doğru bir şekilde muhafaza edilip gelecek kuşaklara aktarılması ise yazılı belgelerle mümkündür. Mûsikî yazısı da şüphesiz ki notadır. (Yahya, 1993, s.11)

Nota; müzikal kalıcılığı sağlayan, esere dair bilgileri ve nağmeleri geçmişten geleceğe aktarma görevi üstlenmektedir. Bugün nota, halâ meşkin etkin olarak kullanıldığı Türk Mûsikîsi eğitiminde, asarın takibi ve arşivlenmesi için kayıt olanakları ile birlikte temel eğitim ve intikal araçlarından birisi haline gelmiştir.

Meşk, Osmanlı mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamına gelmektedir. Meşk sözcüğü, Osmanlı’nın son iki yüzyılında sadece güzel yazı ve müzik öğrenimine inhisar ettirilmiştir. (Behar, 2012, s.15)

“Türk mûsikîsinin temel eğitim, öğretim ve aktarım modeli olan meşk, hoca ve talebe arasında sâdece müzik ve eser eğitim- öğretiminden ibaret olmayan aynı zaman da bir hâl, edep, adap usûl, erkân mâna üslup, tavır oluşum, edinim ve aktarım yönteminin adıdır. Türk mûsikîsinin oluşum icrâ ve aktarım sürecinde meşkin bu denli etkin olması musikimizde izleri sürülebilen bir usta-çırak silsilesini de beraberinde getirmiştir.” (Gönül, 2021, s.4)

Her ne kadar meşk usulü ile asarın, aktarımının inkıtâlar ve bir takım etkenler sebebiyle eksiksiz veya hatasız yapılamayacağı ifâde edilse de, mûsikîmizin nazarı ve icrâi özellikleri dikkate alındığında eğitimde kullanılabilecek en önemli modelin meşk olduğu yadsınamaz bir gerçektir.” (Gönül, 2017, s.13)

“Meşk; Geleneksel Türk Müziği eğitim şeklinin, geçmişten günümüze değin işleyişinin anlaşılmasında açıklayıcı olan, öğrenim/öğretim yöntemidir. Osmanlı müzik geleneğinde meşk, ses ve saz eserleri repertuarının kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamış, aynı zamanda ses ve çalgı öğretimini ve üsluplarını da şekillendirmiştir. Bu özellikleri ile meşk, bir müzik geleneğinin ortak zemini olarak, icrâcıları, dönemin üslubunu ve bestecileri bir arada tutan ve birleştiren bir eğitim silsilesi görevini yerine getirmiştir.” (Doğan Sevinç, 2012, s.4)

Türk musikisinde notanın kullanılmadığı zamanlarda oldukça önemli bir işleve sahip olan meşk, musiki üstatlarınca devam ettirilmiş ve bu suretle belirli bazı üsluplar, asırlarca sonraya taşındığı gibi musiki eserleri de hafızadan hafızaya aktarılmak suretiyle unutulmaktan kurtarılmıştır. (Gerçek, 2008, s.152)

Diğer görüşleri ele aldığımızda meşk; hocanın icrâsını, üslubunu, tekniğini ve yorumunu taklit ederek devam ettirdiği, hocasından ve diğer sanâtkarların icrâsından yararlanarak özgün tavrını oluşturabildiği eğitim – öğretim yöntemidir. Meşk sisteminin içinde barındırdığı önemli unsurlardan birisi olan üslup ve tavır, san’atkârın gelişmesinde büyük bir etkiye sahiptir.

“Türk Mûsikîsinde üslûp; 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)

“Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san‘at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri ışığında eserlerin nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslup özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san‘at birikimiyle kattığı kendine has icrâî beceri ve yorum özelliklerini, ifâde biçimini anlatmaktadır.” (Gönül, 2018, s.42)

Mûsikînin en önemli unsurlarından birisi de çalgılardır. Çalgılar ses özelliğini ve bir milletin kültürel özelliklerini yansıtan bir simgedir. Ait olunan kültürel kimliğe göre çalgılar ve icrâ edilen mûsikî sistemi değişmektedir. Türk coğrafyasında gelişen Türk Müziği çalgıları da, bu geniş coğrafya ile birlikte kültürü temsil etmektedir.

“Tarihi çok eskilere dayanan ve Türk Müziğinin en önde gelen sazlarından biri olan ud, her zaman bu musiki içerisinde aranılan saz olma niteliğini göstermiş, gerek icrâ gerekse yapım yönüyle birçok sanatçının yetişmesinde ilham kaynağı olmuştur.” (Oter, 2007, s.15)

Sanatçıların icrâ yönünden gelişmesinde ve ilham kaynağı olmasında en büyük niteliğe sahip olan ud,

Arapların, 7. yüzyılda Horasan’dan Bağdat’a çalışmak için giden Türk işçilerin elinde görerek, göğsünde kullanılan sarısabır ağacına izafeten “el-oud” dedikleri, dilimize de bu isimle yerleşen ud, tarihî geçmişinde “kopuz” olarak adlandırılan çok eski bir Türk sazıdır. Batılılar, 11.-13. yüzyıllarda Haçlı Seferleri sırasında tanıyıp ülkelerine götürdükleri bu sazı, farklı dillerine göre farklı lehçelerde adlandırmışlardır. (Gönül, 2010, s.14)

“Özellikle Osmanlı’da pek çok minyatürde ön sıralarda görülen ud, zaman zaman saraydaki icrâlarda yerini tanbur ve ney gibi sazlara terk etmek zorunda kaldıysa da, tarihî bağlarının güçlülüğü ile Türk mûsikîsi içerisindeki asaletini her zaman korumuştur.” (Gönül, 2010, s.14)

“Mûsikî” isimli eserinde İbn-i Sinâ, udun yaygın kullanımı hakkında şöyle demektedir: “Çoğunluk tarafından öteden beri kullanılan en meşhur enstrüman, uddur. Ondan daha kaliteli bir şey olsa da sanatçılar arasında pek tanınmaz. Bu yüzden onun özellikleri ve perdelerinin oranlarından bahsetmemiz gerekir. Bu şekilde bizden başkası da çalışarak ve esaslarını anladığında, ud hakkında söylediklerimizi diğer enstrümanlara da uygulasin. (Gönül, 2010, s.14)

Çalıp-Söyleme geleneği, Türk Müziği icrâ üslup ve tavrının muhafaza edilmesi geliştirilmesi ve aktarılması bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Türk Müsikîsi genel icrâ üslûbu bakımından ve özellikle özgün icrâi becerilerin yoruma tatbik edilebilmesi için daha ziyade bireysel icrayı daha ön planda tutmaktadır. Anadoluda, yörelerde Aşıklık, Abdallık, Ozanlık gibi terimlerle ifade edilen Çalıp-Söyleme geleneği ve geleneğin temsil icracılarının, yörelerle özdeşleşen tavırları, Türk müsikîsinin diğer tür ve biçimlerinin icrasında da benzer amaçlarla sanat ortamlarında görülmektedir. Özellikle saz icrası ile bilinen ekol isimler sazlarını, aynı zamanda kullandıkları/kullanabildikleri ölçüde ses icralarına eşlik amacıyla da kullanmışlardır. (Gönül, 2021) Çalıp-Söyleme geleneği gerek Yöre Müsikîsi”nde gerek ise Fasıl Müsikisinde¹ önemli bir yere sahiptir.

Âşıklar arasında ustalıkla çalgı çalmak, sanat kudretini gösteren bir özellik sayılmakla beraber, bütün âşıklara mal edilemeyecek olan bu özellik, tek başına âşıklık değerini ortaya koyan bir husus değildir. Gerçekte âşıklar, çalgılarını; deyişlerini kafalarında hazırlamak ve sözlerini çalgıdan çıkarttıkları ezgilerle süslemek için bir ilham vasıtası olarak kullanılırlar. Âşıklar için çalgı, bir ilham vasıtası olduğu kadar, aynı zamanda onlara kimlik veren/belirten bir aksesuar görevi de görür. Âşıklar, zihinlerinde deyişlerini hazırlarken, dinleyenleri oyalama görevi büyük ölçüde yine çalgıya düşer (Şenel, 2009; akt. Kurubaş, 2021)

“Bu gelenekte sanatsal manada şiir üretmenin yanında görülen en önemli müzikal unsur, ozanın-aşığın ürettiği şiiri veya sözü tek başına bağlama aracılığıyla havalandırması (çalıp-söylemesidir). Bağlama icrası/icracılığı ozanlık-âşıklık geleneğinde çok yaygın bir biçimde çalıp-söyleme şeklinde teşekkül etmektedir.” (Kurubaş, 2021, s.37)

Yöre Müsikîsinin en çok tercih edilen eşlik sazı bağlamadır, Âşık Veysel, Refik Başaran, Muharrem Ertaş, Özay Gönülüm, Aşık Mahzuni Şerif, Neşet Ertaş, Arif Sağ ve Cengiz Özkan geleneği temsil eden isimlerdendir.

Fasıl Müsikisinde çalıp-söyleme geleneğinin en çok tercih edilen sazı ise ud’dur. Cinuçen Tanrıkorur, Selahattin Altınbaş, Üdî Hrant Emre vb. geleneği temsil eden isimlerdendir.

¹ Yöre ve Fasıl Müsikîsi ifâdelerinin tanımı için bkz. (Gönül, 2018)

Çalışmamıza kendine ait saz ve ses icrâsı ile ulaşabildiğimiz sözlü eserleriyle araştırmamıza kaynaklık edecek isim “**Ûdî Hrant Emre**” dir.



Resim-1 Ûdî Hrant Emre

ÛDÎ HRANT EMRE (KENKÜLYAN) (1901-1978)

Ûdî Hrant Emre, 1901 yılında Adapazarı’nda dünyaya gelmiştir. Doğduktan 4 gün sonra görme yeteneğini kaybetmiştir. (Ak, 2014, s.386-388) Hrant, ailesi ile birlikte 1917 yılında Konya’ya göç etmiş, orada bir müddet yaşadktan sonra İstanbul’a gelmiştir. (Oker, 2017, s.63) Mûsikîden anlayan bir arkadaşının yanında ud öğrenmeye başlamış ve böylece mûsikîye adım atmıştır. Önce kendi kendine çalışan **Hrant Emre**, Kemâni Agopos, Kemâni Dikran ve Ûdî Kirkor’dan dersler alarak udunu ilerletmiştir. Henüz on yedi yaşındayken Hicâz ve Hüz zam makamında yaptığı taş plâk kayıtlarıyla ünü yayılmaya başlamıştır. 1934 yılında ilk bestesini yaparak mûsikîye bestekâr olarak ismini vermiş oldu. 1950 yılında gözlerinin tedavisi için gittiği Amerika’da bir sonuç alamamıştır fakat çok sayıda konserler vermiştir. Bu konserlerle birlikte ününü daha çok uluslararası bir boyuta taşımıştır. (Ak, 2014, s.386-388)

Uluslararası bir üne kavuşmuş olan Ûdî Hrant Emre, Türk Mûsikîsi repertuarına ud eşliğı, ses icrâsı ve taksimleriyle katkıda bulunmuştur. Türk

Mûsikîsine sözlü eserleriyle de katkıda bulunan bestekâr Êdî Hrant Emre, en çok ön plana çıkan “Hastayım Yaşıyorum” adlı eseri gibi birçok eser bestelemiştir.

Bestekârı olduğu eserleri kendisi icrâ edip plağa okuduğu gibi, dönemin ünlü san’atçıları da icrâ etmiştir.

1.1. Problem Cümlesi

Yapılan araştırmalar ve belirtilen görüşler sonucunda araştırmamızın problem cümlesi “Türk Müziği çalıp söyleme geleneğinde ud icrâcısı Êdi Hrant’ın kişisel tavır özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

Êdî Hrant’ın,

- Ud icrâsında kullandığı yorum unsurları nelerdir?
- Ud icrâsında kullandığı ifâde unsurları nelerdir?
- Ud icrâsındaki tartım kullanımı nasıldır?
- Ud İcrâsında pozisyon tekniği nasıldır?
- Mızrap tekniği nasıldır?

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türk Müziği çalıp-söyleme geleneğini ön plana çıkararak Êdî Hrant Emre’nin bestelediği, seslendirdiği ve ud ile icra ettiği sözlü eserlerinde kullandığı yorum unsurlarını, ifâde unsurlarını, tartım ve ritmik özelliklerini, sağ el (mızrap) ve sol el (pozisyon) kullanımını analizler ile somutlaştırmaktır.

1.4. Önem

Bu araştırma Êdî Hrant Emre’nin;

- Türk Müziği çalıp-söyleme geleneğinde kişisel tavrının incelenmiş olması,
- İcrasında kullandığı ritmik unsurların belirlenmesi,

- Kullanılan yorum unsurlarının nota üzerinde gösterilmesi,
- Eser analizinde günümüz ud icrâcılarının, Êdî Hrant Emre'nin kişisel tavır olarak kaynak olabilmesi,
- Êdî Hrant Emre'nin çalıp–söyleme geleneğine göre sözlü eserlerinin incelenmesi başlığı altında yapılan ilk çalışma olması bakımından önem arz etmektedir.

1.5. Varsayımlar

Bu tez çalışmasında;

- Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada oluşturulan veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılan kaynakların Türk müziği çalıp – söyleme geleneğini anlatmaya yetecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılan teorik bilgiler ile Êdî Hrant Emre'ye ait sözlü eser kayıtlarının ihtiyacı karşılayacak nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılan kayıtların Êdî Hrant Emre'nin icrâ tavrını anlatmaya yetecek nitelikte olduğu,
- Êdî Hrant Emre kaynaklı yazılı ve işitsel kayıtlar doğrultusunda Êdî Hrant Emre tavrının anlatılmasında gerekli verilerin sağlanacağı varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Araştırmacının ulaşılmış olduğu kaynak ve eserlerle,
- İcrâcının çalıp söylediği eserlerle,
- Araştırmacı tarafından analiz edilen sözlü eser icra kayıtlarıyla,
- Êdî Hrant'ın icrâsındaki yorum ve ifâde unsurlarıyla,
- Ud'un organolojik özellikleri ve icrâ alanı ile sınırlıdır.

1.7. İlgili Araştırmalar

Gülçin YAHYA KAÇAR tarafından 2000 yılında hazırlanan “*Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri*” konulu doktora tezinde; Yorgo Bacanos’un ud taksimleri notaya alınmıştır. Taksimlerin seyir özellikleri, ezgisel hareketleri, frekans değerleri, Bacanos’un kişisel motifleri, taksimde kullandığı geçkileri, makam dizilerinde yer alan sent değerleri açısından incelenmiştir. Makamlar da kullanılan en tiz ve en pest perdeler tespit edilmiş, o makama ait ses genişliği incelenmiştir. Kendine özgü tavrı olan Bacanos’un ud icrâsı, kişisel motifleri, kişisel ezgi kalıpları tespit edilmiştir. Kullandığı makamların özellikleri kıyaslanmış, çarpma, glissando, tril, tremolo gibi süsleme teknikleri tespit edilmiştir. Bu özellikler doğrultusunda ud için etüdlere yazılmıştır. Geçmişteki ve günümüzdeki icrâları inceleyerek, geleneksel üslûp tekniği oluşması bakımından ud eğitiminde kullanılacak metod ve kaynak oluşturulmuştur.

Mehmet GÖNÜL tarafından 2010 yılında hazırlanan “*Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*” konulu doktora tezinde; Nevres Bey’in tavrını ortaya koyan 20 taksimi teknik ve melodik açıdan analiz edilmiş; ud eğitim metodunu besleyebilecek ve yeni sanatkârlar yetiştirmeyi üstlenen eğitimcilerimiz tarafından kullanılabilir bir kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icrâcılarının, dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır. Yapılan incelemeler doğrultusunda Nevres Bey’in ana makam olarak tercih ettiği 14 ayrı makamda ud için örnek alıştırmalar yazılmış, taksimlerinde tercih ettiği geçkiler, kullandığı teknikler analiz edilerek ortaya konulmuştur.

Vasfi HATİPOĞLU tarafından 2013 yılında hazırlanan “*Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtik Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtik Örneğinin Keman Eğitiminde Kullanabilirliğinin Değerlendirilmesi*” konulu doktora tezinde; Keman öğretiminde yararlanabilecek geleneksel üslubu ve uluslararası keman çalma tekniklerini içeren öğretim materyali oluşturmayı amaçlamıştır. Rast makamında bestelenmiş yedi Kâr-ı Nâtik üzerinde kategorisel içerik analizleri yapılmış ve yapılan içerik analizleri ile Rast Kâr-ı Nâtiklerde görülen makamlarda kullanılan makamsal unsurlar, ses alanı

sınırları, kullanılan perdelerin süre değerleri ve kullanım sıklıkları ortaya konulmuştur. Türk müziği unsurlarının (perde, aralık, makam, usûl) işleme durumlarının tespit edilmesi için genel tarama modeli kullanılmıştır.

Burak KURUBAŞ tarafından 2020 yılında hazırlanan “*Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci*” konulu doktora tezinde; bağlama icracılığı bakımından geçmişten günümüze geleneksel icra tarzının ve geleneksel icranın değişim süreci ve bu süreçte oluşan yeni icra tarzlarının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Yapılan bu araştırma, geçmişten günümüze bağlama icracılığının tarihsel sürecinin, kaynaklarının ve zaman içerisinde sosyokültürel/sosyoekonomik koşullar altında gerçekleşen değişiminin ele alınması bakımından önem arz etmektedir. Araştırmada amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen, 30 bağlama icracısının icra örnekleri, kendi icra özellikleriyle notaya aktarılmış, icra karakteristikleri içerik analiziyle saptanmış, usta icracıların icra karakteristikleri doğrultusunda bağlama icracılığına yönelik bir tasnif yapılmıştır. Araştırmada, geleneksel bağlama icra tarzının oluşumundaki kültürel ve tarihsel kaynaklar açısından ozanlık/âşıklık geleneği, mahalli sanatçılık (icracı) geleneği ve radyo geleneğinin öne çıktığı ve söz konusu icracı gelenekte usta bağlama icracılarının kişisel icra karakteristiklerinin, geleneksel icra tarzında belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda bağlama icrasındaki değişimde incelenen tarih, kişi olay ve olgular gibi önemli kırılma noktaları kapsamında, 1960’lı yıllarda sentez piyasa müziğinde elektro bağlamanın ortaya çıkışı, 1980’li yıllarda kısa sap bağlamanın yaygınlaşması ve 1990’lı yıllarda enstrümantal bağlama müziğine yönelik çalışmaların artmasıyla geleneksel icranın önemli ölçüde değişime uğradığı tespit edilmiştir.

Özcan ÇETİK tarafından 2022 yılında hazırlanan “*Tanbûri Cemil Bey’in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlilî ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması*” konulu doktora tezinde; hayatı, bestekârlığı, sâzendeliği, icrâ tekniği incelenmiş, yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiştir. Cemil Bey’e ait ses kayıtları TRT Ankara Radyosu Arşivinden ve Müzik Dairesi Arşivlerinden, Milli Kütüphane Kayıt Arşivinden ve Özel Arşivlerden temin

edilmiştir. Çalışmada örneklem olarak Cemil Bey' ait 5 adet kemençe taksimi, 5 adet yaylı tanbûr taksimi ve 5 adet viyolonsel taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazari açıdan mukayeseli tahlili yapılmıştır. Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Cemil Bey'in taksimlerinde kullanmış olduğu yorumlama ve ifade unsurları, icrâ teknikleri, melodik ve ritmik unsurlar belirlenmiştir. Elde edilen verilere göre kemençe, yaylı tanbûr ve viyolonsel eğitiminde kullanılmak üzere farklı makamlarda örnek etüdler oluşturulmuştur.

Hatice DOĞAN SEVİNÇ tarafından 2012 yılında hazırlanan “*Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma*” konulu sanatta yeterlilik tezinde, Taksim kavramı tarihten günümüze kadar ulaştığı eğitim, aktarım, tecrübe ve bilgi bileşkesi olarak tanımlanmıştır. Temel olarak meşk sisteminin mûsikî birikiminde ve taksimlerde önemini vurgulayan bu çalışma da, yapılan taksimlerin form özellikleri, biçimleri ve yapıları analizler doğrultusunda gün ışığına çıkarılmıştır. Virtüöz Tanburi Cemil Bey'in Kemençe ile yaptığı Sultaniyegâh Taksimi, İhsan Özgen'in Kemençe ile yaptığı Ferahfeza Taksimi, Niyazi Sayın'ın Ney ile yaptığı Uşşak Taksimi, Dede Süleyman Ergüner'in Ney ile yaptığı Sultaniyegâh Taksimi, Necdet Yaşar'ın Tanbur ile yaptığı Bestenigâr Taksimi, İzzettin Ökte'nin Tanbur ile yaptığı Hicazkâr Taksimi, Yorgo Bacanos'un Ud ile yaptığı Acemkürdî Taksimi, Cinuçen Tanrıkorur'un Ud ile yaptığı Muhayyerkürdî Taksimi incelendiğinde, 8 icrâcının kendine özgün bir tavır oluşturması, Cemil Bey'in teknik ya da müzikâl özelliklerini özgün tavırla yansıtması bilgisine ulaşılmıştır. İcracılar, aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen müzikal olarak özgün davranışlarda bulunmuş ve taksim icrâ etmenin tamamen öznel olduğunu kanıtlamışlardır.

Gülçin YAHYA KAÇAR tarafından 1993 yılında hazırlanan “*Türk Saz Mûsikisinde icrâ- nota farklılığı*” konulu yüksek lisans tezinde; Türk Mûsikîsi saz eserlerinde icrâ ve nota farklılığı incelenmiştir. Türk Mûsikîsinin önemli saz ustalarımızdan, Tanburî Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan ve Udî Hırant Emre'nin kısa biyografi anlatımından sonra kendi icrâları olan saz eserleri notaya alınmıştır. İcralarında yapmış oldukları

süslemeler, süslemelerin karakterleri (mızraplı, mızrapsız, legato) küçük nota ilaveleri gösterilmiştir. Sonuç olarak, mûsikîmizde esas olanın icrâ olduğunu belirtmiştir. Eğitim ve icrâ açısından öneriler sunulmuştur. Eserlerin icrâ edildiği gibi notaya alınması, yeni yetişen sazanelere tavır kazandırılması, çalgı metodlarının oluşturulması, Türk Mûsikîsi eğitimi veren ve alan kişiler için dinleyerek faydalanabilecekleri plak ve kaset arşivlerin oluşturması gerekliliğinin üzerinde durulmuştur.

Ahmet Tolga ÖZDEMİR tarafından 2008 yılında hazırlanan, “*Cinuçen Tanrıkorur Taksimleri'nin Makamsal ve Teknik analizi*” konulu yüksek lisans tezinde; Cinuçen Tanrıkorur'un icrâ tavrı ve taksim analizlerine yer verilmiştir. Tanrıkorur'a ait Uzzal, Uzzal'dan Şevkefzaya, Şevkefza, Hüzzam, Şedd-i Sabâ'dan oluşan dört makam taksimi incelenmiştir. Tanrıkorur taksim yaparken makamsal özelliklere sadık kalmıştır ve klişeleşmiş melodilere icrâlarında fazla yer vermemekte, icrâ ettiği makamı daha kendine has ve özgün melodiler tercih etmiştir. Taksimlerinde çoğunlukla Müstahsen akordu tercih etmiş, çarpma tekniği sabit perdeler üzerinde ağırlıklı olarak üst mızraplar, yürüyücü nağmelerde ise alt-üst mızraplar kullanılarak iki biçimde uygulamıştır.

Harun GÜRBÜZ tarafından 2010 yılında hazırlanan “*Meşk Sistemi, Türk Mûsikîsine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*” konulu yüksek lisans tezinde; Osmanlı öncesi Türk Mûsikîsi döneminden, Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Türk Mûsikîsi'ne kadar Türk Mûsikîsi Tarihi ile genel bilgiler verilmiştir. Eğitim yöntemlerinden biri olan meşk'in, özellikleri, usûl, güfte ve hafıza ilişkisinin önemi incelenmiş olup kurumlardaki meşk uygulaması anlatılmıştır.

Aziz DESTEĞÜL tarafından 2019 yılında hazırlanan “*Târihî, Fizikî ve İcrâî Yönleriyle Türk Mûsikîsinde Ud*” konulu yüksek lisans tezinde; Ud'un târihî, fizikî ve icrâî yönleri edilmiştir. Ud'un fizikî özelliklerindeki değişim süreçleri, akord sisteminde yaşanan farklılıkları, ünlü ud virtüözlerinin ud icrâsına katkıları, ud eğitimi için yazılmış metodların içerik analizleri bakımından önemlidir. Ud'un târihî süreçte, Türk Mûsikîsindeki öneminin, fizikî özelliklerinin ve icrâî yönlerinin

tespitinden hareketle icrâcılara, eğitimcilere ve eğitim sürecine ilişkin öneriler getirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Çalışmamızın bu bölümünde; araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve teknikleri, verilerin çözümleri açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Derlenen verilerin çözümlenmesi için kullanılan araştırma modeli “genel tarama” modelidir. Yapılan çalışmada; literatürün taranması ve elde edilen verilerin ise sonuçları belirlenmesinden dolayı “betimsel” bir çalışmadır.

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, Bilimsel Araştırma Yöntemi, 2009)

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Üdî Hrant Emre'nin ud icrâsı, örneklemini ise üdî Hrant'ın bestesi kendisine ait, sazı ve sesi ile icrâ ettiği (çalıp söylediği), ulaşılan sözlü eserler oluşturmaktadır.

“Evren, araştırma sonucunun genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. İki türlü evren vardır; genel evren ve çalışma evreni. Genel evren soyut bir kavramdır fakat ulaşılması zor hatta çoğu kez imkânsız bir bütündür. Olası yanlış anlaşılmaları gidermek için “çalışma evreni” kavramı getirilmiştir” (Karasar, 2014, s.109-110).

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

2.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi

Ûdî Hrant Emre'nin hayatı ve icrâ kayıtlarına kaynak taraması yöntemi ile ulaşılmıştır. Ûdî Hrant'a ait icrâ kayıtlarının temini için TRT Arşiv ve Müzik Dairesi arşivleri, Milli Kütüphane Kayıt Arşivine ve Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL Özel Arşivine ulaşılmıştır.

Elde edilen icrâ kayıtlarından hareketle, Ûdî Hrant'ın icrâsında kullanmış olduğu yorumlama teknikleri ve ifâde unsurları doğrultusunda yapılan tahliller, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın “Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları Analiz ve Yorumlar)” ve Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” konulu doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır.

İcrâ kayıtları, “Windows Media Player” programı ile dinlenip dikte edilerek, “Finale 2014 Nota Yazım Programı” ile notaya aktarılmış ve icrâda kullanılan teknikler analiz edilip somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Araştırmada kullanılan şekiller “Microsoft Office” programları ile oluşturulmuştur.

İcrâ kayıtlarının notaları ikili dizek şablonu kullanılarak, eserlerin günümüze ulaşabilen notaları birinci dizekte, Ûdî Hrant'a ait icrâ notası ise ikinci dizekte alt alta yazılarak sunulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde; Üdî Hrant'ın şarkı formunda bestelemiş olduğu eserlerin ulaşılabilen notaları ve bestekârın bizzat kendi çalıp söylemiş olduğu mezkûr eserlere ilişkin ses kayıtlarında yer alan ud eşliği, notalar alt alta gelecek şekilde ikili dizekte yazılarak nota ve icrâ farklılıklarını ortaya koymak üzere somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

3.1. Üdî Hrant'ın İcrâsında Kullandığı Yorumlama Unsurları

Araştırmanın örneklemini, Üdî Hrant'ın bestelemiş olduğu sözlü eserlerin kayıtlarında yer alan ud eşliği oluşturmaktadır. İcrâcının eserleri yorumlayarak kendi tavrını ortaya koyduğu icrâi unsurlar, yorum unsurları olarak ifade edilmiştir. Kayıtlar doğrultusunda tahlil ve tasnif edilen yorum unsurları örnekleri, Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL' ün uhdesinde yürütmüş olduğu “Notaya Alma Teknikleri” dersi kapsamında irdelenmiştir.²

Bir sanatkârın tavrının ortaya çıkarılabilmesi için icrâları üzerinden sürdürülecek ayrıntılı analizlere ihtiyaç vardır. Bu analizler, icrâcının sanatsal birikimi ve icrâ edilen sazın fiziksel özellikleri dikkate alınarak yapılmalıdır. İcrâcının sazı ve sanat birikimini yansıtmada gösterdiği müzikal birikimi melodik analizde ele alınırken, bu birikimi ifade esnasında sazın kullanım tarzı ise, teknik analiz kapsamına girmektedir. (Gönül, 2010, s.32)

Türk Mûsikîsi perdeleri ve icrâi özellikleri itibariyle salt olarak notanın icrâ edildiği bir sanat alanı değildir. İcrâcı, notayı genellikle icrâsı esnasında hatırlatıcı olarak kullanır. Notada gösterilmeyen ya da gösterilemeyen pek çok unsur, nota dışı teknikler ile icrâ esnasında yoruma dâhil edilir. (Gönül, 2021; Durak, 2022, s.40)

Üdî Hrant'ın icrâsında kullandığı tavrına ilişkin yorum unsurları aşağıda sunulmuştur.

² Yorum unsurları için bkz. (Gönül, 2021); (Yıldırım 2021) (Durak, 2022) (Elibol, 2023)

3.1.1. Çarpma:

Türk Müziği saz icrâsında sıklıkla yer verilen çarpma; icrayı renklendirmek amaçlı yapılan kısa değerli notalardır. Üzeri çizili küçük sekizlik nota ile (♩) gösterilmektedir.

Ûdî Hrant'ın icrâsına ait çarpma kullanımları aşağıda verilmiştir. Saz icrâsında sıklıkla kullanılan bu yorum unsurunu; Öncü çarpma, Ön çarpma, Üst çarpma, Ara çarpma, Ardışık çarpma ve Vurkaç çarpma, Çift çarpma başlıkları altında inceledik.

3.1.1.1. Öncü Çarpma³:

İcra esnasında makamın gereklerince genellikle karar, güçlü veya 4'lü, 5'li alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp, ulaşılmak istenen perdeye yapılan bağlı çarpmaları ifade etmek için kullanılmış bir terimdir. Türk Müziği ud icrâsında hem pozisyon tutmak hem de perdelerin doğru basılarak icrâ edilmesi amacıyla yapılan bir çarpma çeşididir. (Gönül, 2021; Durak, 2022, s.41)

The image shows a musical score for 'Öncü Çarpma'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Nota' and the bottom staff is labeled 'U.H.i'. The notation shows a sequence of notes with lyrics 'RÜ HUM LA A NI YO RUM' below. A box labeled '(saz)' is placed over the final notes, with a 'V' above it and a '1' below it, indicating the position of the string.

Resim-2 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden öncü çarpma örneği

Resim 2'de verilen örnekte Udî Hrant'ın, udun boş teli olan neva teline mızrap kullanarak öncü çarpma yaptığı ve V. Pozisyonda gerdaniye perdesini mızrapsız tuttuğu görülmektedir.

³ Öncü Çarpma kullanımına ilişkin örnekler için bkz. (Durak, 2021, s. 41)

Resim-3 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden öncü çarpma örneği

Resim 3’de verilen örnekte Üdî Hrant’ın boş tel olan neva perdesinden birinci parmak ile öncü çarpma yaparak dalgalanma ile mızrapsız tutmuş olduğu eviç perdesine geldiği görülmektedir.

Resim-4 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden öncü çarpma örneği

Resim 4’de verilen örnekte Üdî Hrant’ın udun boş teli olan neva telinden öncü çarpma yaparak V. pozisyonda mızrap vurmada gerdaniye perdesine ulaştığı ve vurkaç çarpmalarla ile seyrini devam ettirdiği görülmektedir.

Yorum:

Üdî Hrant’ın icrâlarının geneline bakıldığında pozisyon kullandığı yerlerde öncü çarpma kullandığı görülmüştür. Ud icrâsında sıklıkla kullanılan bu tekniğin Üdî Hrant’ın aynı zamanda eserleri okuması sebebiyle bu tekniği sık kullanmadığı tespit edilmiştir. Ancak kullandığı yerlerde udun teknik özellikleri göz önünde bulundurularak kullanıldığı görülmüştür.

3.1.1.2. Ön Çarpma:

Ön çarpma, makâmın kâidelerince varılmak istenen perdeden hemen önce, referans sesi olarak kullanılan ve genellikle varılmak istenen perdenin bir alt ya da bir üst sesi perde duyurularak yapılan çarpmadır. (Gönül 2021; Durak, 2022, s.44)

Resim-5 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 5’de verilen örnekte Üdî Hrant’ın udun boş teli olan gerdaniye perdesine ön çarpma yaparak bir sonraki perde olan udda baskı ile elde edilen muhayyer perdesini dalgalanma ile tuttuğu görülmektedir.

Resim-6 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 6’da verilen örnekte Üdî Hrant’ın segâh perdesine muhayyer perdesini ön çarpma olarak tuttuğu görülmektedir. Muhayyer perdesi ile mızraplı çarpma yaparak ve tiz segâh perdesini mızrapsız tutarak seyrine devam ettiği tespit edilmiştir.

11
Nota
MI (saz)

U.H.I.

Resim-7 Mehtâba Sordum adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 7’de verilen örnekte Üdî Hrant’ın hüseyinî perdesini nevâ perdesi ile ön çarpma yaparak tuttuğu, udda baskı ile elde edilen muhayyer perdesini de mızrap vurmadan, dalgalanma ile tuttuğu görülmektedir.

12
Nota
GUR BET

U.H.I.

Resim-8 Mehtâba Sordum adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 8’de verilen örnekte Üdî Hrant’ın hüseyinîaşiran perdesinden acem perdesine geçişinde mızraplı çarpma yaparak gerdaniye perdesini ön çarpma şeklinde kullandığı görülmüştür.

13
Nota
HER TA RAF TA HER YER DE (saz)

U.H.I.

Resim-9 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 9’da verilen örnekte Üdî Hrant’ın icrâsında ön çarpma olarak kullanılan muhayyer perdesinden mızraplı çarpma şeklinde geldiği ve gerdaniye perdesine mızrapsız geldiği görülmüştür. Aynı ölçüde bulunan çargâh perdesinde ön çarpma olarak kullanılıp bir sonraki dik kürdî perdesine mızrapsız şekilde gelerek seyrine devam ettiği görülmektedir.

Resim-10 Sevdalıyım Ezelden adlı eserden ön çarpma örneği

Resim 10’da verilen örnekte, icrânın udda baskı ile elde edilen eviç perdesi ile gerdaniye perdesinin arasında, gerdaniye perdesinin bir üst perdesi olan muhayyer perdesini kullanarak ön çarpma yaparak inmiştir.

Resim-11 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden üst çarpma örneği

Resim 11’de verilen örnekte 16’lık ve 32’lik tartımlar arasında kullanılan hüseynî perdesinden başlayan motifin varılacak olan acem perdesinden önce gerdaniye perdesini duyurarak ön çarpma yaptığı görülmektedir.

Yorum:

Hrant’ın ön çarpma tekniğini çoğunlukla udda baskı ile elde edilen perdelerden öne mızrap ile uyguladığı görülmektedir. Ön Çarpma unsurlarını çoğunlukla 4’lük ve 8’lik tartımlarda kullanmayı tercih etmiş, mızraplı, mızrapsız yapılan ön çarpmaların ud icrâsı kaidelerince bağlı ya da bağısız olarak yapıldığı tespit edilmiştir. Hrant ön çarpmayı hemen her tartım öncesinde kullanabilmiştir. Ön çarpmayı mızraplı kullandığından sonraki sesleri daima mızrapsız tutmaktadır. İcrâlarında bu çarpmayı sık kullanmadığı görülmektedir.

3.1.1.3. Ara Çarpma⁴:

Makama göre seslerin değişkenlik gösterdiği, iki perde arasında genellikle bir üst perdeye yapılan çoğunlukla mızrapsız kullanılan çarpma çeşididir. Genellikle 8'lik, 16'lık ve 32'lik tartımlarda kullanıldığı görülmektedir. (Gönül, 2021)

Resim-12 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 12'de verilen örnekte, üçleme ile başlayan motifte muhayyer perdesinden bir üst perdesi olan tiz segâh perdesine mızrapsız bir şekilde ara çarpma yaptığı görülmektedir. Diğer motifte ise üçleme ile başlayan segâh perdesinin bir üst perdesi olan tiz çargâh perdesini kullanarak mızrapsız ara çarpma yapmaktadır.

Resim-13 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 13'de verilen örnekte eserin 16'lık süre değerlerinde ara çarpma yaptığı görülmektedir. 16'lık acem perdesinin ardından gardaniye perdesine mızrapsız ara çarpma yapmaktadır. Muhayyer perdesini tutarak sünbüle perdesine

⁴ Ara Çarpma kullanımına ilişkin örnekler için bkz. (Çetik, 2022, 43)

mızrapsız çarpma yaptığı ve üçleme tartımındaki muhayyer perdesine ise tiz segâh perdesiyle mızrapsız ara çarpma yaptığı görülmektedir.

13
Nota
HER TA RAF TA HER YER DE (saz)
U.H.I.

Resim-14 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 14’de verilen örnekte, icrâsında hüseyinî perdesinden sonra üçlü ses atlayarak ve gerdaniye perdesine mızrapsız üst çarpma yaparak acem perdesinden seyrine devam etmektedir. Hemen akabinde neva perdeleri arasında hüseyini ara çarpmalar görülmektedir.

7
Nota
BI RAK OM ZUM DA DUR SUN
U.H.I.

Resim-15 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 15’de verilen örnekte, 16’lık süre değerinde kullanılan çargâh perdelerinde bir üst perdesi olan neva perdesine mızrapsız ara çarpma yaptığı görülmektedir.

22
Nota
MI (saz)
U.H.I.

Resim-16 Mehtâba Sordum adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 16’da verilen örnekte, udun boş teli olan ve 16’lık süre değerindeki neva perdelerinde hüseyinî perdesini tutarak mızrapsız ara çarpma yaptığı görülmektedir.

Resim-17 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden ara çarpma örneği

Resim 17’de verilen örnekte, dalgalanma yaparak tuttuğu hüseyinî perdelerinin arasında hemen sonra bir üst perdesi olan acem perdesine mızrapsız ara çarpma yapmaktadır.

Yorum:

İcrâların geneline bakıldığında ara çarpmayı üçleme tartım kalıplarında, 8’lik 16’lık süre değerlerinde yalnız veya sürekli kullandığı görülmektedir. Hrant, Türk mûsikîsi genel icra üslubu gereğince icrâyı renklendirmek ve hareketlendirmek için makama uygun seslerde ve icrânın gerektirdiği bazı yerlerde ara çarpmayı kullanmayı tercih etmiştir. Hrant, icrâlarında ara çarpmayı mızrapsız olarak kullanmış ve diğer çarpma türlerine göre daha sık tercih ettiği tespit edilmiştir.

3.1.1.4. Ardışık Çarpma:

Süre değeri daha uzun notalardan daha kısa notalara kümelenen, genellikle birim değeri küçük olan, ikiden fazla perdenin art arda geldiği ve birbirine yakın seslerde yapılan çarpma türüdür. Yapılan çarpmalarda nota değeri küçüldükçe çarpma değeri de küçülür ve çarpma hızı artırılır. (Gönül, 2021)

1
Nota
HAS TA YİM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)

U.H.İ

Resim-18 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden ardışık çarpma örneği

Resim 18’de verilen örnekte, ard arda gelen ardışık çarpmalar, udun baskı ile elde edilen perdeleridir. Boş olan neva telinden hüseyinî perdesine, seyrin devamında ise baskı sesi olan çargâh perdesine ard arda mızrapsız olarak ardışık çarpma yapılmıştır.

9
Nota
YOK SA O DA AĞ LAR

U.H.İ

Resim-19 Mehtâba Sordum adlı eserden ardışık çarpma örneği

Resim 19’da verilen örnekte, baskı sesi ile edilen acem perdesine udun boş teli olan gerdaniye perdesini kapalı pozisyonda alarak 2 ya da 4. parmaklar sıklıkla mızrapsız olarak ardışık çarpma yapıldığı görülmektedir.

15
Nota
AĞ LAR MI

U.H.İ

Resim-20 Mehtâba Sordum adlı eserden ardışık çarpma örneği

Resim 20’de verilen örnekte ise yine tutulan acem perdesinde kapğalı pozisyonda gerdaniye perdesine ardışık çarpma, seyrin devamında udda baskı ile elde edilen dik kürdî perdesine nim hicaz perdesine ardışık çarpma yaptığı görülmektedir.

Resim-21 Ne Çapkın Dudağın Var adı eserden ardışık çarpma örneği

Resim 21’de verilen örnekte, udun boş teli olan gerdaniye perdesine baskı ile elde edilen muhayyer perdesine ardışık çarpma yaptığı görülmektedir. Devam eden motifte ise tuttuğu muhayyer perdesine baskı ile elde edilen tiz segâh perdesine ardışık çarpma şeklinde kullanmayı tercih etmiştir.

Resim-22 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden ardışık çarpma örneği

Resim 22’de verilen örnekte, baskı ile elde edilen dik sünbüle perdesine, tiz nim hicaz perdesini ardışık çarpma olarak tuttuğu görülmektedir.

Yorum:

Üdî Hrant ardışık çarpma icrâlarının genelini daha kısa sürelerde olan 8’lik, 16’lık süre değerlerinde kullandığı görülmektedir. Çarpmanın boş tellere denk gelmesi durumunda icrasına kapalı pozisyonda devam ederek boş tele denk gelen sesleri kapalı aldığı görülmüştür. Ardışık çarpma icrâsı genellikle uzayan seslerde ve

sesiyle eşlik ettiği yerlerde tercih ettiği görülmektedir. Diğer çarpma türlerine göre ardışık çarpma türünü daha sık kullanmıştır.

3.1.1.5. Vur-kaç Çarpma⁵:

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye mızrapsız çarpılarak duyurulan bir icrâ tekniğidir. (Gönül, 2010, s.41) Genellikle inici seyirlerde yapıldığı görülmektedir.

Resim-23 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden vurkaç çarpma örneği

Resim 23’de verilen örnek öncesinde, gerdaniyeler arasında kullanılan ara çarpma sonrasında oluşan ve üçleme tartımlarının arasında tatbik edilen vurkaç çarpmalar görülmektedir. Dik hisar perdesinden başlayan motifte bir üst perdeye çarparak eviç, neva perdesi sonrasında ise hüseyinî perdesini duyurarak seyirine devam etmektedir.

Resim-24 Mehtâba Sordum adlı eserden vurkaç çarpma örneği

⁵ Vur-kaç Çarpma kullanımına ilişkin tanım ve örnekler için bkz. (Gönül, 2010, s.41)

Resim 24’de verilen örnekte, vurkaç çarpmayı 16’lık tartımda kullandığı görülmektedir. Muhayyer perdesinden başlayan motifte, sırasıyla dik sünbüle, muhayyer ve gerdaniye perdesine vurkaç çarpma tekniğini kullandığı görülmektedir.

3
Nota
RÜ HUM LA A NI YO RUM (saz)
U.H.İ

Resim-25 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden vurkaç çarpma örneği

Resim 25’de verilen örnekte, icrâsının öncesinde öncü çarpma olarak gelmesinden dolayı neva perdesini mızraplı gerdaniye perdesini mızrapsız olarak icrâ ettiği görülmektedir. Bu sebeple motifin başladığı gerdaniye ve vurkaç çarpma olan muhayyer perdesini mızrapsız olarak icrâ etmiştir. Muhayyer, gerdaniye ve evic perdesini vurkaç çarpma olarak duyurmuştur.

9
Nota
YOK SA O DA AĞ LAR
U.H.İ

Resim-26 Mehtâba Sordum adlı eserden vurkaç çarpma örneği


Resim 26’da verilen örnekte, 16’lık süre değerinde neva perdesinden başlayan ve dügâh perdesine kadar inilen motifin bir üst seslerine çarpılarak vurkaç çarpma yaptığı görülmektedir.

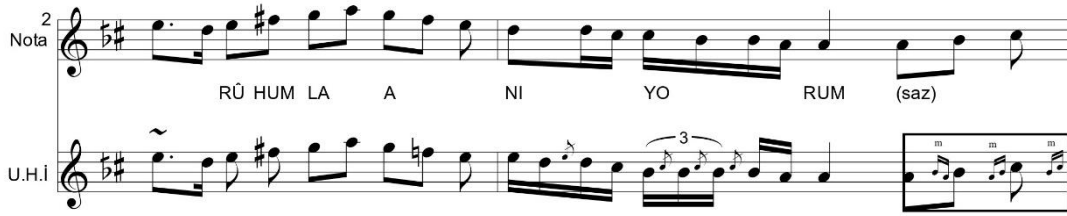
Yorum:

İcrâların geneline baktığımızda Üdî Hrant’ın vurkaç çarpma tekniğini 16’lık süre değerinde, boş tellere denk gelen sesleri kapalı pozisyonlarda alarak ve çarpmanın özelliği olarak inici perde hareketlerinde kullandığı görülmektedir. Daha

çok saz paylarında ve aynı zamanda sesiyle eşlik etmesinden dolayı hecenin uzayan yerinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâlarında vurkaç çarpmaya çok sık yer vermediği görülmektedir.

3.1.1.6. Çift Çarpma:

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan, üst ya da alt sesleri ile yapılan çift çarpma notalarıdır. (Kaçar, 2012, s.127) Çift çarpma, Mızraplı ya da mızrapsız çarpma olarak yapılabilir. Bir düzümde iki tane küçük  16'lık tartım şeklinde gösterilir.



Resim-27 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden çift çarpma örneği

Resim 27'de verilen örnekte, Üdî Hrant; udun boş teli ve asıl perde olan düğâh telinden başlayıp bir üst teli olan dik kürdî ve düğâh perdelerine, asıl perde olan dik kürdî perdesi ve çargâh perdesi önlerinde düğâh ve dik kürdî perdeleri ile, asıl perde olan çargâh perdesinden sonra ise dik kürdî ve çargâh perdeleri ile çift çarpma tekniğini vurgulamıştır.



Resim-28 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden çift çarpma örneği

Resim 28'da verilen örnekte, yegâh perdesiyle başlayan motifte varılacak perde olan neva perdesini oktav kullanıp iki ses arasında baskı ile elde edilen eviç

perdesine ve neva perdesinin bir alt sesi olan hisar perdesini çift çarpma olarak duyurmuştur.

Yorum:

Diğer çarpma türlerine nazaran çift çarpmayı sadece iki motif içinde kullandığı görülmektedir. Çift çarpmayı 8'lik tartımlar öncesinde kullanmış olup sade olan bir motifi renklendirmek amacıyla yaptığı gözlemlenmiştir. Çift çarpmanın ilk perdelerinde mızrap vurulmuş, ikinci perde ise değerini önceki perdeden alıp mızrapsız olarak parmak baskısı ile duyurulmuştur. Asıl notanın bir üst perdesi, asıl notanın bir alt perdesi şeklinde kullanmayı tercih etmiştir.

3.1.2. Kümelenme⁶:

Küçük değerdeki üç ya da dört notanın oluşturduğu ve asıl notanın üst ya da alt sesi ile başlayan notalar kümecidir. (Kaçar, 2012, s.129)

Resim-29 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden kümelenme örneği

Resim 29'da verilen örnekte, Üdî Hrant sıra ile muhayyer perdesinden itibaren inilen kümelenme ile eviç perdesini vurgulamak amacıyla yapmaktadır. Muhayyer ve eviç perdelerini mızraplı, gerdâniye ve hüseyinî perdelerini mızrapsız baskı ile duyurmaktadır.

⁶ Kümelenme tanımı ve örnekleri için bkz. (Gönül, 2010, s. 43)

Yorum:

Ûdî Hrant'ın genel icrâlarına bakıldığında kümelenme örneğini sadece bir eserde ve bir ölçüde kullandığı görülmüştür. Kümelenme tekniğine icrâlarında çok sık yer vermediği görülmektedir.

3.1.3. Çift Ses:

İcra edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde genellikle üçlü, dörtlü, beşli ve sekizli derecelerin aynı anda tek mızrapla ya da parmakla icrâ edilmesiyle oluşan bir yorum unsurudur. Çift ses, bir sapa bağlı olarak sütun halde üst üste yazılan notalar (♯) ile gösterilmiştir. (Gönül, 2010, s.50)

Resim-30 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden çift ses örneği

Resim 30'da verilen örnekte, Ûdî Hrant udda baskı ile elde edilen, asıl nota olan segâh perdesinin üstüne 3'lü derece olan boş tel neva perdesini makam dizisi içinde kalarak çift ses icrâ etmiştir.

Resim-31 Mehtâba Sordum adlı eserden çift ses örneği

Resim 31’de verilen örnekte, icrâsında bağılı bir çift ses motifi işlemiştir. Baskı ile elde edilen çargâh perdesinin üstüne 4’lü derece olan acem perdesini çift ses olarak vurgulamıştır.

Resim-32 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden çift ses örneği

Resim 32’de verilen örnekte, udun boş teli olan neva perdesine 5’li derecesi olan gardaniye perdesini makam dizisi içinde kalarak çift ses icrâ etmiştir.

Yorum:

İcrâların geneline bakıldığında, çift ses; esere hareketlilik ve renk katma amacıyla icrâ edilmiştir. Sadece dörtlük nota süre değeri içinde boş teller gözetilerek kullanmış olup seyrin devamında çift ses hareketliliği görülmemektedir. İcrâlarında bu tekniği sık tercih etmediği tespit edilmiştir.

3.1.4. Dem Ses Kullanımı:

Sabit bir boş tel eşliğinde ezgiyi ve motifi devam ettiren perdelerde dolaşarak elde edilen bir icrâ tekniğidir.

Bu yorum unsurunda esas olan, bir taraftan ezgiye devam edilirken, diğer taraftan ezgi için basılan her bir perdenin peşi sıra denk gelecek şekilde, seri bir bilek hareketiyle tek alt veya üst-alt mızraplarla boş tellerle eşlik yapmaktır. Böylece icrâda, birden fazla ud aynı anda icrâda bulunuyor hissi verdirilmekte, saz tınısı zenginleştirilmekte ve güçlendirilmektedir. (Gönül, 2010, s.52)

12
Nota
AŞ KI NIN HAS RE TİY LE (saz)

U.H.i.

Resim-33 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden dem ses örneği

Resim 33’de verilen örnekte, yegâh perdesini dem ses olarak kullanıldığı görülmektedir. Udun boş teli olan düğâh perdesine alt 5’li derecesine denk gelen yegâh perdesini, udda baskı ile elde edilen hüseyinî perdesine tekrar yegâh perdesini dem ses olarak kullanmış ve geniş aralıklı yürüyüşler yapmıştır. Bu tekniği, 16’lık tartımlarda kullanmayı tercih etmiş ve motifi zenginleştirmiştir.

20
Nota
O NUN GÖN LÜ SİZ LAR

U.H.i.

Resim-34 Mehtâba Sordum adlı eserden dem ses örneği

Resim 34’te verilen örnekte, icrâyı tam olarak dem ses olmamakla beraber önce hüseyinîaşiran perdesinde daha sonra da yegâh perdesinde destekleyerek dem ses kullanımı görülmektedir.

14
Nota
BEK LE RİM Ü MİD İ LE (saz)

U.H.i.

Resim-35 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden dem ses örneği

Resim 35’de verilen örnekte, udun boş teli ile başlayan düğâh perdesine 5’li aralık kurarak yegâh perdesini dem ses olarak kullanılmıştır.

10
Nota
AŞ KI NIN HAS RE TİY LE (saz)
U.H.I

Resim-36 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden dem ses örneği

Resim 36’da verilen örnekte, udda baskı ile elde edilen çargâh perdesine ve eviç perdesine güftenin başladığı neva perdesini baskılamak amacıyla 16’lık süre değerinde olan yegâh perdesini dem ses olarak kullandığı görülmektedir.

Yorum:

Eserlerde tam anlamıyla dem ses olarak tarif edilemese de icrânın geneline bakıldığında, Üdî Hrant icrâlarında dem perdesini sıklıkla kullanmış, motifi zenginleştirmiş ve hareketlilik sağlamıştır. Dem ses kullanımındaki perde sıklığına bakıldığında ise yegâh perdesinin çok sık, geniş aralıklarda kullanıldığı görülmektedir. Yegâh perdesini çok sık duyurma sebebi ise, udun sahip olduğu akort sisteminden kaynaklanmaktadır. Udda 5. Teli yegâh perdesi olarak akortlamış, hem boş tellerde hem de baskı ile elde edilen seslerde yegâh perdesini sıklıkla duyurmuştur.

3.1.5. Oktav Kullanımı:

Eserde bulunan motifin bir oktav yani, iki nota arasındaki sekiz ses aralığını oluşturarak kullanılan bir icrâ tekniğidir.

Resim-37 Mehtâba Sordum adlı eserden oktav kullanım örneği

Resim 37’de verilen örnekte, udda baskı ile elde edilen, güftedeki hüseyinî perdesini ve seyrin devamındaki hüseyinî perdesini udun boş teli olan hüseyinîaşiran perdesi ile desteklemektedir. Ölçü içindeki ve 2.ölçü içinde bulunan neva perdesini de yegâh perdesiyle destekleyerek oktav almaktadır.

Resim-38 Mehtâba Sordum adlı eserden oktav kullanım örneği

Resim 38’de verilen örnekte, udun boş teli olan gerdaniye perdesine, udda baskı ile elde edilen rast perdesini oktav olarak, güftenin denk geldiği heceyi ahenkli bir şekilde duyurmuştur.

Resim-39 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden oktav kullanım örneği

Resim 39’da verilen örnekte, *Ûdî Hrant* udun boş teli olan neva perdesinden sonra udun yegaha akortladığı üst boş telini, seyrin devamındaki baskı ile elde edilen acem perdesine de acemaşiran perdesini oktav alarak duyurmuştur.

Yorum:

Oktav kullanımındaki genel icrâya bakıldığında, *Ûdî Hrant* ahenk ile duyurulması amacıyla çoğunlukla uzayan ve devam eden seslerde kullanmayı tercih etmiştir. Oktav alınan perdelerin belirlenmesi açısından bakıldığında ise udun 5.telini yegâh perdesine akortlaması sebebiyle yegâh perdesini, udun boş teli olan hüseyinâşiran perdesini, baskı ile elde edilen acemaşiran ve rast perdelerini güftedeki hareketliliğe göre oktav olarak kullanmıştır. En çok kullandığı oktav perdesi akort sebebiyle yegâh perdesi olmuştur.

3.1.6. Tartım Kullanımı:

Türk Müziği saz icrâsında kullanılan en önemli yorum unsurlarından birisi tartım kullanımıdır. İcrâcının yorumlama sürecine katkıda bulunarak, kendi tavrını ortaya koymasını sağlamaktadır. *Ûdî Hrant* daha büyük olan tartımlarda icrâsını dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuzikilik tartımlarla çeşitlendirdiği görülmektedir.

The image shows a musical score for the song 'Hastayım Yaşıyorum'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Nota' and the bottom staff is labeled 'U.H.I.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The melody line includes lyrics: 'HAS TA YIM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)'. The notation features triplets and other rhythmic patterns.

Resim-40 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden tartım kullanım örneği

Referans notada görülen, udun II. Boş teli olan ve iki onaltılıktan oluşan neva perdesini, icrâsında otuzikilik süre değeri ile çeşitlendirmiştir. Aynı ölçünün devamında bulunan dik kürdi ve düğâh perdesini otuzikilik ve onaltılık süre değeri ile icrâ ederek yorumunu katmıştır.

Resim-41 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden tartım kullanım örneği

Resim 41’de verilen örnekte; referans notada gerdaniye perdesinden inmeye başlayan onaltılık tartımı, Hrant icrâsında onaltılık üçleme tartımları ile çeşitlendirerek farklı ölçü içinde farklı bir motif ortaya koymuştur.

Resim-42 Mehtâba Sordum adlı eserden tartım kullanım örneği

Resim 42’de verilen örnekte, gerdaniye perdesinden inmeye başlayan onaltılık tartımı, sekizlik, onaltılık ve otuzikilik süre değerinde zenginleştirmiştir.

Resim-43 Mehtâba Sordum adlı eserden tartım kullanım örneği

Notada bulunan noktalı dördlük tartımını, sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle çeşitlendirmiş, devamında ise sadece sekizlik tartımlarla icrâ etmiştir.

3
Nota
DE RİN HA TI RAN (saz)

U.H.I

Resim-44 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden tartım kullanım örneği

Resim 44’de verilen örnekte ise notada bulunan dörtlük tartımı, icrâsında onaltılık süre değerleriyle çeşitlendirmiş ve icrâsına dinamiklik kazandırmıştır.

9
Nota
KAL BİM DE YA RAN (saz)

U.H.I

Resim-45 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden tartım kullanım örneği

Resim 45’de verilen örnekte, notadaki onaltılık süre değerinde olan tartımı icrâsında onaltılıktan daha kısa sürede olan otuzikilik tartımı kullanmış esere farklı bir yorum katmıştır.

8
Nota
KAL BİM DE YA RAN

U.H.I

Resim-46 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden tartım kullanım örneği

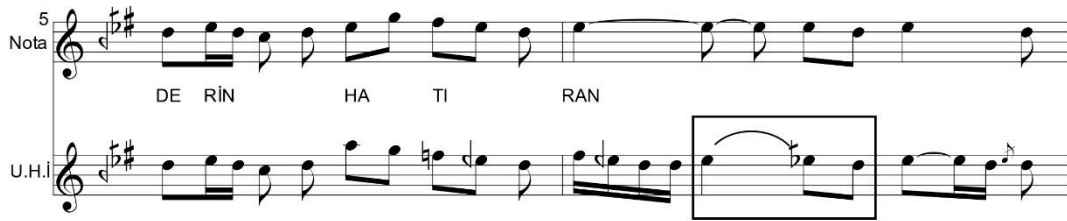
Resim 46’da verilen örnekte, sekizlik segâh perdesini hem onaltılık hem de otuzikilik süre değerleriyle çeşitlendirmiş icrâsında ajiliteli bir tartımı tercih etmiştir.

Yorum:

Ûdî Hrant'ın tartım kullanım örneklerine bakıldığında, ud'un icrâ yapısına ve eserin giderine uygun tartım çeşitlendirmeleri yapılmıştır. Genellikle noktalı dörtlük/dörtlük/sekizlik süre değerindeki olan tartımları, onaltılık/otuzikilik süre değerlerinde icrâ etmiştir. Tartım çeşitlendirmesine hemen hemen her eserinde yer vermiş, ezgi benzerliği olan cümlelerde ve motiflerde aynı tartım çeşitlendirmesini kullanmıştır. Eserlerin geneline bakıldığında ise tartım kullanımını en çok üçleme, sekizlik, onaltılık, otuzikilik süre değerlerinde kullanmayı tercih etmiştir.

3.1.7. Kaydırma:

Kaydırma, icrâ esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır), telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. Kaydırma, hemen bir önceki ya da sonraki seslere kısa mesafeli ya da bağlı seslerle yapılabileceği gibi, sazın imkân vermesi halinde pozisyon atlayarak, nağme bütünlüğünü bozmadan uzun mesafeli de olabilir. (Gönül, 2010, s.45) Kaydırma tekniği ile yorumlanan perdeler (—) işareti ile gösterilmiştir.



Resim-47 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden kaydırma örneği

Resim 47'de verilen örnekte, II. Pozisyonda, baskı ile elde edilen dik hisar perdesinden işaret parmağını kaldırmadan I. Pozisyondaki nim hisar perdesine kaydırma yaptığı görülmektedir. Kaydırma tekniğini sadece bir perde de kullanmıştır.

3.1.8. Trill:

İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup titreme manasına gelmektedir. (Kaçar, 2012, s.129) Bir nota değerini kendi süresinden daha küçük parçalara bölerek tekrarlanması ile oluşur.

Resim-48 Mehtâba Sordum adlı eserden trill örneği

Resim 48’de verilen örnekte, udda baskı ile elde edilen muhayyer perdesini ölçü sayısı süresince trill yaparak icrâ etmiştir. Eserlerinde trill örneğine sadece bir ölçü de ve bir perde de kullanmıştır.

3.1.9. Arpej:

Uyumlu akor seslerinin art arda duyurulmasına arpej denmektedir. Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde genellikle makamın güçlü ve karar perdeleri üzerinde yapılan ilavelerdir. (Kaçar, 2012, s. 133)

Resim-49 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden arpej örneği

Resim 49’da verilen örnekte arpej, sadece bir eserde ve bir ölçüde kullanmıştır. Rast perdesinde başlayan segâh, neva ve gerdaniye perdelerinden oluşan çıkıcı seyirde bir arpej icrâ seslerini duyurmuştur.

3.2. Üdî Hrant'ın Kullanmış Olduğu İfade Unsurları

Müzik literatüründe nüans diye tabir edilebilen ancak Türk musikisinde farklı tatbik edilen unsurlar ifade unsuru başlığı altında irdelenmiştir. Yorum unsurları dışında kalan Hrant'ın icrasında gözlenen bu unsurlar çalışmamızda dalgalanma, kesik icrâ ve ağırlaşma alt başlıkları altında gösterilmiştir.

3.2.1. Dalgalanma:

“Titrek, dalgalı, seslerin dalgalı izlenimini verecek biçimde çıkarılması” (Sözer, 2005; akt: Durak, 2021, s.87) Ud icrâsında baskı uygulanan perdede, parmağı perdeden kaldırmadan, bilek hareketi ile yapılan titreşimdir. Sesi zenginleştirme ve yoğunlaştırma amacıyla yapılan dalgalanma; genellikle karar ve güçlü perdelerinde, 8'lik ya da 4'lük nota değerlerinde kullanılmaktadır.

Resim-50 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden dalgalanma örneği

Resim 50'de verilen örnekte, Üdî Hrant udda baskı ile elde edilen, birinci parmak ile basılan, tiz karar perdesi ve 8'lik süre değerinde olan muhayyer perdesini, ses ve saz icrâsını duygu yönüyle zenginleştirmek amacıyla dalgalanma unsurunu kullanmıştır.

Resim-51 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden dalgalanma örneği

Resim 51’de verilen örnekte, güftenin başlayacağı ses olan, udda baskı ile elde edilen, birinci parmak ile baskı uygulanan hüseyinî perdesini, dalgalanma unsurunu kullanarak icrâsında vurguladığı görülmektedir.

Resim-52 Geçmiş Güzel Günleri adlı eserden dalgalanma örneği

Resim 52’de verilen örnekte, udda baskı ile elde edilen, hicaz perdesini kuvvetle muhtemeldir ki 1. Parmakla 4’lük süresi boyunca dalgalanma ile tutmuştur.

Resim-53 Silinmez İçimden Derin Hatıran adlı eserden dalgalanma örneği

Resim 53’de verilen örnekte, udun baskı ile elde edildiği ve 1. Parmak ile IV. pozisyonda basılan eviç perdesini mızrap vurmada tutmuştur.

Yorum:

Dalgalanma örneklerinin geneline bakıldığında Üdî Hrant icrâlarında genellikle saz payı olan yerde kullandığı görülmektedir. Tercih edilen yerlerde, 8’lik ve daha uzun sürelerde dalgalanma örneğini kullanmış, saz icrâsındaki perdeleri dalgalandırarak vurgulu bir şekilde duyurmuştur. Dalgalanma unsurunu Türk

m[^]sikisi ud icrâ üslubunca genellikle 1. Parmakla ve gerektiği yerlerde pozisyonlarda uyguladığı düşünülmektedir. İcrâlarında dalgalanma unsurunu çok sık icrâ etmediği görülmektedir.

3.2.2. Kesik İcrâ:

İtalyanca bir terim olan staccato “ayırarak” anlamına gelmektedir. Staccato kısa kısa-kesik kesik icrâ demektir. Staccato ifâde unsuru nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir (Uçan, 2005, s.110)

The image shows a musical score for the song 'Hastayım Yaşıyorum'. It consists of two staves: 'Nota' (Vocal) and 'U.H.' (Instrumental). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics 'GÖ RÜN MEZ HA YA LIY LE (saz)'. The instrumental line shows a staccato pattern with triplets and a dotted note.

Resim-54 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden kesik icrâ örneği

Resim 54’de verilen örnekte, 8’lik süre değerindeki, udda boş tel olan düğâh ve yegâh perdesini vurgulamak amacı ile kesik icrâ tekniği ile parmakla susturarak yorumlamıştır.

The image shows a musical score for the song 'Ne Çapkın Dudağın Var'. It consists of two staves: 'Nota' (Vocal) and 'U.H.' (Instrumental). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics '(saz) KE DER Lİ DUR'. The instrumental line shows a staccato pattern with triplets and a dotted note.

Resim-55 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden kesik icrâ örneği

Resim 55’de verilen örnekte, Üdî Hrant saz payındaki 8’lik sus işareti yerine udda boş tel olan yegâh telini kesik icrâ ile kısaca duyurmuştur. Hemen devamındaki ölçüde dörtlük sus işareti yerine udun boş teli olan gerdaniye perdesini kesik icrâ etmiş ve gerdaniye perdesini belirgin ve vurgulu hale getirmiştir.

Resim-56 Mehtâba Sordum adlı eserden kesik icrâ örneği

Resim 56’da verilen örnekte, ölçünün son tartımına gelen bir buçuk vuruşluk düğâh perdesinde ud icrâsında denk gelen perdeyi kesik icrâ ettiği görülmektedir.

Yorum:

Ûdî Hrant’ın kesik icrâ tekniğinin geneline bakıldığında, kesik icrâyı çoğunlukla 8’lik süre değerlerinde kullanmayı tercih etmiştir. Perdeleri birbirinden ayırmış ve belirgin hale getirmiştir. Genellikle udun boş telleri olan; yegâh, düğâh ve gerdaniye perdelerini kullanmayı tercih etmiştir. Kesik icrâ tekniğini kullanırken işlenen makamın karar ve güçlü perdelerini göz önüne alarak kullanılan perdeyi vurgulamıştır. En çok kullanılan perde yegâh perdesidir. Bunun nedeni ise udda 5. Teli yegâh perdesi olarak akortlamış ve yegâh perdesini kesik icrâ tekniğinde sıklıkla duyurmuştur. İcrâsında kesik icrâyı sık kullanmadığı görülmektedir.

3.2.3. Ağırlaşma:

Usûl ile icrâ edilen ve gideri sabit tutulan bir eserin herhangi bir bölümünde giderinin yavaşlaması manâsına gelmektedir.

Resim-57 Mehtâba Sordum adlı eserden ağırlaşma örneği

Resim 57’de verilen örnekte, Üdî Hrant icrâsının udda boş tel olan düğâh telinden itibaren, eserin bitişine doğru ağırlaşma unsurunu kullanmıştır. Tüm eserlerinin içinde, ağırlaşma ifâdesini sadece bir eserde ve bir ölçüde kullanmıştır.

3.3. Sağ El (Mızrap) Kullanımı:

Ud icrâsında mızrap ve mızrabı tutan el, çok önemli bir yere sahiptir. Udda, mızrap darplarının temas ettiği büyük eşikten kafes ortasına kadar icrâ edildiği her bölgede farklı güç (volüm) ve tınlar duyulur. Bunda, mızrap tutan elin bileğinin, büyük eşige yaklaştıkça kol-bilek açısının kapanmasıyla güçlü darpları kolaylaştırmasının büyük etkisi vardır. Bu tınlar, büyük eşige yaklaşıldıkça sertleşip mekanikleşirken, büyük kafes üzerine geldikçe, kol-bilek açısı genişleyeceğinden ve büyük kafesin hassas yapısından dolayı, yumuşar ve naifleşir. (Gönül, 2010, s.32)

Üdî Hrant ud kullanımındaki mızrap tekniğini; tartımları kısaltarak ve hızlandırarak ajiliteli bir yorum icrâ etmiştir. Mızrabında ajiliteyi kullanırken; tartımları aksatmadan açık ve anlaşılır şekilde yorumlamıştır.

Resim-58 Ne Çapkın Dudağın Var adlı eserden mızrap kullanım örneği

Resim 58’de verilen örnekte; Üdî Hrant tartımları kısaltarak ajiliteli bir yorum kullanmayı tercih etmiştir. Küçük motifleri sekilemeler ile tekrar ettiği ve seri mızrap hareketleriyle çeşitlendirdiği görülmektedir.

Resim-59 Mehtâba Sordum adlı eserden mızrap kullanım örneği

Resim 59’da verilen örnekte, icrâsında kaynak notadan farklı bir seyirle tiz karar perdesinden başlayarak tartım sürelerini kısaltmış ve çarpma yaparak seri mızrap hareketi ile çeşitlendirmiştir.

Resim-60 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden mızrap kullanım örneği

Resim 60’da verilen örnekte, icrâsındaki motifleri genellikle sürelerini kısaltarak yorumlamış ve ajiliteyi bu eserde de işlemiştir. Tartımların sürelerini kısaltarak ve çoğaltarak, çarpma ve pozisyon kullanarak mızrap hareketini çeşitlendirmiştir.

Yorum:

Sağ el (mızrap) kullanım örneklerinin geneline bakıldığında, Üdî Hrant icrâlarında ajiliteyi ön planda tutmuş, motifleri çoğunlukla notaların süre değerlerini kısaltarak, perdeleri/tartımları çoğaltarak ve mızrabına çarpma yaparak yorumlamayı tercih etmiştir. Eserlerinin genelinde seri mızrap hareketlerini kullanarak eserlere kesintisiz bir mızrap kullanım özelliği katmıştır.

3.4. Sol El (Pozisyon) Kullanımı:

Ud, 11 telden oluşan, gruplandırmalarda bam teli tek ve diğer telleri çift olan, akordu dört ses aralıklarla yapılan 6 grup telli bir sazdır. Boş teller, (inceden kalına) sol, re, la, mi, si ve fa diyez olarak akortlanmaktadır.

Ud, hem akort sistemi ve makamların genel perde yapıları, hem de icrâcı için kolaylıklar sunması sebebiyle, genellikle akademik eğitilmiş olanlar tarafından II. pozisyonda icrâ edilir (Gönül, 2010, s.3 5).

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

Ud klavyesindeki nota yerleri yukarıdan aşağıya doğru, düşey olarak aynı hizada yer almaktadır. Bu görünmeyen düşey çizgilerin her birine “Kolon” adı verilir. Her bir parmağa bir kolon denk gelmektedir. (Kaçar, 2017, s. 35) Klavyede sol elin birinci parmağının yer aldığı konuma göre pozisyon numarası değişmektedir. Birinci parmak,

Birinci kolonun bulunduğu yere basar ise sol el I. pozisyonda,

İkinci kolonun bulunduğu yere basar ise sol el II. pozisyonda,

Üçüncü kolonun bulunduğu yere basar ise sol el III. pozisyonda,

Dördüncü kolonun bulunduğu yere basar ise sol el IV. pozisyonda,

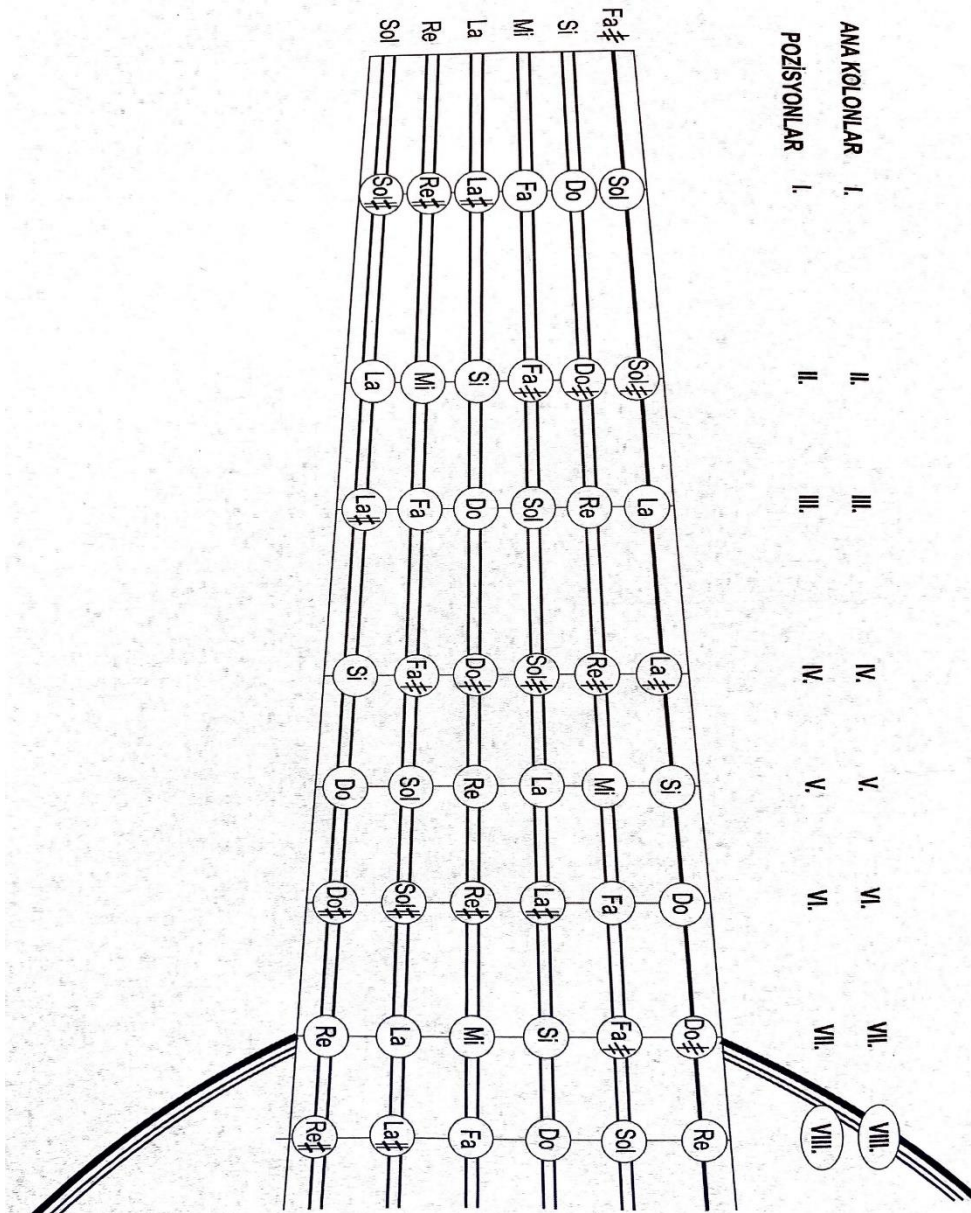
Beşinci kolonun bulunduğu yere basar ise sol el V. pozisyonda demektir. (Bkz. Şekil-1, s.49)

Ûdî Hrant, sazına sesine eşlik için kullanması sebebi ile genellikle sol el (pozisyon) kullanımında genellikle perdeleri açık almış ve pozisyon kullanmaktan imtina etmiştir. İmtina etmesinin sebebi; ajiliteyi ön plana çıkararak seri mızrap hareketlerini daha rahat yapmak için, boş tellerin kullanımını arttırmış ve baskıdaki perdeleri pozisyonless kullanmıştır.

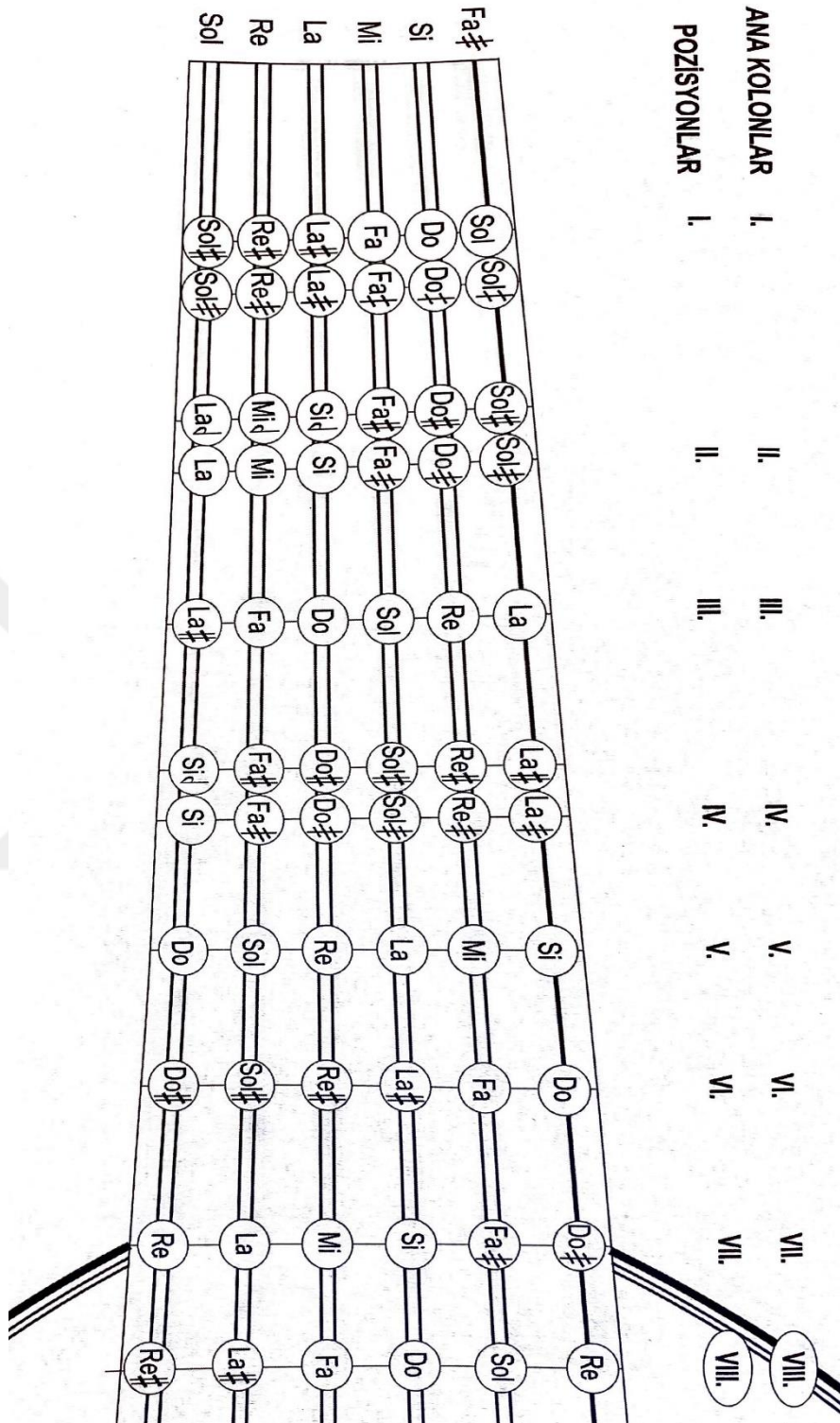
The image shows a musical score for the song 'Hastayım Yaşıyorum'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Nota' and contains the vocal melody with the lyrics 'BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE'. The bottom staff is labeled 'U.H.i.' and contains the lute accompaniment. The lute line includes fingerings: '4' under the first measure, '3' under the second measure, and '2' under the third measure. There are also markings 'K', 'm', 'V', 'V', 'IV', and '3' above the lute line, likely indicating specific techniques or positions.

Resim-61 Hastayım Yaşıyorum adlı eserden pozisyon kullanım örneği

Ûdî Hrant, icrâsında genellikle boş telleri ve pozisyonuz baskı perdelerini kullanmış, eserin belirtilen ölçüsünde ve aynı motifin bulunduğu ölçülerde aynı pozisyon kullanımını tercih etmiştir. İlk ölçüde bulunan gerdaniye perdesini kapalı perdeden tutarak neva telinde II. pozisyonda 4. Parmağını basarak duyurduğu düşünülmektedir. İkinci ölçüde ise gerdaniye perdesini V. pozisyonda birinci parmağı ile tutarak muhayyer perdesine de V. pozisyonu kullanarak 3. Parmakla basmaktadır. Gerdaniye perdesini V. pozisyon, 1. Parmak ile basarken Eviç perdesini de IV. pozisyon da 1. Parmak ile duyurmaktadır. Hüseyinî perdesinden itibaren seyrin gerektirdiği gibi II. pozisyona geçmektedir. Ûdî Hrant pozisyon kullanımına eserlerinde oldukça az yer vermiştir.



Şekil 1. Ana Kolonlarda Yer Alan Nota Yerleri (Yahya, 2017)



Şekil 2. Yan Kolonlarda Yer Alan Nota Yerleri (Yahya, 2017)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

Araştırmamızın Üdî Hrant'a ait 2. dizekte notaya alınan ud icrâsının çalıp-söyleme geleneğindeki ud icrâsına yönelik kaynaklık edeceği, Türk Müziği icrâsında üslup ve tavır başlığı altında incelenmesine kaynaklık edeceğinden hareketle;

1. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmamızda örneklem olan Üdî Hrant'ın ud icrâsına dayalı, Türk Müziği icrâ üslubuna göre kendi tavrına özgü olacak şekilde tâtbik edildiğinden hareketle; yorum unsurlarında;

“Öncü Çarpma” icrâda hem pozisyon tutmak hem de doğru perde bulma amacıyla yapılan tekniğin Hrant, tarafından eserleri okuması sebebiyle bu tekniği çok kullanmadığı,

“Ön Çarpma” bir üst yada bir alt perdeye mızraplı yada mızrapsız çarpılarak ve referans ses alma amacıyla yapılan tekniğin icrâsında diğer yorum unsurlarına göre nispeten daha fazla kullanıldığı,

“Ara Çarpma” icrâyı renklendirmek ve hareketlendirmek amacıyla makama uygun perdelerde kullanmayı tercih ettiği ve diğer çarpma türlerine göre daha çok icrâ ettiği,

“Ardışık Çarpma” genellikle birbirine yakın seslerde ve daha kısa icrâ edilen tartımlarda kümelenen bu tekniği uzayan seslerde ve sesiyle eşlik ettiği yerlerde kullandığı, icrâsında bu tekniğe sık yer verdiği,

“Vur-kaç Çarpma” Hrant tarafından inici perde seyirlerinde kullanılan bu tekniğin icrâsında muhtemelen sazını sesine eşlik olarak kullanması sebebi ile çok sık yer vermediği,

“Çift Çarpma” eserler içinde sadece iki motifte içinde tercih ettiği, icrâyı renklendirme ve zenginleştirme amacıyla kullandığı,

“Kümelenme” icrâ ettiği eserler içinde sadece bir eserde ve bir ölçüde kullandığı, icrâlarında çok sık yer vermediği,

“Çift Ses” ana sesin üçlü derecelerini kullanarak icrâ ettiği, esere hareketlilik katma amacıyla yaptığı ve icrâsında çok sık yer vermediği,

“Pedal Ses Kullanımı” tam anlamıyla pedal ses olarak tarif edilemeyen bu tekniğe icrâsında çok sık yer vermiş olduğu ve udda 5. Telini Yegâh perdesine akortlamasından dolayı icrâlarının çoğunda yegâh perdesini sıklıkla kullandığı,

“Oktav Kullanımı” eserlerinde çoğunlukla oktav kullanımı yaptığı ve en çok kullanılan oktav perdesinin yegâh perdesi olduğu,

“Kaydırma” udda uygulanabilir olduğu ve perdeleri ayırmadan duyurulduğu,

“Trill” icrâ edilen eserin tiz karar perdesinde ve bitiş ölçüsünde kullandığı; genel icrâsında tercih etmediği,

“Arpej” ud icrâsında uygulanabilir bir teknik olduğu, eserin ait olduğu makamın güçlü perdelerinden oluşmasından kaynaklı esere dinamik bir yorum kattığı,

Tüm bu yorum unsurlarının ud icrâsında kullanmaya elverişli olduğu, fakat Hrant’ın icrasında yorum unsurlarının daha ziyade aranağme ve saz boşluklarında tercih edildiği söz altında daha yalın bir icra terciih ettiği sonucuna varılmıştır.

2. Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

“Dalgalanma” icrâ ettiği kısımların genellikle saz payları olduğu, 8’lik ve daha uzun süre değerlerinde kullandığı ve icrâsında çok sık yer vermediği,

“*Kesik İcrâ*” icrâ edilen perdeleri birbirinden ayırma ve kesik bir şekilde duyurma amacıyla yapıldığı, genellikle udun boş tellerinde kullandığı, makamın karar ve güçlü perdelerine göre icrâ ettiği, genel icrâsında çok sık tercih etmediği,

“*Ağırlaşma*” icrâ edilen eserin giderinin yavaşlaması amacıyla yapıldığı ve icrâcımız tarafından sadece bir eserde ağırlaşma unsurunun kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Ûdî Hrant’ın duygu ve düşüncelerini icrâ yoluyla ön plana çıkararak, daha etkili bir anlatım icrâ etmek amacıyla yapılan ifâde unsurlarını, ses icracısını ortaya çıkaracak şekilde ve ses icrasının önüne geçmekten imtina ederek icrâsında tâtbik ettiği sonucuna varılmıştır.

3. *Alt Probleme İlişkin Sonuçlar*

Ûdî Hrant’ın icrasını renklendirmek maksadı ile, asıl notada kullanılan tartımları çeşitlendirerek esere hareketlilik kattığı, notaya bağlı kalmadan nota dışı tartımlar icrâ ettiği ve bunları yaparken Türk Müziği icrâ üslubunun dışına çıkılmadan yapıldığı sonucuna varılmıştır.

4. *Alt Probleme İlişkin Sonuçlar*

Ûdî Hrant’ın sazıyla sesine eşlik ettiğinden dolayı eşlik esnasında ulaşılabilir tellerde icrâsını devam ettirdiği, söz esnasında pozisyon kullanmaktan imtina ettiği, sazını genellikle açık tellerde icrâ ettiği sonucuna varılmıştır.

5. *Alt Probleme İlişkin Sonuçlar*

Çalışmamızın sonucunda, Ûdî Hrant; mızrabını kafese yakın bir bölümde, mızraplık ve kafes arasında bir bölümde kullandığı ve ses icrasını kapatmamak için nispeten daha yumuşak tınılar elde ettiği ve fakat pek çok yerde de söyler gibi çalarak sesi ile sazını paralel icra ettiği sonucuna varılmıştır.

4.2. Öneriler

1. Çalıp-söyleme geleneğindeki icrâların tâhliller yoluyla çalışılmasının, Türk Müziği alanına üslup ve tavır konularında yenilikler veya üslup ve tavrın geliştirilmesinde kaynaklık edeceği düşünülmektedir. Bu minvalde çalışmaların yapılması,

2. Türk Müziği daha çok bireysel icrâya dayalı bir müzik olduğundan, icrâcının hem çalıp hem söylemesi yorumun saz ve ses icrâsı bakımından tamamlayıcı olacağı varsayımından hareketle, çalıp-söyleme geleneğini oluşturan kaynakların geliştirilmesi,

3. Çalıp-söyleme geleneğine bağlı olarak üretilecek olan etüt, metod çalışmalarına kaynaklık etmesinden hareketle; bu icrâların etüt ve metod çalışmalarında alıştırma ve egzersizlerin yapılması,

4. Üdî Hrant haricinde, Türk Müziği'nin farklı sazlarında da bu özellikte olan çalışmaların alana katkı sağlayacağından hareketle tezler makaleler analizler formatında çalışılması önerilmektedir.

5. KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2014). Türk Mûsikîsinin Yayılışı ve Tesirleri. *Türk Mûsikîsi Târîhi* (s. 19). içinde Ankara: Akçağ Yayınları.
- Behar, C. (2012). Târih ve Estetik. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (s. 15). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çetik, Ö. (2022). *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlilî ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması*. Konya: Gazi Üniversitesi.
- Destegül, A. (2019, Şubat). *Târîhî, Fizikî ve İcrâ Yönlereyle Türk Mûsikîsinde Ud*. Ankara: Yöktez.
- Durak, M. B. (2022). *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu Örneği*. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sisteme Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. *A.Ü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 152-158.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Gönül, M. (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnif Tesmiyelerine Bir Bakış . *İstem Dergisi* , s. 35-46.
- Gönül, M. (2021). Notaya Alma Teknikleri Dersi, Basılmamış Ders Notları.
- Gönül, M. (2021). Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretiminde Meşk. *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim - Öğretim - İcra* (s. 3). içinde Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Gönül, M. (2023). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte*. Konya: Neü Yayınları.
- Gürbüz, H. (2010). *Meşk Sistemi, Türk Mûsikîsine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Hatipoğlu, V. (2008). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Türk Müziği Usûlleri Öğretiminin Değerlendirilmesi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Hatipoğlu, V. (2013, Mayıs). *Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtik Eserlerinden Oluşturulan Seyr-i Nâtik Örneğinin Keman Eğitiminde Kullanabilirliğinin Değerlendirilmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.

- İnce, U. A. (2019). *Türk Müziği Usûl Kaynakları Tedkîk - Tahkîk - Kıyâs*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaçar, G. Y. (2000, Eylül). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kahyaoğlu, Y. (2003). Türk Müziğinde Üslup. *Dergipark*, s. 41-43.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara : Nobel Yayıncılık.
- Kurubaş, B. (2021). *Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni*. İstanbul: EFEAKADEMİ Yayınları.
- Oter, T. (2007). Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları , Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler. *Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Yöktez.
- Özbilen, N. Ö. (2007, Ocak). Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Yöktez.
- Özcan, N., & Çetinkaya, Y. (2006). Müsikî . *DİA* (s. 257). içinde İstanbul.
- Özdemir, A. T. (2008, Eylül). *Cinuçen Tanrıkörur Taksimleri'nin Makamsal ve Teknik Analizi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (2014). Müsikî . İ. H. Özkan içinde, *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri* (s. 35). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevinç, H. D. (2012). *Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslub Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: Haliç Üniversitesi .
- Tanrıkörur, C. (2018). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçan, A. (2006). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I*. Ankara: Evrensel Müzkevi-Önder Matbaa.
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz Ve Yorumlar)* . Ankara: Maya Akademi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsikîsi Üzerine Görüşler* (s. 127-133). içinde Ankara: Maya Akademi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2017). *Ud Metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Yahya, G. (1993). *Türk Mûsikisinde İcra - Nota Farklılığı*. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Zeybek, Ö. (2013, Ocak). Türk Makam Müziğinde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Ulusal Tez Merkezi.



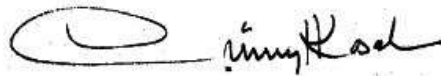
6. EKLER

EK-1 Üdi Hrant Emre'nin Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL arşivindeki nota nüshası

Aksak HICAZ ŞARKI Üdi Hırant
(Geçmiş güzel günleri)

Geçmiş güzel günleri
rûhumla anıyorum
geçmiş güzel günleri
rûhumla anıyorum
Vefasız görürün..... de
tutuşup yanıyorum
ni yo rum Bak tın gi bi
ka ran... lik ma tem li ge
ce ler de ah..... bah tın gi bi
ka ran..... lik..... ma tem li.....
ge ce ler de

Geçmiş güzel günleri rûhumla anıyorum
Vefasız görürünce tutuşup yanıyorum
Bahtın gibi karanlık matemli gecelerde
Her tarafta her yerde hep onu anıyorum.



QURBONA HİCAN SARKI SÖZ: Şerif İsmail
(Mentaba sözdür) Beşol Üst Karant

Meh... te... be... SÖZ...

dün... yar... can... bir...

at... var...

m... SÖZ...

GÖZ... bet

el... de...

yok... da...

O... lar...

can...

hi... o... in... sis... lar...

m... sis... m...

Mentaba sözdür yarıdan bana bir selâm varım
Gurbet ellerde sen mi yoksa oda ağızım
Avrâkiden ağıllım zîhi cürd-üñlü sizlerim

HİCAZ ŞARKI
HASTAYIM YAŞIYORUM, GÖRÜNMEZ HAYALİMLE

Aksak $\text{♩} = 44$ Üdi Hırant Kenkiloğlu

HASTAYIM YAŞIYORUM, GÖRÜNMEZ HAYALİMLE
BELKİ BİR GÜN, BİR GÜN DİYE, BEKLERİM ÜMİDİYLE
ÇÜRÜYOR ZAVALLI RUHUM, AŞKININ HASRETİYLE
BELKİ BİR GÜN, BİR GÜN DİYE, BEKLERİM ÜMİDİYLE

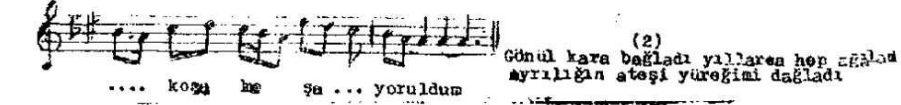
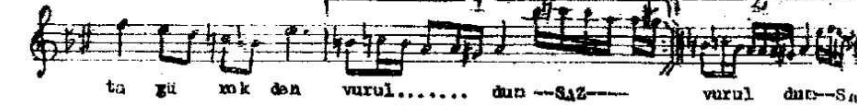
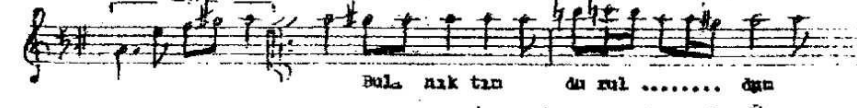
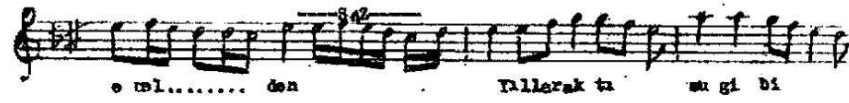
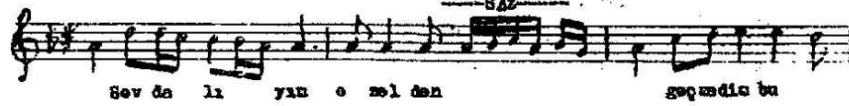
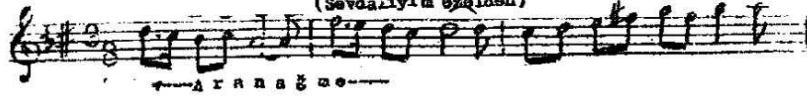
HASTAYIM YAŞIYORUM, GÖRÜNMEZ HAYALİMLE
BELKİ BİR GÜN, BİR GÜN DİYE, BEKLERİM ÜMİDİYLE
ÇÜRÜYOR ZAVALLI RUHUM, AŞKININ HASRETİYLE
BELKİ BİR GÜN, BİR GÜN DİYE, BEKLERİM ÜMİDİYLE

Gıfte Sofran

NİCAN ŞARKI

Udi İbrahim

(Sevdalıya özelden)



(2)
Gönlü kara bağladı yıllaren hep eğildi
ayrılığın ateşi yüreğimi dağladı

(3)
Bulanaktan duruldum ta yüreğimden vuruldum
Sevdiğim yüzünden keşke keşke...

Usulü Akaak

HÜZZAM ŞARKI
(Ne çapkın dudağın var)

Udi Naran

Ne çap kın dudağın var beni çıldır
ta yer kumral ipek
saçların bırak omzumda dur... sun
Kederli dur
ma öyle gül oyna şarkı söyle
Bana candan bak söyle o gözler beni vursun.

Ne çapkın dudağın var beni çıldartıyorsun
Kumral ipek saçların bırak omzumda dursun
Kederli durma öyle gül oyna şarkı söyle
Bana candan bak söyle o gözler beni vursun.

Aksak HÜZZAM ŞARKI Üst Hırant
(Silinmez içimden derin)

Si lin..... mez i çim..... den derin... ha ti
 ran derin... ha ti ran---SAZ--- ran---SAZ---
 En bü yük..... ız ti rap..... kalbin de ya ran.....
 kal bin de ya ran ---SAZ--- Birya man.....
 aş ka ki düş mü şüm i nan
 düş mü şüm i nan enbüyük....
 ız ti rap..... kal bin de ya... ran.....
 (Çurçuna) kal bin de ya ran senin le ge
 çen..... her gü ntün yaz dır..... sa na çatışla
 - rim..... bir giz li naz dır ru hum ki kırıl
 miş..... bir in ce saz dır

Silinmez içimden derin hatıran
 En büyük ızdırap kalbimde yaran
 Bir zaman aşka ki düşmüşüm inan
 En büyük ızdırap kalbim de yaran

Her güntün yazdır sana çatışların,
 bir gizli nazdır
 Rûhum kırılmış bir incesazdır.

EK-2 Üdî Hrant Emre'nin yeniden yazılan nota nüshâları

Hicâz Şarkı

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

Güfte ve Beste:
Üdî Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

GEÇ MIŞ GÜ ZEL GÜN LE Rİ (saz)

RÛ HUM LA A NI YO RUM (saz)

GEÇ MIŞ GÜ ZEL GÜN LE Rİ (saz)

RÛ HUM LA A NI YO RUM (saz)

VE FA SIZ GÖ RÜN CE (saz)

TU TU ŞUP YA NI YO RUM (saz)

VE FA Sİ Zİ GÖ RÜN CE (saz)

TU TU ŞUP YA NI YO RUM (saz)

BAH TIM Gİ Bİ KA RAN LİK

MA TEM Lİ GE CE LER DE AH

2

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

BAH TIM Gİ Bİ KA RAN LIK

MA TEM Lİ GE CE LER DE (saz)

HER TA RAF TA HER YER DE (saz)

HEP O NU A RI YO RUM (saz)

HER TA RAF TA HER YER DE (saz)

HEP O NU A RI YO RUM h.s.akbal

Hicâz Şarkı

Mehtâba Sordum

Güfte: Şeref Mardinli
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloglu)

Curcuna

MEH TA BA SOR
DUM YAR DAN BA NA BİR
SE LAM VAR MI SE LAM VAR
MI (saz) GUR
BET EL LER DE ŞEN
Mİ YOK SA O DA AĞ LAR
MI O DA AĞ LAR MI
(saz) GUR BET
EL LER DE ŞEN Mİ
YOK SA O DA AĞ LAR MI

2

Mehtaba Sordum

3
O DA AĞ LAR MI (saz)

6
AY RI LIK DAN

9
GÖN LÜM Gİ Bİ O NUN GÖN LÜ

12
SİZ LAR MI SİZ LAR

MI (saz) GUR

18
BET EL LER DE ŞEN

21
Mİ YOK SA O DA AĞ LAR

24
MI O DA AĞ LAR MI h.s.akbal

Hicâz Şarkı

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

Güfte ve Beste:
Üdi Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

HAS TA YİM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)

GÖ RÜN MEZ HA YA LIY LE (saz)

HAS TA YİM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)

GÖ RÜN MEZ HA YA LIY LE (saz)

BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

BEK LE RİM Ü MID İ LE (saz)

BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

BEK LE RİM Ü MID İ LE (saz)

ÇÜ RÜ YOR (saz) ZA VAL LI RÜ

AŞ KI NİN HAS RE TIY LE (saz)

2

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

ÇÜ RÜ YOR ZA VAL LI RÜ HUM
 AŞ KI NİN HAS RE TİY LE (saz)
 BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE
 BEK LE RİM Ü MİD İ LE (saz)
 BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE
 BEK LE RİM Ü MİD İ LE h.s.akbal

Hicâz Şarkı

Sevdalıyım Ezelden

Güfte: Şeref Mardinli
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

Aranağme

SEV DA LI YİM E ZEL DEN (saz) GEÇ ME DIM BU

E MEL DEN (saz) YIL LAR AK TI SU Gİ Bİ

DO YA MA DIM GÜ ZEL LE DEN (saz) YIL LAR AK TI

SU Gİ Bİ DO YA MA DIM GÜ ZEL DEN

GÖ NÜL KA RA BAĞ LA DI (saz) YIL LAR CA HEP

AĞ LA DI (saz) AY RI LI ĞİN A TE Şİ

2

Sevdalıyım Ezelden

YÜ RE Ğİ Mİ DAĞ LA DI (saz) AY RI LI ĞİN

A TE Şİ YÜ RE Ğİ Mİ DAĞ LA DI

BU LA NIK TIM DU RUL DUM TA YÜ REK TEN

VU RUL DUM (saz) BU LA NIK TIM DU RUL DUM

TA YÜ REK TEN VU RUL DUM (saz) ŞU GÖN LÜ MÜN

YÜ ZÜN DEN KO ŞA KO ŞA YO RUL DUM (saz)

ŞU GÖN LÜ MÜN YÜ ZÜN DEN

KO ŞA KOŞA YO RUL DUM h.s.akbal

Hüzzâm Şarkı

Ne Çapkın Dudağın Var

Güfte ve Beste:
Üdi Hrant Kenkiloglu

Sofyan

NE ÇAP KIN DU DA ĞIN VAR

BE Nİ ÇIL DIR Tİ YOR SUN

(saz) NE ÇAP KIN

DU DA ĞIN VAR BE Nİ ÇIL DIR

TI YOR SUN (saz)

KUM RAL İ PEK SAÇ LA RIN

BI RAK OM ZUM DA DUR SUN

(saz) KUM RAL İ PEK

SAÇ LA RIN BI RAK OM ZUM

DA DUR SUN (saz)

2

Ne Çapkın Dudağın Var

KE DER Lİ DUR MA ÖY LE (saz)

GÜL OY NA ŞAR KI SÖY LE

(saz) KE DER Lİ DUR

MA ÖY LE (saz) GÜL OY NA ŞAR

KI SÖY LE (saz)

BA NA CAN DAN BAK ŞÖY LE

O GÖZ LER BE Nİ VUR SUN

(saz) BA NA CAN DAN

BAK ŞÖY LE O GÖZ LER BE Nİ VUR SUN h.s.akbal

Hüzzâm Şarkı

Silinmez İçimden Derin Hatran

Güfte: Ziyâ Yazgan
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloglu)

Aksak

Sİ LİN MEZ İ ÇİM DEN

DE RİN HA TI RAN

DE RİN HA TI RAN (saz)

Sİ LİN MEZ İ ÇİM DEN

DE RİN HA TI RAN

DE RİN HA TI RAN (saz)

EN BÜ YÜK İZ TI RAP

KAL BİM DE YA RAN

KAL BİM DE YA RAN (saz)

EN BÜ YÜK İZ TI RAP

2

Silinmez İçimden Derin Hatıran

KAL BİM DE YA RAN

KAL BİM DE YA RAN (saz)

BİR YA MAN AŞ KA Kİ

DÜŞ MÜ ŞÜM İ NAN (saz)

DÜŞ MÜ ŞÜM İ NAN (saz)

EN BÜ YÜK İZ Tİ RAP

KAL BİM DE YA RAN

KAL BİM DE YA RAN

SE NİN LE GE ÇEN

HER GÜ NÜM YAZ DIR

SA NA ÇA TIŞ LA RIM

Silinmez İçimden Derin Hatıran

BİR GİZ Lİ NAZ DIR (saz)

RÜ HUM KI KI RIL MIŞ

BİR İN CE SAZ DIR (saz)

EN BÜ YÜK İZ Tİ RAP

Curcuna

KAL BİM DE YA RAN

KAL BİM DE YA RAN H.s.akbal

EK-3 Üdî Hrant Emre'nin Ud eşliğinde icrâ ettiği nota nüshâları

Hicâz Şarkı

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

Güfte ve Beste:
Üdî Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

1

Nota

GEÇ MIŞ GÜ ZEL GÜN LE Rİ (saz)

U.H.i

2

Nota

RÛ HUM LA A NI YO RUM (saz)

U.H.i

3

Nota

GEÇ MIŞ GÜ ZEL GÜN LE Rİ (saz)

U.H.i

4

Nota

RÛ HUM LA A NI YO RUM (saz)

U.H.i

5

Nota

VE FA SIZ GÖ RÜN CE (saz)

U.H.i

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

6

Nota

TU TU ŞUP YA NI YO RUM (saz)

U.H.i

7

Nota

VE FA SI ZI GÖ RÜN CE (saz)

U.H.i

8

Nota

TU TU ŞUP YA NI YO RUM (saz)

U.H.i

9

Nota

BAH TIM Gİ Bİ KA RAN LİK

U.H.i

10

Nota

MA TEM Lİ GE CE LER DE AH

U.H.i

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

11
Nota
BAH TIM Gi Bi KA RAN LIK
U.H.I.

12
Nota
MA TEM LI GE CE LER DE (saz)
U.H.I.

13
Nota
HER TA RAF TA HER YER DE (saz)
U.H.I.

14
Nota
HEP O NU A RI YO RUM (saz)
U.H.I.

15
Nota
HER TA RAF TA HER YER DE (saz)
U.H.I.

4

Geçmiş Güzel Günleri Rûhumla Anıyorum

16
Nota

HEP O NU A RI YO RUM

U.H.I.

h.s.akbal

Hicâz Şarkı

Mehtâba Sordum

Güfte: Şeref Mardinli
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloğlu)

Curcuna

1

Nota

MEH TA BA

U.H.I.

2

Nota

SOR DUM

U.H.I.

3

Nota

YAR DAN BA NA BİR

U.H.I.

4

Nota

SE LAM VAR MI

U.H.I.

5

Nota

SE LAM VAR MI

U.H.I.

2

Mehtâba Sordum

6

Nota

(saz) GUR

U.H.I.

7

Nota

BET EL LER DE

U.H.I.

8

Nota

ŞEN Mİ

U.H.I.

9

Nota

YOK SA O DA AĞ LAR

U.H.I.

10

Nota

Mİ O DA AĞ LAR

U.H.I.

Mehtâba Sordum

11
Nota MI (saz)

U.H.İ

12
Nota GUR BET

U.H.İ

13
Nota EL LER DE ŞEN

U.H.İ

14
Nota MI YOK SA O DA

U.H.İ

15
Nota AĞ LAR MI

U.H.İ

3

Mehtâba Sordum

16

Nota 

O DA AĞ LAR MI

U.H.I. 

17

Nota 

(saz) AY RI LIK

U.H.I. 

18

Nota 

DAN

III.

U.H.I. 

3

19

Nota 

GÖN LÜM Gİ Bİ

U.H.I. 

20

Nota 

O NUN GÖN LÜ SİZ LAR

U.H.I. 

Mehtâba Sordum

21 ¹³

Nota MI SIZ LAR

U.H.I.

22

Nota MI (saz)

U.H.I.

23 ¹⁷

Nota GUR BET

U.H.I.

24 ¹⁹

Nota EL LER DE ŞEN

U.H.I.

25 ²¹

Nota MI YOK SA O DA

U.H.I.

5

Mehtâba Sordum

26

Nota

AĞ LAR MI

U.H.i

27

Nota

O DA AĞ LAR MI

U.H.i

Ağırlaşarak.. h.s.akbal

Hicâz Şarkı

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

Güfte ve Beste:
Üdi Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

1

Nota

HAS TA YİM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)

U.H.I

2

Nota

GÖ RÜN MEZ HA YA LIY LE (saz)

U.H.I

3

Nota

HAS TA YİM (saz) YA ŞI YO RUM (saz)

U.H.I

4

Nota

GÖ RÜN MEZ HA YA LIY LE (saz)

U.H.I

5

Nota

BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

U.H.I

4 3 2

K V V IV

2

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

6

Nota

BEK LE RİM Ü MİD İ LE (saz)

U.H.I

7

Nota

BEL Kİ BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

U.H.I

8

Nota

BEK LE RİM Ü MİD İ LE (saz)

U.H.I

4 2 4 2 1 21 2 1

9

Nota

ÇÜ RÜ YOR (saz) ZA VAL LI RÜ

U.H.I

10

Nota

AŞ KI NİN HAS RE TİY LE (saz)

U.H.I

2 1 3

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

11
Nota
ÇÜ RÜ YOR ZA VAL LI RÜ HUM

U.H.I

12
Nota
AŞ KI NİN HAS RE TİY LE (saz)

U.H.I

13
Nota
BEL KI BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

U.H.I
K V V IV 3 3 3
4 1 2

14
Nota
BEK LE RİM Ü MİD İ LE (saz)

U.H.I
IV I 3 3 3
2

15
Nota
BEL KI BİR GÜN BİR GÜN Dİ YE

U.H.I
K V IV 3 3
4 3 2

4

Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle

16

Nota

BEK LE RİM Ü MID İ LE

U.H.I.

K 3

4

h.s.akbal

The image shows a musical score for the piece 'Hastayım Yaşıyorum Görünmez Hayaliyle'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Nota' and contains a vocal line with lyrics: 'BEK LE RİM Ü MID İ LE'. The bottom staff is labeled 'U.H.I.' and contains a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a triplet of eighth notes marked with a 'K' and a '3', and a four-measure rest marked with a '4'. The composer's name 'h.s.akbal' is written at the end of the piano part.

Hicâz Şarkı

Sevdalıyım Ezelden

Güfte: Şeref Mardinli
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloğlu)

Aksak

1

Nota

U.H.i

Aranağme

2

Nota

U.H.i

3

Nota

U.H.i

4

Nota

U.H.i

SEV DA LI YIM E ZEL DEN (saz)

5

Nota

U.H.i

GEÇ ME DİM BU E MEL DEN (saz)

2

Sevdalıyım Ezelden

6

Nota

YIL LAR AK TI SU GI Bİ

U.H.i

7

Nota

DO YA MA DIM GÜ ZEL LE DEN (saz)

U.H.i

8

Nota

YIL LAR AK TI SU GI Bİ

U.H.i

9

Nota

DO YA MA DIM GÜ ZEL DEN

U.H.i

10

Nota

U.H.i

Sevdalıyım Ezelden

11

Nota

U.H.İ

12

Nota

U.H.İ

13

Nota

U.H.İ

14

Nota

U.H.İ

15

Nota

U.H.İ

GÖ NÜL KA RA BAĞ LA DI (saz)

YIL LAR CA HEP AĞ LA DI (saz)

AY RI LI ĞIN A TE Şİ

m

K

4

Sevdalıyım Ezelden

21
Nota
U.H.i

22
Nota
U.H.i

23
Nota
U.H.i

24
Nota
U.H.i

25
Nota
U.H.i

BU LA NIK TIM DU RUL DUM

TA YÜ REK TEN VU RUL DUM (saz)

BU LA NIK TIM DU RUL DUM

TA YÜ REK TEN VU RUL DUM (saz)

Sevdalıyım Ezelden

16

Nota

YÜ RE Ğİ Mİ DAĞ LA DI (saz)

U.H.I

17

Nota

AY RI LI ĞİN A TE Şİ

U.H.I

18

Nota

YÜ RE Ğİ Mİ DAĞ LA DI

U.H.I

19

Nota

U.H.I

20

Nota

U.H.I

4

6

Sevdalıyım Ezelden

26

Nota

ŞU GÖN LÜ MÜN YÜ ZÜN DEN

U.H.i

27

Nota

KO ŞA KO ŞA YO RUL DUM (saz)

U.H.i

28

Nota

ŞU GÖN LÜ MÜN YÜ ZÜN DEN

U.H.i

29

Nota

KO ŞA KOŞA YO RUL DUM

U.H.i

h.s.akbal

Hüzzâm Şarkı

Ne Çapkın Dudağın Var

Güfte ve Beste:
Ûdi Hrant Kenkiloğlu

Sofyan

1

Nota

NE ÇAP KIN DU DA ĞİN VAR

U.H.i

2

Nota

BE Nİ ÇİL DIR Tİ YOR SUN

U.H.i

3

Nota

(saz) NE ÇAP KIN

U.H.i

4

Nota

DU DA ĞİN VAR BE Nİ ÇİL DIR

U.H.i

5

Nota

Tİ YOR SUN (saz)

U.H.i

2

Ne Çapkın Dudağın Var

6

Nota

KUM RAL İ PEK SAÇ LA RIN

U.H.İ

7

Nota

BI RAK OM ZUM DA DUR SUN

U.H.İ

8

Nota

(saz) KUM RAL İ PEK

U.H.İ

9

Nota

SAÇ LA RIN BI RAK OM ZUM

U.H.İ

10

Nota

DA DUR SUN (saz)

U.H.İ

3

Ne Çapkın Dudağın Var

11

Nota

U.H.İ

KE DER Lİ DUR MA ÖY LE (saz)

12

Nota

U.H.İ

GÜL OY NA ŞAR KI SÖY LE

13

Nota

U.H.İ

(saz) KE DER Lİ DUR

14

Nota

U.H.İ

MA ÖY LE (saz) GÜL OY NA ŞAR

15

Nota

U.H.İ

KI SÖY LE (saz)

4

Ne Çapkın Dudağın Var

16

Nota

BA NA CAN DAN BAK ŞÖY LE

U.H.İ

17

Nota

O GÖZ LER BE Nİ VUR SUN

U.H.İ

18

Nota

(saz) BA NA CAN DAN

U.H.İ

19

Nota

BAK ŞÖY LE O GÖZ LER BE Nİ VUR SUN

U.H.İ

h.s.akbal

Hüzzâm Şarkı

Silinmez İçimden Derin Hatran

Güfte: Ziyâ Yazgan
Beste: Üdi Hrant (Kenkiloglu)

Aksak

1

Nota

U.H.I

1

2

Nota

U.H.I

2

3

Nota

U.H.I

3

4

Nota

U.H.I

4

5

Nota

U.H.I

5

6

Nota

U.H.I

6

7

Nota

U.H.I

7

8

Nota

U.H.I

8

9

Nota

U.H.I

9

10

Nota

U.H.I

10

11

Nota

U.H.I

11

12

Nota

U.H.I

12

13

Nota

U.H.I

13

14

Nota

U.H.I

14

15

Nota

U.H.I

15

16

Nota

U.H.I

16

17

Nota

U.H.I

17

18

Nota

U.H.I

18

19

Nota

U.H.I

19

20

Nota

U.H.I

20

21

Nota

U.H.I

21

22

Nota

U.H.I

22

23

Nota

U.H.I

23

24

Nota

U.H.I

24

25

Nota

U.H.I

25

26

Nota

U.H.I

26

27

Nota

U.H.I

27

28

Nota

U.H.I

28

29

Nota

U.H.I

29

30

Nota

U.H.I

30

31

Nota

U.H.I

31

32

Nota

U.H.I

32

33

Nota

U.H.I

33

34

Nota

U.H.I

34

35

Nota

U.H.I

35

36

Nota

U.H.I

36

37

Nota

U.H.I

37

38

Nota

U.H.I

38

39

Nota

U.H.I

39

40

Nota

U.H.I

40

41

Nota

U.H.I

41

42

Nota

U.H.I

42

43

Nota

U.H.I

43

44

Nota

U.H.I

44

45

Nota

U.H.I

45

46

Nota

U.H.I

46

47

Nota

U.H.I

47

48

Nota

U.H.I

48

49

Nota

U.H.I

49

50

Nota

U.H.I

50

51

Nota

U.H.I

51

52

Nota

U.H.I

52

53

Nota

U.H.I

53

54

Nota

U.H.I

54

55

Nota

U.H.I

55

56

Nota

U.H.I

56

57

Nota

U.H.I

57

58

Nota

U.H.I

58

59

Nota

U.H.I

59

60

Nota

U.H.I

60

61

Nota

U.H.I

61

62

Nota

U.H.I

62

63

Nota

U.H.I

63

64

Nota

U.H.I

64

65

Nota

U.H.I

65

66

Nota

U.H.I

66

67

Nota

U.H.I

67

68

Nota

U.H.I

68

69

Nota

U.H.I

69

70

Nota

U.H.I

70

71

Nota

U.H.I

71

72

Nota

U.H.I

72

73

Nota

U.H.I

73

74

Nota

U.H.I

74

75

Nota

U.H.I

75

76

Nota

U.H.I

76

77

Nota

U.H.I

77

78

Nota

U.H.I

78

79

Nota

U.H.I

79

80

Nota

U.H.I

80

81

Nota

U.H.I

81

82

Nota

U.H.I

82

83

Nota

U.H.I

83

84

Nota

U.H.I

84

85

Nota

U.H.I

85

86

Nota

U.H.I

86

87

Nota

U.H.I

87

88

Nota

U.H.I

88

89

Nota

U.H.I

89

90

Nota

U.H.I

90

91

Nota

U.H.I

91

92

Nota

U.H.I

92

93

Nota

U.H.I

93

94

Nota

U.H.I

94

95

Nota

U.H.I

95

96

Nota

U.H.I

96

97

Nota

U.H.I

97

98

Nota

U.H.I

98

99

Nota

U.H.I

99

100

Nota

U.H.I

100

101

Nota

U.H.I

101

102

Nota

U.H.I

102

103

Nota

U.H.I

103

104

Nota

U.H.I

104

105

Nota

U.H.I

105

106

Nota

U.H.I

106

107

Nota

U.H.I

107

108

Nota

U.H.I

108

109

Nota

U.H.I

109

110

Nota

U.H.I

110

111

Nota

U.H.I

111

112

Nota

U.H.I

112

113

Nota

U.H.I

113

114

Nota

U.H.I

114

115

Nota

U.H.I

115

116

Nota

U.H.I

116

117

Nota

U.H.I

117

118

Nota

U.H.I

118

119

Nota

U.H.I

119

120

Nota

U.H.I

120

121

Nota

U.H.I

121

122

Nota

U.H.I

122

123

Nota

U.H.I

123

124

Nota

U.H.I

124

125

Nota

U.H.I

125

126

Nota

U.H.I

126

127

Nota

U.H.I

127

128

Nota

U.H.I

128

129

Nota

U.H.I

129

130

Nota

U.H.I

130

131

Nota

U.H.I

131

132

Nota

U.H.I

132

133

Nota

U.H.I

133

134

Nota

U.H.I

134

135

Nota

U.H.I

135

136

Nota

U.H.I

136

137

Nota

U.H.I

137

138

Nota

U.H.I

138

139

Nota

U.H.I

139

140

Nota

U.H.I

140

141

Nota

U.H.I

141

142

Nota

U.H.I

142

143

Nota

U.H.I

143

144

Nota

U.H.I

144

145

Nota

U.H.I

145

146

Nota

U.H.I

146

147

Nota

U.H.I

147

148

Nota

U.H.I

148

149

Nota

U.H.I

149

150

Nota

U.H.I

150

151

Nota

U.H.I

151

152

Nota

U.H.I

152

153

Nota

U.H.I

153

154

Nota

U.H.I

154

155

Nota

U.H.I

155

156

Nota

U.H.I

156

157

Nota

U.H.I

157

158

Nota

U.H.I

158

159

Nota

U.H.I

159

160

Nota

U.H.I

160

161

Nota

U.H.I

161

162

Nota

U.H.I

162

163

Nota

U.H.I

163

164

Nota

U.H.I

164

165

Nota

U.H.I

165

166

Nota

U.H.I

166

167

Nota

U.H.I

167

168

Nota

U.H.I

168

169

Nota

U.H.I

169

170

Nota

U.H.I

170

171

Nota

U.H.I

171

172

Nota

U.H.I

172

173

Nota

U.H.I

173

174

Nota

U.H.I

174

175

Nota

U.H.I

175

176

Nota

U.H.I

176

177

Nota

U.H.I

177

178

Nota

U.H.I

178

179

Nota

U.H.I

179

180

Nota

U.H.I

180

181

Nota

U.H.I

181

182

Nota

U.H.I

182

183

Nota

U.H.I

183

184

Nota

U.H.I

184

185

Nota

U.H.I

185

186

Nota

U.H.I

186

187

Nota

U.H.I

187

188

Nota

U.H.I

188

189

Nota

U.H.I

189

190

Nota

U.H.I

190

191

Nota

U.H.I

191

192

Nota

U.H.I

192

193

Nota

U.H.I

193

194

Nota

U.H.I

194

195

Nota

U.H.I

195

196

Nota

U.H.I

196

197

Nota

U.H.I

197

198

Nota

U.H.I

198

199

Nota

U.H.I

199

200

Nota

U.H.I

200

201

Nota

U.H.I

201

202

Nota

U.H.I

202

203

Nota

U.H.I

203

204

Nota

U.H.I

204

205

Nota

U.H.I

205

206

Nota

U.H.I

206

207

Nota

U.H.I

207

208

Nota

U.H.I

208

209

Nota

U.H.I

209

210

Nota

U.H.I

210

211

Nota

U.H.I

211

212

Nota

U.H.I

212

213

Nota

U.H.I

213

214

Nota

U.H.I

214

215

Nota

U.H.I

215

216

Nota

U.H.I

216

217

Nota

U.H.I

217

218

Nota

U.H.I

218

219

Nota

U.H.I

219

220

Nota

U.H.I

220

221

Nota

U.H.I

221

222

Nota

U.H.I

222

223

Nota

U.H.I

223

224

Nota

U.H.I

224

225

Nota

U.H.I

225

226

Nota

U.H.I

226

227

Nota

U.H.I

227

228

Nota

U.H.I

228

229

Nota

U.H.I

229

230

Nota

U.H.I

230

231

Nota

U.H.I

231

232

Nota

U.H.I

232

233

Nota

U.H.I

233

234

Nota

U.H.I

234

235

Nota

U.H.I

235

236

Nota

U.H.I

236

237

Nota

U.H.I

237

238

Nota

U.H.I

238

239

Nota

U.H.I

239

240

Nota

U.H.I

240

241

Nota

U.H.I

241

242

Nota

U.H.I

242

243

Nota

U.H.I

243

244

Nota

U.H.I

244

245

Nota

U.H.I

245

246

Nota

U.H.I

246

247

Nota

U.H.I

247

248

Nota

U.H.I

248

249

Nota

U.H.I

249

250

Nota

U.H.I

250

251

Nota

U.H.I

251

252

Nota

U.H.I

252

253

Nota

U.H.I

253

254

Nota

U.H.I

254

255

Nota

U.H.I

255

256

Nota

U.H.I

256

257

Nota

U.H.I

257

258

Nota

U.H.I

258

259

Nota

U.H.I

259

260

Nota

U.H.I

260

261

Nota

U.H.I

261

262

Nota

U.H.I

262

263

Nota

U.H.I

263

264

Nota

U.H.I

264

265

Nota

U.H.I

265

266

Nota

U.H.I

266

267

Nota

U.H.I

267

268

Nota

U.H.I

268

269

Nota

U.H.I

269

270

Nota

U.H.I

270

271

Nota

U.H.I

271

272

Nota

U.H.I

272

273

Nota

U.H.I

273

274

Nota

U.H.I

274

275

Nota

U.H.I

275

276

Nota

U.H.I

276

277

Nota

U.H.I

277

278

Nota

U.H.I

278

279

Nota

U.H.I

279

280

Nota

U.H.I

280

281

Nota

U.H.I

281

282

Nota

U.H.I

282

283

Nota

U.H.I

283

284

Nota

U.H.I

284

285

Nota

U.H.I

285

286

Nota

U.H.I

286

287

Nota

U.H.I

287

288

Nota

U.H.I

288

289

Nota

U.H.I

289

290

Nota

U.H.I

290

291

Nota

U.H.I

291

292

Nota

U.H.I

292

293

Nota

U.H.I

293

294

Nota

U.H.I

294

295

Nota

U.H.I

295

296

Nota

U.H.I

296

297

Nota

U.H.I

297

298

Nota

U.H.I

298

299

Nota

U.H.I

299

300

Nota

U.H.I

300

301

Nota

U.H.I

301

302

Nota

U.H.I

302

303

Nota

U.H.I

303

304

Nota

U.H.I

304

305

Nota

U.H.I

305

306

Nota

U.H.I

306

307

Nota

U.H.I

307

308

Nota

U.H.I

308

309

Nota

U.H.I

309

310

Nota

U.H.I

310

311

Nota

U.H.I

311

312

Nota

U.H.I

312

313

Nota

U.H.I

313

314

Nota

U.H.I

314

315

Nota

U.H.I

315

316

Nota

U.H.I

316

317

Nota

U.H.I

317

318

Nota

U.H.I

318

319

Nota

U.H.I

319

320

Nota

U.H.I

320

321

Nota

U.H.I

321

322

Nota

U.H.I

322

323

Nota

U.H.I

323

324

Nota

U.H.I

324

325

Nota

U.H.I

325

326

Nota

U.H.I

326

327

Nota

U.H.I

327

328

Nota

U.H.I

328

329

Nota

U.H.I

329

330

Nota

U.H.I

330

331

Nota

U.H.I

331

332

Nota

U.H.I

332

333

Nota

U.H.I

333

334

Nota

U.H.I

334

335

Nota

U.H.I

335

336

Nota

U.H.I

336

337

Nota

U.H.I

337

338

Nota

U.H.I

338

339

Nota

U.H.I

339

340

Nota

U.H.I

340

341

Nota

U.H.I

341

342

Nota

U.H.I

342

343

Nota

U.H.I

343

344

Nota

U.H.I

344

345

Nota

U.H.I

345

346

Nota

U.H.I

346

347

Nota

U.H.I

347

348

Nota

U.H.I

348

349

Nota

U.H.I

349

350

Nota

U.H.I

350

351

Nota

U.H.I

351

352

Nota

U.H.I

352

353

Nota

U.H.I

353

354

Nota

U.H.I

354

355

Nota

U.H.I

355

356

Nota

U.H.I

356

357

Nota

U.H.I

357

358

Nota

U.H.I

358

359

Nota

U.H.I

359

360

Nota

U.H.I

360

361

Nota

U.H.I

361

362

Nota

U.H.I

362

363

Nota

U.H.I

363

364

Nota

U.H.I

364

365

Nota

U.H.I

36

Silinmez İçimden Derin Hatıran

6

Nota

DE RİN HA TI RAN (saz)

U.H.İ

7

Nota

EN BÜ YÜK İZ TI RAP

U.H.İ

8

Nota

KAL BİM DE YA RAN

U.H.İ

9

Nota

KAL BİM DE YA RAN (saz)

U.H.İ

10

Nota

EN BÜ YÜK İZ TI RAP

U.H.İ

Silinmez İçimden Derin Hatıran

11

Nota

KAL BİM DE YA RAN

U.H.I

12

Nota

KAL BİM DE YA RAN (saz)

U.H.I

13

Curcuna

Nota

BİR YA MAN AŞ KA Kİ

U.H.I

14

Nota

DÜŞ MÜ ŞÜM İ NAN (saz)

U.H.I

15

Nota

DÜŞ MÜ ŞÜM İ NAN (saz)

U.H.I

Silinmez İçimden Derin Hatıran

16
Nota
U.H.I

EN BÜ YÜK İZ Tİ RAP

17
Nota
U.H.I

KAL BİM DE YA RAN

18
Nota
U.H.I

Curcuna
KAL BİM DE YA RAN

19
Nota
U.H.I

SE NİN LE GE ÇEN

20
Nota
U.H.I

HER GÜ NÜM YAZ DIR

Silinmez İçimden Derin Hatıran

21
Nota
SA NA ÇA TIŞ LA RIM
U.H.İ

22
Nota
BİR GİZ Lİ NAZ DIR (saz)
U.H.İ

23
Nota
RÛ HUM KI KI RIL MIŞ
U.H.İ

24
Nota
BİR İN CE SAZ DIR (saz)
U.H.İ

25
Nota
EN BÜ YÜK İZ Tİ RAP
U.H.İ

6

Silinmez İçimden Derin Hatıran

26
Nota
KAL BİM DE YA RAN

U.H.İ
17

27
Nota
KAL BİM DE YA RAN

U.H.İ
19
rh.s.akbal

The image displays a musical score for the song 'Silinmez İçimden Derin Hatıran'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 26 and 27. The second system covers measures 17 and 19. Each system has two staves: a vocal line (Nota) and a U.H.İ (Uygulama Hatırlama) line. The vocal lines include the lyrics 'KAL BİM DE YA RAN'. The U.H.İ lines provide a melodic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The signature 'rh.s.akbal' is located at the end of the second system.