HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

TÜRK MÜZİĞİ SAZ İCRACILIĞINDA KLASİK KEMENÇE VE KEMAN ETKİLEŞİMİNİN ÖRNEK İCRACILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Hande Karakoç

Doktora Tezi

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

TÜRK MÜZİĞİ SAZ İCRACILIĞINDA KLASİK KEMENÇE VE KEMAN ETKİLEŞİMİNİN ÖRNEK İCRACILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Hande Karakoç

Doktora Tezi

Ankara, 2026

TÜRK MÜZİĞİ SAZ İCRACILIĞINDA KLASİK KEMENÇE VE KEMAN ETKİLEŞİMİNİN ÖRNEK İCRACILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Hande KARAKOÇ

ÖZ

Türk müziği saz icracılığı kültürel yapının etkisiyle farklı icra tavırlarına ve icra üslûplarına sahip olmuştur. Farklı icra tavırları ve üslûpları diğer kültür gruplarının da etkisiyle daha geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu farklılıklardan doğan icra üslûplarında zenginlik yaşanmış ve icra teknikleri zamanla daha da gelişmiştir. Çoğunlukla bir arada bulunan çalgılar fasıl takımlarında birbirlerinin icra tekniklerini ve üslûplarını özümsemiş böylelikle etkileşim içerisine girmişlerdir. Bu gibi etkileşimlerin keman ve kemençe özelinde yaşanması, sonuç olarak icraya yansıması, çalışmamızın temel odak noktasını oluşturmuştur.

Bu çalışmanın amacı; keman ve kemençe taksimlerini teknik ve melodik olarak analiz etmek, taksimlerin karakter yapılarını öne çıkartabilmek hem kemanın hem de kemençenin icra ettiği saz eserlerinde ortak icra unsurlarını ortaya koyabilmek, her iki çalgıdaki benzeşim noktalarını tespit edebilmektir.

Çalışmada sekiz keman taksimi ve dört klasik kemençe taksimi dikte edilmiş, teknik-melodik, yay kullanım teknikleri, karakteristik tartım kalıpları, ezgi çekirdek yapıları, taksimlerin form yapıları bakımından analizler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca her iki çalgının ortak olarak icra ettiği saz eserlerinde de ortak ve benzer icra unsurları analizi yapılmıştır.

Bu araştırmada nitel araştırma yönteminde var olan, veri toplama ve çözümleme tekniklerinden yararlanılmıştır. Müzikal analiz, içerik analizi yöntemleri araştırmanın veri çözümleme yöntemlerini oluşturmaktadır.

Çalışmanın sonucunda keman ve kemençe çalgıları arasında etkileşimin varlığı saptanmış etkileşimin varlığıyla birlikte ortak ve benzer icra unsurları tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Keman, klasik kemençe, üslûp- tavır, etkileşim, Türk Müziği, teknik, melodik.

INVESTIGATION of CLASSICAL KEMENÇE AND VIOLIN INTERACTION IN TURKISH MUSIC INSTRUMENT PERFORMANCE THROUGH SAMPLE PERFORMERS

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Hande KARAKOÇ

ABSTRACT

Turkish instrumental music has evolved into diverse performance styles and approaches influenced by cultural structures. These diverse performance styles and approaches have further broadened due to the influence of other cultural groups. This richness in performance styles has resulted in the further development of performance techniques over time. Instruments often played together in musical ensembles have absorbed each other's performance techniques and styles, thus interacting with each other. The experience of such interactions, particularly with the violin and kemençe (a type of Turkish stringed instrument), and their subsequent reflection in performance, forms the central focus of this study. The aim of this study is to analyze violin and kemençe taksims (improvisations) technically and melodically, to highlight the characteristic structures of these taksims, to reveal common performance elements in instrumental pieces played by both violin and kemençe, and to identify points of similarity between the two instruments. In this study, eight violin taksims and four kemençe taksims were dictated, and analyses were carried out in terms of technical-melodic aspects, bowing techniques, core melodic structures, and the formal structures of the taksims. In addition, common and similar performance elements were analyzed in instrumental pieces performed jointly by both instruments.

This research utilized data collection and analysis techniques found in qualitative research methods. Musical analysis and content analysis methods constitute the data analysis methods of this research.

The study revealed the existence of interaction between the violin and the kemençe (a type of Turkish string instrument), and identified common and similar performance elements.

Keywords: Violin, classical kemenche, style-attitude, interaction Turkish Music, technique, melodic.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanması sürecinde, lisans hayatımdan bu yana üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve yakın dostlarıma teşekkür ederim.

En başta çok kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Cenk Güray' a yoğun mesaisi arasında her zaman tüm sorularıma içtenlikle cevap verdiği, tez sürecime yaptığı katkılar ve akademik yaşamıma örnek olduğu için sonsuz teşekkürlerimi, minnetlerimi sunarım.

Tez izleme süresi boyunca araştırmaya önemli destekler sağlayan ve en ince ayrıntısına kadar özverili şekilde yönlendiren saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Vasfi Hatipoğlu'na, Prof. Dr. Eylem Önder'e, çok teşekkür ederim.

Ayrıca tez jürisindeki çok kıymetli ve saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Nazife Oya Levendoğlu'na, Dr. Öğretim Üyesi Nevin Şahin'e tez çalışmasına katkıları için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Arşivini benimle paylaşan, taksim kayıtlarına ulaşmamı sağlayan Fikret Karakaya'ya, Tevfik Bildik'e, Nota yazım sürecinde keman kayıtlarını özveriyle inceleyen ve benden yardımlarını esirgemeyen Kültür Bakanlığı sanatçısı İsmail Kabacı' ya teşekkür ederim.

Hayatımın her aşamasında sevgi ve desteklerini esirgemeyen kıymetli annem, babam ve kardeşime teşekkür ederi. Ayrıca her zaman yanımda olan, her zor anımda kolaylıklar sunan sevgili eşim Berat Talat Karakoç'a çok teşekkür ederim.

Hande KARAKOÇ

06.06.2026

ANKARA

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

TEŞEKKÜR ..... **iii**

İÇİNDEKİLER DİZİNİ ..... **iv**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **ix**

ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **x**

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **xxiv**

GİRİŞ **1**

Problem Durumu 4

Alt Problemler 4

Çalışmanın Konusu 5

Çalışmanın Amacı 5

Çalışmanın Önemi 5

Tanımlar 6

İlgili Araştırmalar 7

1. BÖLÜM: YÖNTEM **10**

1.1. Varsayımlar 11

1.2. Kapsam ve Sınırlılıklar 11

1.3. Veri Toplama Tekniği 12

1.4. Verilerin Analizi 12

2. BÖLÜM: TÜRK MÜZİĞİ SAZ İCRACILIĞI **16**

2.1. İncesaz ve Kabasaz Takımları 17

2.2. Türk Müziğinde Keman 19

2.3. Türk Müziğinde Kemençe 20

2.4. Türk saz Müziğinde Üslûp, Tavır ve Yorumculuk 21

2.5. Anadolu Müziğinde Çok Kültürlülük ve Bunun Müziğe Yansıması 24
2.6. Çalgılar Arası Geçişkenlik Keman- Klasik Kemençe Etkileşimi 26
3. BÖLÜM: ARAŞTIRMA BULGULARI: NOTAYA ALINAN KEMAN VE KEMENÇE TAKSİMLERİNİN TEKNİK VE MELODİK AÇIDAN ANALİZİ 29
3.1. Notaya Alınan Keman Taksimlerinin Teknik ve Melodik Açıdan Analizi..... 29
3.1.1. Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Keman Taksimin Teknik Analizi 29
3.1.2. Bülbüli Salih Efendi Yegâh Keman Taksimin Teknik Analizi 32
3.1.3. Bülbüli Salih Efendi Taksimlerinin Melodik Açıdan Analizi 34
3.1.4. Kemani İhsan Bey Rast Taksim Teknik Analizi 36
3.1.5. Kemani İhsan Bey Saba Keman Taksimin Teknik Analizi 39
3.1.6. Kemani İhsan Bey Taksimlerinin Melodik Açıdan Analizi 43
3.1.7. Kemani Reşat Erer'in Tahir Buselik Taksiminin Teknik Analizi 46
3.1.8. Kemani Reşat Erer'in Isfahan Taksiminin Teknik Analizi..... 48
3.1.9. Kemani Reşat Erer Taksimlerinin Melodik Analizi 51
3.1.10.Kemani Memduh Bey'in Saba Taksiminin Teknik Analizi 54
3.1.11.Kemani Memduh Bey'in Yegâh Taksiminin Teknik Analizi 58
3.1.12.Kemani Memduh Bey Taksimlerinin Melodik Analizi 60
3.2. Notaya Alınan Kemençe Taksimlerinin Teknik ve Melodik Açıdan Analizi 64
3.2.1. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Teknik Analizi..... 64
3.2.2. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Melodik Analizi 67
3.2.3. Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim Teknik Analizi 69
3.2.4. Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim Melodik Analizi 72
3.2.5. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Teknik Analizi 75
3.2.6. Sotiri Ferahnak Taksim Melodik Analiz 77
3.2.7. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Teknik Analizi..... 79
3.2.8. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Melodik Analizi 81

3.3. Keman İcracılarının Yay Kullanımları Teknikleri 84
3.3.1. Bülbüli Salih'in Keman Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri 84
3.3.2. Kemani İhsan'ın Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri 86
3.3.3. Kemani Reşat Erer'in Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri 87
3.3.4. Kemani Memduh'un Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri 88
3.4. Kemençe İcracılarının Yay Kullanımları Teknikleri 89
3.4.1. Kemençevi Hadiye Ötügen'in Hicaz Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri 89
3.4.2. Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri 89
3.4.3. Kemençeci Sotiri'in Ferahnak Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri 90
3.4.4. Lambros Leondarides'in Kürdi Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri 91
3.5. Keman ve Kemençe Çalgılarında İcra Edilmiş Saz Eserlerinde Ortak ve Benzer İcra Unsurları 92
3.6. Keman ve Klasik Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıpları 102
3.7. Keman İcracılarının Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle Taksimlerinin İncelenmesi 111
3.7.1. Bülbüli Salih Efendi Keman Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 111
3.7.2. Kemani İhsan Bey Keman Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 113
3.7.3. Kemani Reşat Erer Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 116
3.7.4. Kemani Memduh Bey'in Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 119
3.8. Kemençe İcracılarının Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle Taksimlerinin İncelenmesi 122
3.8.1. Hadiye Ötügen Hicaz Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 122

3.8.2. Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 123
3.8.3. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 126
3.8.4. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi 127
3.9. Keman ve Kemençe Taksimlerinin Form Yapıları 132
3.9.1. Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Keman Taksimi Form Yapısı 132
3.9.2. Bülbüli Salih Efendi Yegâh Taksim Form Yapısı 133
3.9.3. Kemani İhsan Bey Rast Taksim Form Yapısı 134
3.9.4. Kemani İhsan Bey Saba Taksim Form Yapısı 136
3.9.5. Kemani Reşat Erer Tahir Buselik Taksim Form Yapısı 139
3.9.6. Kemani Reşat Erer Isfahan Taksim Form Yapısı 140
3.9.7. Kemani Memduh Saba Taksim Form Yapısı 143
3.9.8. Kemani Memduh Yegâh Taksim Form Yapısı 146
3.9.9. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Form Yapısı 149
3.9.10. Tanburi Cemil Bey Isfahan Kemençe Taksimi Form Yapısı 151
3.9.11. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Form Yapısı 154
3.9.12. Kemençeci Lambros Leondarides Kürdi Taksim Form Yapısı 157
SONUÇ 160
KAYNAKÇA 165
EKLER 168
Ek 1- Bülbülî Salih Efendi'ye Ait Hüseynî Keman Taksimi Notası 168
Ek 2- Bülbülî Salih Efendi'ye Ait Yegâh Keman Taksimi Notası 169
Ek 3- Kemânî İhsan Bey'e Ait Rast Keman Taksimi Notası 170
Ek 4- Kemânî İhsan Bey'e Ait Sabâ Keman Taksimi Notası 172
Ek 5- Kemânî Reşat Erer'e Ait Tâhir Bûselik Keman Taksimi Notası 174

Ek 6- Kemânî Reşat Erer'e Ait Isfahan Keman Taksimi Notası 175
Ek 7- Kemânî Memduh'a Ait Sabâ Keman Taksimi Notası 177
Ek 8- Kemânî Memduh'a Ait Yegâh Keman Taksimi Notası 179
Ek 9- Hâdiye Ötügen'e Ait Hicaz Kemençe Taksimi Notası..... 181
Ek 10- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Isfahan Kemençe Taksimi Notası..... 182
Ek 11- Kemençeci Sotiri'ye Ait Ferahnâk Kemençe Taksimi Notası 184
Ek 12- Lambros Leondarides'e Ait Kürdi Kemençe Taksimi Notası..... 186
Ek 13- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Neveser Peşrev İcrası 188
Ek 14- Kemânî Reşat Erer'e Ait Neveser Peşrev İcrası..... 190
Ek 15- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Tâhir Bûselik Peşrev İcrası..... 193
Ek 16- Kemânî Reşat Erer'e Ait Tâhir Bûselik Peşrev İcrası 198
Ek 17-Makale Yayın Bilgisi..... 204
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI..... 205
ETİK BEYANI..... 206
DOKTORA TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU..... 207
DOCTORAL THESIS ORIGINALITY REPORT 208

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri..... 63

Tablo 2. Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar 64

Tablo 3. Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri 83

Tablo 4. Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar..... 84

Tablo 5. Keman ve Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıpları. 110

Tablo 6. Keman Taksimlerin Ezgi Çekirdekleri Tablosu 129

Tablo 7. Kemençe Taksimlerinin Ezgi Çekirdekleri Tablosu 130

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 29

Şekil 2. Vurkaç Çarpma örnek 1. 29

Şekil 3. Trill süsleme tekniği örnek 1..... 30

Şekil 4. Mordan süsleme tekniği örnek 1. 30

Şekil 5. Vibrato örnek 1. 31

Şekil 6. Puandorg örnek 1. 31

Şekil 7. Puandorg örnek 2. 31

Şekil 8. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 32

Şekil 9. Çarpma süsleme tekniği örnek 2. 32

Şekil 10. Vurkaç Çarpma örnek 1. 32

Şekil 11. Mordan örnek 1. 33

Şekil 12. Alt mordan örnek 1. 33

Şekil 13. Puandorg örnek 1. 33

Şekil 14. Merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Hüseyni taksimden. 34

Şekil 15. Merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden. 34

Şekil 16. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Hüseyni taksimden. 34

Şekil 17. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden. 34

Şekil 18. Üçlemeler örnek 1 Hüseyni taksimden. 35

Şekil 19. Üçlemeler örnek 2 Yegâh taksimden. 35

Şekil 20. Sekvens motifler örnek 1 Hüseyni taksimden. 35

Şekil 21. Art arda tekrar eden motifler örnek 1 Hüseyni taksimden. 35

Şekil 22. Art arda tekrar eden motifler örnek 2 Yegâh taksimden. 36

Şekil 23. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 36

Şekil 24. Çarpma süsleme tekniği örnek 2. 36

Şekil 25. Trill örnek 1..... 37

Şekil 26. Trill örnek 2..... 37

Şekil 27. Mordan örnek 1. 37

Şekil 28. Mordan örnek 2. 37

Şekil 29. Alt mordan örnek 1. 38

Şekil 30. Glissando örnek 1..... 38

Şekil 31. Glissando örnek 2..... 38

Şekil 32. Grupetto örnek 1. 38

Şekil 33. Grupetto örnek 2. 39

Şekil 34. Puandorg örnek 1. 39

Şekil 35. Puandorg örnek 2. 39

Şekil 36. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 39

Şekil 37. Çarpma süsleme tekniği örnek 2. 40

Şekil 38. Vurkaç çarpma örnek 1. 40

Şekil 39. Vurkaç çarpma örnek 2. 40

Şekil 40. Trill örnek 1..... 40

Şekil 41. Mordan örnek 1. 41

Şekil 42. Mordan örnek 2. 41

Şekil 43. Alt Mordan örnek 1. 41

Şekil 44. Alt Mordan örnek 2. 41

Şekil 45. Grupetto örnek 1. 42

Şekil 46. Grupetto örnek 2. 42

Şekil 47. Puandorg örnek 1. 42

Şekil 48. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Rast taksimden. 43

Şekil 49. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Saba taksimden. 43

Şekil 50. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Rast taksimden. 43

Şekil 51. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Saba taksimden. 44

Şekil 52. Üçlemeler örnek 1 Rast taksimden. 44

Şekil 53. Üçlemeler örnek 2 Saba taksimden. 44

Şekil 54. Sekvensler örnek 1 Saba taksimden. 45

Şekil 55. Çift ses kullanımı örnek 1 Rast taksimden. 45

Şekil 56. Uzun seslerde kalış örnek 1 Rast taksimden. 45

Şekil 57. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Rast taksimden. 46

Şekil 58. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 46

Şekil 59. Trill örnek 1 46

Şekil 60. Mordan örnek 1. 47

Şekil 61. Vibrato örnek 1. 47

Şekil 62. Puandorg örnek 1. 47

Şekil 63. Puandorg örnek 2. 48

Şekil 64. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 48

Şekil 65. Çarpma süsleme tekniği örnek 2. 48

Şekil 66. Vurkaç çarpma örnek 1. 48

Şekil 67. Trill örnek 1 49

Şekil 68. Trill Örnek 2. 49

Şekil 69. Mordan örnek 1. 49

Şekil 70. Mordan örnek 2. 49

Şekil 71. Vibrato örnek 1. 50

Şekil 72. Vibrato örnek 2. 50

Şekil 73. Glissando örnek 1. 50

Şekil 74. Glissando örnek 2. 50

Şekil 75. Puandorg örnek 1. 51

Şekil 76. Puandorg örnek 2. 51

Şekil 77. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Tahir Buselik taksimden 51

Şekil 78. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Isfahan taksimden. 51

Şekil 79. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Tahir Buselik taksimden. 52

Şekil 80. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Isfahan taksimden. 52

Şekil 81. Üçlemeler örnek 1 Isfahan taksimden. 53

Şekil 82. Sekvensler örnek 1 Isfahan taksimden. 53

Şekil 83. Uzun seslerde kalış örnek 1 Tahir Buselik taksimden. 53

Şekil 84. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Isfahan taksimden. 54

Şekil 85. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 54

Şekil 86. Çarpma süsleme tekniği örnek 2. 54

Şekil 87. Trill örnek 1 55

Şekil 88. Trill örnek 2 55

Şekil 89. Mordan örnek 1. 55

Şekil 90. Mordan örnek 2. 55

Şekil 91. Alt mordan örnek 1. 56

Şekil 92. Alt mordan örnek 2. 56

Şekil 93. Vibrato örnek 1. 56

Şekil 94. Vibrato örnek 2. 56

Şekil 95. Glissando örnek 1 57

Şekil 96. Glissando örnek 2 57

Şekil 97. Grupetto örnek 1. 57

Şekil 98. Grupetto örnek 2. 57

Şekil 99. Puandorg örnek 1. 57

Şekil 100. Puandorg örnek 2. 58

Şekil 101. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 58

Şekil 102. Vurkaç çarpma örnek 1. 58

Şekil 103. Trill örnek 1..... 59

Şekil 104. Mordan örnek 1. 59

Şekil 105. Alt mordan örnek 1. 59

Şekil 106. Grupetto örnek 1. 60

Şekil 107. Puandorg örnek 1. 60

Şekil 108. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Saba taksimden..... 60

Şekil 109. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden. ... 60

Şekil 110. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Saba taksimden. 61

Şekil 111 Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden. 61

Şekil 112. Üçlemeler örnek 1 Saba taksimden. 61

Şekil 113. Üçlemeler örnek 2 Yegâh taksimden. 61

Şekil 114. Sekvensler örnek 1Yegâh taksimden. 62

Şekil 115. Uzun seslerde kalış örnek 1 Saba taksimden. 62

Şekil 116. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Yegâh taksimden..... 63

Şekil 117. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 64

Şekil 118. Vurkaç çarpma süsleme tekniği örnek 1. 65

Şekil 119. Trill örnek 1..... 65

Şekil 120. Trill örnek 2..... 65

Şekil 121. Mordan örnek 1. 66

Şekil 122. Vibrato örnek 1. 66

Şekil 123. Vibrato örnek 2. 66

Şekil 124. Puandorg örnek 1. 67

Şekil 125. Puandorg örnek 2. 67

Şekil 126. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1. 67

Şekil 127. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1. 68

Şekil 128. Üçlemeler örnek 1. 68

Şekil 129. Üçlemeler örnek 2. 68

Şekil 130. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1. 69

Şekil 131. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 69

Şekil 132. Vurkaç çarpma örnek 1. 70

Şekil 133. Trill örnek 1 70

Şekil 134. Mordan örnek 1. 70

Şekil 135. Alt mordan örnek 1. 71

Şekil 136. Vibrato örnek 1. 71

Şekil 137. Puandorg örnek 1. 71

Şekil 138. Pizzicato örnek 1. 72

Şekil 139. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1. 72

Şekil 140. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1. 72

Şekil 141. Üçlemeler örnek 1. 73

Şekil 142. Sekvensler örnek 1. 73

Şekil 143. Art arda tekrar eden motifler örnek 1. 73

Şekil 144 Uzun seslerde kalış örnek 1 74

Şekil 145. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1. 74

Şekil 146. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 75

Şekil 147. Trill örnek 1 75

Şekil 148. Mordan örnek 1. 75

Şekil 149. Alt mordan örnek 1. 76

Şekil 150. Vibrato örnek 1. 76

Şekil 151. Grupetto örnek 1. 76

Şekil 152. Puandorg örnek 1. 76

Şekil 153. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1. 77

Şekil 154. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1. 77

Şekil 155. Üçlemeler örnek 1. 77

Şekil 156. Sekvensler örnek 1. 78

Şekil 157. Uzun seslerde kalış örnek 1 78

Şekil 158. Çarpma süsleme tekniği örnek 1. 79

Şekil 159. Trill örnek 1 79

Şekil 160. Mordan örnek 1. 79

Şekil 161. Alt mordan örnek 1. 80

Şekil 162. Vibrato örnek 1. 80

Şekil 163. Grupetto örnek 1. 80

Şekil 164. Puandorg örnek 1. 81

Şekil 165. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1. 81

Şekil 166. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1. 81

Şekil 167. Üçlemeler örnek 1. 82

Şekil 168. Art arda tekrar eden motifler örnek 1 82

Şekil 169. Çift ses kullanımı örnek 1. 82

Şekil 170. Uzun seslerde kalış örnek 1 83

Şekil 171. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1. 83

Şekil 172. Legato yay tekniği örnek 1 Hüseyni taksimden. 84

Şekil 173. Legato yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden. 85

Şekil 174. Detache yay tekniği örnek 1 Hüseyni taksimden. 85

Şekil 175. Detache yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden. 85

Şekil 176. Legato yay tekniği örnek 1 Rast taksimden. 86

Şekil 177. Legato yay tekniği örnek 2 Saba taksimden. 86

Şekil 178. Detache yay tekniği örnek 1 Rast taksimden. 86

Şekil 179. Detache yay tekniği örnek 2 Saba taksimden. 86

Şekil 180. Legato yay tekniği örnek 1 Tahir Buselik taksimden. 87

Şekil 181. Legato yay tekniği örnek 2 Isfahan taksimden. 87

Şekil 182. Detache yay tekniği örnek 1 Tahir Buselik taksimden. 87

Şekil 183. Detache yay tekniği örnek 2 Isfahan taksimden. 87

Şekil 184. Legato yay tekniği örnek 1 Saba taksimden. 88

Şekil 185. Legato yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden. 88

Şekil 186. Detache yay tekniği örnek 1 Saba taksimden. 88

Şekil 187. Detache yay tekniği örnek 2 Yegâh Taksimden. 88

Şekil 188. Legato yay tekniği örnek 1 Hicaz taksimden. 89

Şekil 189. Detache yay tekniği örnek 1 Hicaz taksimden. 89

Şekil 190. Legato yay tekniği örnek 1 Isfahan taksimden. 89

Şekil 191. Detache yay tekniği örnek 1 Isfahan taksimden. 90

Şekil 192. Legato yay tekniği örnek 1 Ferahnak taksimden. 90

Şekil 193. Detache yay tekniği örnek 1 Ferahnak taksimden. 90

Şekil 194. Legato yay tekniği örnek 1 Kürdi taksimden. 91

Şekil 195. Detache yay tekniği örnek 1 Kürdi taksimden. 91

Şekil 196. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 92

Şekil 197. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden. 92

Şekil 198. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 92

Şekil 199. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden. 92

Şekil 200. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 201. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 202. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 203. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 204. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 205. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden. 93

Şekil 206. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 94
Şekil 207. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 94
Şekil 208. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 94
Şekil 209. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 94
Şekil 210. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 94
Şekil 211. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 94
Şekil 212. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 95
Şekil 213. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 95
Şekil 214. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 95
Şekil 215. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 95
Şekil 216. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 95
Şekil 217. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 95
Şekil 218. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden. 96
Şekil 219. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden..... 96
Şekil 220. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 96
Şekil 221. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 96
Şekil 222. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 97
Şekil 223. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 97
Şekil 224. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 97
Şekil 225. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 97
Şekil 226. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 97
Şekil 227. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 98
Şekil 228. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 98
Şekil 229. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 98
Şekil 230. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 98
Şekil 231. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 98

Şekil 232. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 99

Şekil 233. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 99

Şekil 234. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 99

Şekil 235. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 99

Şekil 236. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 99

Şekil 237. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 100

Şekil 238. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 100

Şekil 239. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 100

Şekil 240. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 100

Şekil 241. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 100

Şekil 242. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 101

Şekil 243. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 101

Şekil 244. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 101

Şekil 245. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 101

Şekil 246. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 101

Şekil 247. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden. 102

Şekil 248. Temel tartım kalıpları. 103

Şekil 249. Tekrar eden karakteristik tartım kalıpları ve numaraları. 103

Şekil 250. Sadece bir taksimde kullanıldığı tespit edilen karakteristik tartım kalıpları ve numaraları 104

Şekil 251. Hüseyni keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 104

Şekil 252. Yegâh keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 105

Şekil 253. Rast keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 105

Şekil 254. Saba keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 105

Şekil 255. Tahir Buselik keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 106

Şekil 256. Isfahan keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 106

Şekil 257. Saba keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar..... 106

Şekil 258. Yegâh keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar..... 107

Şekil 259. Hicaz kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 107

Şekil 260. Isfahan kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar..... 108

Şekil 261. Ferahnak kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar..... 108

Şekil 262. Kürdi kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar. 109

Şekil 263. Örnek 1 Gerdaniye ezgi çekirdeği..... 111

Şekil 264. Örnek 2 Hüseyni ezgi çekirdeği..... 111

Şekil 265. Örnek 3 Bayati ezgi çekirdeği..... 111

Şekil 266. Örnek 4 A Neva ezgi çekirdeği, B Uşşak Bayati ezgi çekirdeği. 112

Şekil 267. Örnek 1 Nevada Buselik-Nihavend ezgi çekirdeği..... 112

Şekil 268. Örnek 2 Neva ezgi çekirdeği..... 112

Şekil 269. Örnek 3 Hüseyni ezgi çekirdeği..... 113

Şekil 270. Örnek 4 Irak'ta Segâh ezgi çekirdeği..... 113

Şekil 271. Örnek 5 Yegâhta Rast ezgi çekirdeği..... 113

Şekil 272. Örnek 1 A Rast perdesinde Rast, B Yegâhta Rast ezgi çekirdeği..... 113

Şekil 273. Örnek 2 Segâh ezgi çekirdeği. 114

Şekil 274. Örnek 3 A Neva ezgi çekirdeği, B Segâh ezgi çekirdeği..... 114

Şekil 275. Örnek 4 Gülizar ezgi çekirdeği. 114

Şekil 276. Örnek 1. Çargâh ezgi çekirdeği..... 114

Şekil 277. Örnek 2. Hüseynide Saba ezgi çekirdeği (Çargâh) 115

Şekil 278. Örnek 3 Gerdaniyede Kürdi ezgi çekirdeği 115

Şekil 279. Örnek 4 Çargâhta Hicaz ezgi çekirdeği. 115

Şekil 280. Örnek 5 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği..... 115

Şekil 281. Örnek 1 Neva ezgi çekirdeği..... 116

Şekil 282. Örnek 2 Tahir ezgi çekirdeği..... 116

Şekil 283. Örnek 3 Buselik Nihavend ezgi çekirdeği. 116

Şekil 284. Örnek 1 Nişabur ezgi çekirdeği..... 117

Şekil 285. Örnek 2 Bayati ezgi çekirdeği. 117

Şekil 286. Örnek 3 Neva ezgi çekirdeği. 117

Şekil 287. Örnek 4 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği. 117

Şekil 288. Örnek 5 Huzi ezgi çekirdeği. 118

Şekil 289. Örnek 6 Muhayyer ezgi çekirdeği. 118

Şekil 290. Örnek 7 Nişaburek ezgi çekirdeği. 118

Şekil 291. Örnek 8 Nevruz ezgi çekirdeği. 118

Şekil 292. Örnek 1 Saba ezgi çekirdeği. 119

Şekil 293. Örnek 2 Uşşak ezgi çekirdeği. 119

Şekil 294. Örnek 3 Çargâhta Hicaz ezgi çekirdeği. 119

Şekil 295. Örnek 4 Necid Hüseyni ezgi çekirdeği. 119

Şekil 296. Örnek 5 Kürdi ezgi çekirdeği. 120

Şekil 297. Örnek 1 Nevada Buselik ezgi çekirdeği. 120

Şekil 298. Örnek 2 Dügâhta Buselik ezgi çekirdeği. 120

Şekil 299. Örnek 3 Yegâhta Rast ezgi çekirdeği. 121

Şekil 300. Örnek 4 Neva ezgi çekirdeği. 121

Şekil 301. Örnek 5 Eviçte Segâh ezgi çekirdeği. 121

Şekil 302. Örnek 1 Uzzal ezgi çekirdeği. 122

Şekil 303. Örnek 2 Rast ezgi çekirdeği. 122

Şekil 304. Örnek 3 Nikriz ezgi çekirdeği. 122

Şekil 305. Örnek 4 Çargâh perdesinde Buselik Nihavend ezgi çekirdeği..... 123

Şekil 306. Örnek 5 Hicaz ezgi çekirdeği. 123

Şekil 307. Örnek 1 Nişabur ezgi çekirdeği..... 123

Şekil 308. Örnek 2 Uşşak Bayati ezgi çekirdeği. 124

Şekil 309. Örnek 3 Neva ezgi çekirdeği. 124

Şekil 310. Örnek 4 Bayati ezgi çekirdeği. 124

Şekil 311. Örnek 5 Muhayyer ezgi çekirdeği. 124

Şekil 312. Örnek 6 Hicaz ezgi çekirdeği. 125

Şekil 313. Örnek 7 Müstear ezgi çekirdeği. 125

Şekil 314. Örnek 8 A Nevruz, B Nevruz Hüseyni, C Uşşak Bayati ve D Nevruz ezgi çekirdekleri. 125

Şekil 315. Örnek 1 Eviçte Segâh ezgi çekirdeği. 126

Şekil 316. Örnek 2 Nişaburek ezgi çekirdeği. 126

Şekil 317. Örnek 3 Buselik ezgi çekirdeği. 126

Şekil 318. Örnek 1 Muhayyerde Hicaz ezgi çekirdeği. 127

Şekil 319. Örnek 2 Muhayyer ezgi çekirdeği. 127

Şekil 320. Örnek 3 Muhayyerde Kürdi ezgi çekirdeği. 127

Şekil 321. Örnek 4 Muhayyer ezgi çekirdeği. 127

Şekil 322. Örnek 5 Hüseyni ezgi çekirdeği. 128

Şekil 323. Örnek 6 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği. 128

Şekil 324. Örnek 7 Kürdi ezgi çekirdeği. 128

Şekil 325. Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği Hüseyni keman taksimin form yapısı. 132

Şekil 326. Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği Yegâh keman taksimin form yapısı. 133

Şekil 327. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Rast keman taksiminin form yapısı. 134

Şekil 328. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Rast keman taksiminin form yapısının devamı. 135

Şekil 329. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Saba keman taksiminin form yapısı. 137

Şekil 330. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Saba keman taksiminin form yapısının devamı. 138

Şekil 331. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Tahir Buselik keman taksiminin form yapısı. 139

Şekil 332. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Isfahan keman taksimin form yapısı. 141

Şekil 333. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Isfahan keman taksimin form yapısının devamı. 142

Şekil 334. Kemani Memduh'un icra ettiği Saba keman taksimin form yapısı..... 144

Şekil 335. Kemani Memduh'un icra ettiği Saba keman taksimin form yapısının devamı. 145

Şekil 336. Kemani Memduh'un icra ettiği Yegâh keman taksiminin form yapısı. 147

Şekil 337. Kemani Memduh'un icra ettiği Yegâh keman taksiminin form yapısının devamı. 148

Şekil 338. Hadiye Ötügen'in icra ettiği Hicaz kemençe taksiminin form yapısı 150

Şekil 339. Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği Isfahan kemençe taksiminin form yapısı. 152

Şekil 340. Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği Isfahan kemençe taksiminin form yapısının devamı. 153

Şekil 341. Kemençeci Sotiri'nin icra ettiği Ferahnak kemençe taksimi form yapısı. 155

Şekil 342. Kemençeci Sotiri'nin icra ettiği Ferahnak kemençe taksimi form yapısının devamı. 156

Şekil 343. Kemençeci Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi form yapısı..... 158

Şekil 344. Kemençeci Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi form yapısının devamı. 159

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

dk	Dakika
Gliss	Glissando
Pizz	Pizzicato
s	Sayfa
sn	Saniye
Tr	Trill
Vib	Vibrato

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde, geçmişten günümüze kadar yaşanan zaman diliminde, müzik ile olan bağ her daim var olmuştur. İnsanoğlu, bir ifade gücü ve dışa vurum göstergesi olarak müziği kendine araç kılmıştır. Müzik çoğu zaman büyüleyici, hasta kişileri iyileştirici, savaş zamanında yüreklendiren bir öğe, kuşaktan kuşağa aktarılan bir aracı olarak kullanılmıştır. Savaşlar için marşlar, dinsel olarak söylenen sözlerden ilahiler bestelenmiş, ortak duyguları besleyen bir sanat dalı olarak her toplumda yer edinmiştir. Bu sanat dalı, her çağ'da ve her kültürde kendine özgü bir tavır ve üslûp, halkın gereksinimleri ve kültürü ile yeni bir anlatım yolu olarak ifade edilmiştir (İlyasoğlu, 2003, s. 1).

Zaman geçtikçe her toplum kendi müzikal kimliklerini oluşturmuştur. Bir arada yaşayan ya da yakın coğrafyalarda yaşamakta olan toplumların müzikal kimlikleri birbirlerinden etkilenerek benzerlikler ve ortak hususlar barındırmışlardır. Türk müzik kültürü Orta Asya'dan Anadolu'ya göç sonrası Arap, Bizans, Balkan vd. gibi pek çok farklı kültür müzikleri ile harmanlanmıştır, dolayısıyla müzikal etkileşim bağlamında Türk müzik kültürü ses ve saz icracılığı bakımından zengin bir geçmiş barındırmaktadır.

İstanbul Osmanlı'nın başkenti olmakla beraber pek çok farklı kültür grubuna ve farklı inanç türlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu sebeplerle birlikte geçmişte ve günümüzde pek çok farklı toplum birbirleriyle etkileşim halinde yaşamıştır ve halâ da yaşamaktadır. Geleneksel Türk müzik kültürü, ilk olarak Orta Asya, Anadolu, İslam, Osmanlı ve Batı müzik kültürlerinin etkileşim göstermesiyle birlikte Türkiye Cumhuriyet'ine uzanmıştır. Osmanlı zamanında XV. yy'da, Kökleri Orta çağ İslam dünyasına oradan da Greklere kadar uzanan ilk Türkçe müzik teorisi, nazariyat çalışmalarının yapılması XVII. yy'dan itibaren Geleneksel Türk müziğinde Osmanlı ve İstanbul'a ait yeni bir üslubun oluşması ve XVIII. yy'dan itibaren Batı müziği etkilerinin gerçekleşmesi Geleneksel Türk müziğinde yansımaları görülen durumlardır. Teori, icra ve terminoloji alanında somut bir şekilde çok kültürlü yapının izlerini görebilmek mümkündür (Levendoğlu, 2005, s. 260).

Osmanlı coğrafyasının çok kültürlü yapısı öğretmen-öğrenci-icracı vd… gibi rolleri etkilemiş, musîki gibi duygu ve hisleri dile getirme araçları üzerinde varlığını daha da belirgin kılmıştır. Farklı kültür grupları arasında Rum, Ermeni, Yahudi kökenli mûsiki üstatları müzik kültürü geleneğine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bestekârlar, icracılar, hatta hocalar yetiştirmişlerdir. İlk başlarda bu mûsikiyi Türklerden öğrendikleri düşünülmüştür, fakat gelenek tam anlamıyla oturunca çok yetenekli besteciler ve icracıların

birbirleriyle etkileşim halinde olan bu gelenekler içinde doğallıkla yetiştiği görülmüştür. Örneğin İstanbul sinagoglarından birinde görevli olan Tanburi İzak III. Selim'e tanbur hocalığı yapmıştır. Aynı şekilde Zaharya, neyzen Oskiyan, İlya, Tatyos, kemençeci Nikolaki gibi isimler ve pek çoğu Türk mûsikisi tarihinde daima hatırlanacaktır (Aksoy, 2014, s. 1458).

Farklı kültür gruplarının da katmış olduğu zenginlikle birlikte, kökleri derin bir geçmişe kadar uzanan Türk müziği, belirli bir gelenek yapısına dayanmaktadır. Gelenek kavramı müziğin öğretim, aktarım ve icrasının nasıl olacağını belirlemekle kalmaz, müzikle dinleyici arasındaki ilişkileri ve inşa edilen anlam dünyasını da şekillendirir. Müzik geleneklerine atıf yapmaksızın ve onlardan faydalanmaksızın müzikle ilişki kurmak hemen hemen imkansızdır (Ayas, 2015, s. 209).

Türk müziği geleneği her zaman meşk usulü ile öğrenilip aktarılmıştır. Diğer geleneksel Türk sanatlarında da kullanılan meşk sistemi hafıza temelli bir öğretim yöntemini kullanmaktadır. Bu sistem, hoca ve öğrenci arasında gerçekleştirilirken yüz yüze, görerek, dinleyerek ve taklit ederek sürdürülmektedir. 20. yy dolaylarında notalı sisteme her ne kadar geçiş sağlanmaya başlanmış olsa bile yine meşk sistemi tam olarak bırakılmamış, kullanılmaya devam edilmiştir. Meşk geleneği sayesinde üslûp ve yorum hususları hem saz hem de ses icracılığında bire bir öğrenciye intikal ettirilmiştir.

İstanbul merkezli icra edilen geleneksel Türk müziğinde dönemsel değişiklikler de yaşanmıştır. Ses kayıt cihazlarının kullanılabilir olması müziğin geleceğine katkı sağlamıştır diyebilmek mümkün gözükmektedir.

> XIX. yüzyılın sonlarında sesin kaydedilebilir hâle gelmesi ve fonograf, gramofon gibi aletler yoluyla müzik eserlerinin kalıcılaşmaya başlaması hem müziğin kendisinde hem de üretim-tüketim ilişkisinde önemli değişikliklere yol açmaya başlamıştır. Aynı zamanda önemli bir ticari alan olarak gelişen taş plak endüstrisi, eserlerin kaydedildiği zaman ve ortamları sabitleyici özelliği ile de hızlı bir şekilde gelişerek yaygınlaşmaktadır. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde İstanbul'da plak fabrikalarının kurulmaya ve ciddi bir sektör oluşturmaya başladığı görülür. Yaygınlıkla dinlenen ilk kayıt örnekleri, başta Tanburî Cemil Bey gibi virtüöz bir sazende olmak üzere çeşitli icracılar tarafından halkın kulaklarına ulaşmakta ve sözel kültür, basılarak yayılan müzik neşriyatına paralel olarak tüketilmektedir. Bu basılı müzik malzemeleri ve artık iyice kullanılmakta olan "Batı notası" da aslında, geleneksel müziğin

> yapısal değişimine yol açan, bu değişimi gözlemleyebileceğimiz malzemeler olarak değerlendirilebilir (Paçacı Tuncay, 2015, s. 76).

Fakat, Türk müziğinin ses ve saz icracılığı üslûp, yorum bakımından kendi içerisinde bazı kuralları barındırmaktadır. Bu kurallar nazariyat ve nota yoluyla aktarılamayacak bir biçimdedir, yalnızca pratik yaparak, yani icra ile ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla icracıların dinleme gereklilikleri, bir arada icra yapabilmeleri son derece önem teşkil etmektedir. Ses ve saz icracılığının gelişim aşamalarından birkaçını oluşturan dinleme ve toplu icra gelenekleri bu anlamda kritiktir. Toplu icra gelenekleri arasında var olan fasıl takımları ve icra grupları ses ve saz icracılığının gelişmesine, sazlar arası üslûp ve tavır geçişkenliği oluşmasına kapı aralamıştır.

Türk müziğinin iki farklı yaylı çalgısı olan keman ve klasik kemençe fasıl gruplarında ve toplu olarak icra edilen saz takımlarında birlikte icralar gerçekleştirmişlerdir. Toplu icra geleneklerinde, fasıl takımında yan yana icra yapan sazlar çoğunluklu olarak birbirlerini dinleyerek ve takip ederek icraya devam etmektedirler. Dolayısıyla İki farklı yaylı saz olan keman ve klasik kemençe çalgıları birbirlerini doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkilemiştir diyebilmek mümkün görünmektedir. Burada bahsedilen söz konusu etkileşimin varlığının tespiti ve etkileşimin müzikal boyutları araştırmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Bu doktora tez çalışmasında; Türk müziğinin iki yaylı çalgısı olan keman ve klasik kemençenin; müşterek icralar yaparken birbirlerine uyum sağladıkları ve kimi zaman birbirlerinin yerine kullanıldıkları durumlarda, nasıl bir müzikal benzeşim ve etkileşim sağladıklarını tespit etmek amaçlanmaktadır. Bu amaçtan yola çıkarak keman ve klasik kemençe taksimleri ile her iki çalgını ortak olarak icra etmiş olduğu saz eserleri müzikal analiz gerçekleştirmek üzere seçilmiştir.

Araştırmanın diğer amaçları da; seçilen taksimleri analiz etmek, keman ve klasik kemençe taksim icralarında benzeşen noktaları belirgin kılmak, "ortak repertuar var mıdır?" "Var ise hangi icra hususları benzeşmektedir?" gibi sorulara yanıt vermek olarak belirlenmiştir.

Araştırmada sekiz keman taksimi, dört kemençe taksimi ile hem keman hem de kemençenin icra etmiş olduğu iki saz eseri notaya aktarılmıştır. Notaya aktarılan taksimler teknik ve melodik unsurlar, yay kullanım teknikleri, karakteristik tartım kalıpları, ezgi çekirdekleri ve form yapıları bakımlarından analiz edilmiştir. Ortak saz eserleri ise bu çalgıların birbirleri

ile ortak olarak kullandıkları müzikal icra unsurları bakımından analiz edilmiştir. Araştırma müzikal analiz ve içerik analizi yöntemleri ile hazırlanmıştır.

Günümüzde Türk müziği saz icracılığı giderek önem kazanmaktadır. Dolayısıyla, Türk müziği saz icracılığının iki önemli yaylı çalgısını ele alan ve detaylı şekilde analiz çalışması yürüten bu araştırma alana katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın genel sonuçları böyle bir etkileşimin varlığını ortaya koymuştur. Ortak ve benzer icra unsurlarının mahiyet, teorik ve teknik açılardan önemine dair sonuçları elde edilmiş ve ilgili bölümlerde aktarılmıştır.

Bu bölümde problem durumu, alt problemler, çalışmanın konusu, çalışmanın amacı, çalışmanın önemi başlıklar halinde açıklanacaktır.

Problem Durumu

Türk müziği saz icracılığında var olan üslûp- tavır özellikleri yaşanan coğrafya, değişen zaman, olaylar ve olgulardan etkilenebilmekte ve icra edilen saza yansımaktadır. Bunun yanında, çalgılar arasındaki etkileşim detayları ve üslûp-tavır geçişkenliği de her zaman bu müzik kültürünü zenginleştiren önemli unsurlardan biri olmuştur. Birbirlerine yakın özellikler gösteren iki yaylı çalgı olan keman ve klasik kemençe, çalışmamız özelinde bu etkileşimin odak noktalarından biridir. Dolayısıyla bu çalışmanın problem cümlesi “Türk Müziği saz icracılığında üslûp ve tavır özellikleri bakımdan keman ve klasik kemençe etkileşimi var mıdır? Bu sazların icrasına benzer olarak nasıl yansımaktadır”? şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

Problem durumu tespit edilirken ortaya çıkan alt problemler aşağıda belirtilmiştir.

1.Keman ve klasik kemence çalgılarında ortak süsleme teknikleri nelerdir?

2. Keman ve klasik kemence çalgılarında ortak melodik unsurlar nelerdir

3. Keman ve klasik kemence çalgılarında kullanılan ortak yay teknikleri nelerdir?

4. Keman ve klasik kemençe çalgılarında ortak bir biçimde icra edilmiş saz eserlerinde benzer icra unsurları var mıdır?

5. Keman ve klasik kemençe taksimlerinde kullanılan karakteristik tartım kalıpları var mıdır?

6. Keman ve klasik kemençe taksimlerindeki ezgi çekirdeği yapıları nelerdir?

7. Keman ve klasik kemençe taksimlerinin form yapıları nasıldır?

Çalışmanın Konusu

Türk Müziği saz icracılığında üslûp ve tavır özellikleri bakımdan keman ve klasik kemençe etkileşiminin, benzerliğinin varlığını tespit etmek ve bu etkileşimin müzikal olarak yansımalarını saptamak çalışmanın genel konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Problem durumu ve alt problemlerden hareketle bu çalışmanın amacı; keman ve klasik kemençe taksimlerini teknik ve melodik olarak analiz etmek, taksimlerin karakter yapılarını öne çıkartabilmek hem kemanın hem de kemençenin icra ettiği saz eserlerinde ortak icra unsurlarını ortaya koyabilmek, her iki çalgıdaki müzikal benzeşim noktalarını tespit edebilmektir.

Çalışmanın Önemi

Bu araştırma, Türk Müziği saz icracılığının iki yaylı çalgısı olan keman ve klasik kemençe çalgıları arasındaki tarihsel, kültürel paralellik ve irtibatı ortaya koyabilecek bir ölçme ve değerlendirme çalışması gerçekleştirmesi bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca bu çalışma, incelenen taksim kayıtlarının keman ve klasik kemençe öğretimi sürecinde istifade edilebilecek üslûp ve tavır çalışma yöntemlerine ışık tutması bakımından da eğitsel bir önem taşımaktadır. Analiz temelli çalışmalar, araştırmaya konu olan ses, çalgı, icra, teori gibi konuların daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayabilmesi ve bu konuda bilgi edinmek isteyen araştırmacılar için yol gösterici olması sebebiyle önemli sayılmaktadır.

Tanımlar

Çarpma: Süs işareti olarak kullanılan çarpmalar, çoğunlukla bir pest veya tiz sesin esas sese çarpılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Küçük bir nota halinde esas notaya ince bir bağ çizgisi ile bağlanarak gösterilir. Gerçek notaları bir perdeden daha uzak notalar arasında çarpma yapılabilmektedir (Öztuna, 2000, s. 65).

Vurkaç Çarpma: Sıra ile iniş yapılan perdelerde, perdeden hemen sonra icra edilen makam dizisine uygun olarak bir üstteki perdeye, yay ile ya da yaysız çarpılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir. (Gönül, 2010, s. 41).

Mordan: Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. Bir notanın iki ya da üç kere çarpma yapmasıdır. (Yahya Kaçar, 2005, s. 219).

Alt Mordan: Temel sesin bir alt sese kısa süreli inip tekrar geri gelmesini ifade etmektedir.

Vibrato: Vibrato kelime anlamı olarak titreşim anlamına gelmektedir. Basılı bulunan parmağı bulunduğu konumdan ayırmadan ileri ve geri hareket ettirerek vibrato hareketi ortaya çıkmaktadır. (Gürel, 2016, s. 63).

Grupetto: Yazıldığı şekle göre çalınan, ana sese bağlı, bir alt ve bir üst sesler arasında dolaşan ses kümecikleri (Büyükaksoy, 1997, s. 15).

Glissando: Müzikal ifadede Türkçe kaydırma anlamı taşımaktadır. Basılmakta olan perdenin parmağı kaldırılmadan bir alt ya da bir üst sese kaydırılarak getirilmesidir.

Puandorg: İcra edilen eserin herhangi bir perdesinde kalış ve duruşu ifade etmektedir.

Perde: Türk müziğinde notaları ve ara sesleri ifade etmek için kullanılan tanımlayıcı kelimedir.

Taksim: Türk müziği alanında, herhangi bir çalgının doğaçlama bir şekilde icra gerçekleştirmesine taksim denilmektedir. En önemli özelliği doğaçlama bir biçimde yapılmasıdır. Çalgı icracılarının tüm bilgi ve teknik donanımları sergiledikleri alandır. Tek bir makamda icra yapılabildiği gibi, makamlar arasında da geçiş yapılabilmektedir.

Legato: Bir veya bir kaç sesin bir yayda ayrılmadan kesintisiz olarak çalınmasına ve yayın değiştirildiği belli olmayan yay kullanım biçimine Legato denmektedir (Büyükaksoy, 1997, s. 40).

Detache: Sözcük anlamı detache; bölünmüş, kıyılmış, küçük parçalara ayrılmış birbirlerine bağlı olmayan olarak ifade edilmektedir. Yay tekniğinde ise, her ses için ayrı yay kullanılır (Büyükaksoy, 1997, s. 42).

Sekvens sekileme: Bir motif yapısının aynı düzende sıra sıra, farklı seslerde icra edilmesine sekvens denilmektedir.

Trill: Bir ana ses ve ona bağlı bir de yarım ya da tam perde uzaklıkta süslediği ses vardır. Diğer parmağın bu sese birçok kez belli hız ve eşit sürelerde düşürülmesiyle meydana gelmektedir. (Büyükaksoy, 1997, s. 16).

Üçleme: Bütün bir nota değerinin üç eşit parçaya bölünerek icra edilmesine üçleme denilmektedir.

İlgili Araştırmalar

İlgili araştırmalar dahilinde, icra tahlili odaklı yapılan çalışmalar ve genel içerikleri şöyledir;

Gülçin Yahya (2002) "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim notaları, Analiz ve Yorumlar)" İsimli kitabında Yorgo Bacanos'un farklı makamlardaki taksimlerini önce notaya aktarmış daha sonra analiz etmiştir. Notaya alınan taksimlerin seyir özellikleri, kullanılan perdelerin seyir hareketleri, taksimlerde kullanılan ses alanı ve makam geçkileri analiz edilmiştir. Bacanos'un kişisel motifleri ele alınmıştır. Elde edilen verilerden yola çıkarak ud eğitiminde kullanılmak üzere çeşitli makamlarda farklı örneklerle etüdler hazırlanmıştır. Ud icracısı ve öğrencileri için başvuru kaynağı olabilecek bu çalışma aynı zamanda icra alanı tez çalışmalarına da kaynaklık etmektedir.

Sevda Sever tarafından (2008) yılında Haliç üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan "Tanburi Cemil Bey'in Klasik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri" isimli yüksek lisans tezinde Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği eserlerde kullandığı süsleme teknikleri ve notada var olandan farklı olarak yaptığı icra teknikleri incelenmiştir. İcracılar için Cemil Bey'in icra özellikleri somutlaştırılmıştır.

Neva Özgen tarafından (2009) yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde "Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler" isimli sanatta yeterlilik tezi hazırlanmıştır. Tez çalışmasında klasik kemençe sazında var olan eğitim yöntemleri araştırılmıştır, modern icra teknikleri için etütler sunulmuştur.

Mehmet Gönül tarafından (2010) yılında hazırlanan "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" isimli doktora tez çalışmasında; Nevres Bey'in yirmi adet taksimi teknik ve melodik bakımdan analiz edilmiştir. Notaya aktarılan ve incelenen taksimler sayesinde Nevres Bey'in icra tavrı ve tekniği somutlaştırılmıştır.

Aslıhan Eruzun Özel (2010) "Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavır Özellikleri" isimli makalesinde Tanburi Cemil Bey'in kemençe kayıtları ile bir icra analizi gerçekleştirmiştir. Elde edilen analiz sonuçlarında Özel, Cemil Bey'in icra tavır özelliklerinden yola çıkarak bir eğitim metodu önerisinde bulunmuştur.

Vasfi Hatipoğlu (2010) "Cemil Bey'in Kemençe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler" isimli makale çalışmasında Cemil Bey'in kemençe ile icra etmiş olduğu saz eserleri analiz edilmiştir. Eserler notaya aktarılmıştır. TRT repertuarındaki örnekleri ile karşılaştırılmıştır. Cemil Bey'in icra tavrını somutlaştırmak için gerçekleştirilmiş bu çalışmada kemençe icrasında kullanmış olduğu süsleme ve ilave notalar tespit edilmiştir.

Sercan Halili tarafından (2011) yılında hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasında kemençe icracısı Cüneyd Orhon'un üç ve dört telli kemençeler ile yaptığı taksimleri notaya aktarmış, icra tavrını analiz etmiştir. Çalışmanın sonucunda Cüneyd Orhon'un icra özellikleri anlatılmış diğer icracılardan farklı olan stili somutlaştırılmıştır.

Murat Gürel tarafından (2016) yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" isimli Doktora tez çalışması hazırlanmıştır. 19 Adet taksim notaya alınmış teknik, melodik ve nazari olarak analiz edilmiştir. Nubar Tekyay'ın keman tavrı incelenmiştir. Keman icracıları ve keman öğrencilerine kaynaklık etmektedir.

Selçuk Öztürk tarafından (2016) yılında "Klarnet icrâcısı Mustafa Çalar'ın İcrâlarının Tahlîli ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma" isimli doktora tezinde on adet zeybek bir adet longa formundaki eserler örneklem grubuna dahil edilmiştir.

Örneklem grubunda Mustafa Çalar'ın yöresel icra tavrı analizi gerçekleştirilmiştir. Klarnet eğitimi için detaylı bir kaynak olarak sunulmuştur.

Haluk Bükülmez tarafından (2017) yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde hazırlanan Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili isimli yüksek lisans tez çalışmasında hem bestekar hem de keman icracısı olan Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın bestelenmiş eserlerindeki icra tavırları icra özellikleri bakımından araştırılmış her iki icracının süsleme teknikleri, ezgi ve tartım çeşitlemeleri, yay kullanımları analiz edilmiştir.

Süleyman Barış Demirdirek tarafından (2018) yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde hazırlanan "Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Araştırmaların Oluşturulması" isimli yüksek lisans tez çalışmasında Hakkı Derman taksim icraları teknik ve melodik açıdan notaya alınarak analiz edilmiştir. Analizlerin sonucunda keman eğitiminde kullanılması amaçlanan, Hakkı Derman tavrını yansıtan etütler hazırlanmıştır. Hazırlanan etütler uzman görüşleri ile değerlendirilmiştir.

Naci Parlar tarafından (2019) yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde "Trt Kurumuna Bağlı Radyolardaki Günümüz Türk Müziği İcra Üslûbunun Tespit ve Teşrîhi" isimli yüksek lisans tez çalışmasında TRT kurumunda görevli keman icracılarının keman üslûbu örnek eserler üzerinden tahlil edilmiştir. Bu çalışmada geçmişte Radyoda var olan üslubun günümüze doğru değişim gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

İsmail Kabacı tarafından (2020) yılında Ankara Hacı Bayram Veli Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde hazırlanan "20.Yüzyıl Türk Müziği Keman İcra Üslubunun Taksim İcraları Üzerinden Tespiti ve Tahlili" isimli yüksek lisans tez çalışmasında 20. yy' da ekol olmuş keman icracılarının taksim icra kayıtlarındaki kullandıkları süsleme teknikleri, yay teknikleri, konum kullanımları, makam anlayışları, cümle ve tartım kalıpları tahlil edilmiş 20. yy' da kullanılan keman üslubu somut bir biçimde ortaya konulmuştur.

1. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu çalışma Türk Müziği saz icracılığında keman ve klasik kemençe çalgılarını müzikal etkileşiminin incelenmesini hedefleyen aynı zamanda bu etkileşimi yansıtan icracıların varlığını ve özelliklerini araştırma amacıyla uygun bir biçimde gerçekleştiren nitel bir araştırmadır. Çalışmamızda nitel araştırma yöntemlerinde var olan doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189).

Araştırmanın evreni; keman ve klasik kemençe taksimleridir. Örneklemi ise, amaçlı olarak seçilmiş bir örneklem grubunu temsil etmektedir. Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni ve Yegâh keman taksimleri, Kemani İhsan Bey'in Rast ve Saba keman taksimleri, Kemani Reşat Erer'in Tahir Buselik ve Isfahan keman taksimleri, Kemani Memduh Bey'in Saba ve Yegâh keman taksimleri Kemençevi Hadiye Ötügen'in Hicaz, kemençe taksimi, Tanburi Cemil Bey'in Isfahan kemençe taksimi, Sotiri'nin Ferahnâk kemençe taksimi, Lambros Leondarides'in Kürdi kemençe taksimi araştırmanın örneklem grubunu oluşturmaktadır. Örnekleme dahil edilen taksimler, analiz birimi olarak seçtiğimiz iki çalgıda da görülebilen "ortak" süsleme elamanlarına sahip olan taksimlerdir. Bu yönüyle söz konusu kayıtlar, etkileşimi ve iki çalgı arasındaki benzeşimi temsil edebilme yeteneğine sahip olması bakımından titizlikle seçilmiştir. "Amaçlı örnekleme, olasılı olmayan, seçkisiz olmayan bir örneklem yaklaşımıdır. Amaçsal (amaçlı) çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir" (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2018, s. 92).

Örneklem grubuna dahil olan taksim icraları aşağıda yer almaktadır.

Keman Taksimleri

1. Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Taksim Süre: 0.36 sn. Akort: Bolahnek
2. Bülbüli Salih Efendi Yegâh Taksim Süre: 0.48 sn. Akort: Bolahnek
3. Kemani İhsan Bey Rast Taksim Süre: 3 dk. 36 sn. Akort: Bolahnek
4. Kemani İhsan Bey Saba Taksim Süre: 2 dk. 59 sn. Akort: Bolahnek
5. Kemani Reşat Erer Tahirbuselik Taksim Süre: 0.41sn. Akort: Bolahnek

6. Kemani Reşat Erer Isfahan Taksim Süre: 2 dk. 41 sn. Akort: Bolahnek
7. Kemani Memduh Bey Yegâh Taksim Süre: 2 dk. 55 sn. Akort: Bolahnek
8. Kemani Memduh Bey Saba Taksim Süre: 2 dk. 59 sn. Akort: Bolahnek

Kemençe Taksimleri

1. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Süre: 2 dk. 6 sn. Akort: Bolahnek
2. Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim Süre: 3 dk. 43 sn. Akort: Bolahnek
3. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Süre: 3 dk. 8 sn. Akort: Bolahnek
4. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Süre: 3 dk.15 sn. Akort: Bolahnek

Tüm keman taksimlerinin bolahenk akorttan icra edildiği, fakat taksim kayıtlarının güncel bir kayıt teknolojisinde olmayışı ve kaydedildiği zamandan günümüze kadar geçen sürede dijital ortamlara aktarırken akort/frekans değişikliğine (tizleşme) uğradığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla neredeyse 1,5 ses üst perdeden icra edilmesinin herhangi bir teknik kolaylık ya da icraya katacağı bir farklılık olmadığından, orijinal icranın bolahenk akorttan icra edildiği, fakat zamanla frekans kayması sebebiyle kaydın ses muhtevasının tizleştiği düşünülmektedir.

Keman taksimleri Fikret Karakaya ve Tevfik Bildik'in özel arşivlerinden istifade edilerek seçilmiştir. Klasik kemençe taksimleri araştırmacının kendi arşivinden seçilerek araştırmaya dahil edilmiştir. Her iki çalgının ortak olarak icra ettiği Nevser peşrev ve Tahir Buselik peşrev kayıtları dijital medya kaynakları taranarak çalışmaya dahil edilmiştir.

1.1. Varsayımlar

Türk müziği saz icracılığında keman ve klasik kemençe etkileşiminin olduğu var sayılmaktadır. Örnekleme dahil olan icracıların ve seçilen taksimlerin etkileşimin varlığını göstermek için yeterli olduğu da düşünülmektedir.

1.2. Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmamız XIX. yy sonu XX. yy başı zaman dilimini kapsamaktadır. Bu sebeple çalışma bu zaman dilimindeki keman ve klasik kemençe icracıların taksim icralarını kapsamaktadır. Örneklem dahilinde seçilen 12 taksim icrası ve 2 saz eseri araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

1.3. Veri Toplama Tekniği

Bu çalışmada, problemin belirlenmesi ve belirlenen problemin çözümüne katkı sağlayacak bilgilerin toplanması amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilişkili kaynaklara ansiklopedi, kitap, dergi, bildiri, makale, tez ve icracıların taksim kayıtlarına ulaşılmıştır. İnceleme sürecinde, betimsel bir araştırma yöntemi olan "kaynak tarama yöntemi ve doküman/kayıt incelemesi" kullanılmıştır. Taksim icraları ve saz eserleri kayıtları temin edildikten sonra dikte edilerek notaya aktarılmış daha sonra da bilgisayar ortamına, nota programına aktarılmıştır. Notaya aktarılan taksim icraları ve saz eserleri müzikal analiz teknikleri ile çözümlenmiştir.

1.4.Verilerin Analizi

Bu araştırmada örneklem grubuna dahil edilen taksimlerin ve saz eserlerinin ses kayıtları dijital olarak edinilip, dikte edilerek bilgisayar nota programına aktarılmıştır. Daha sonra bu kayıtlar alt problemlere yönelik başlıklar dahilinde kategorilere ayrılarak analiz edilmiştir. Taksim icraları ilk olarak teknik ve melodik olarak analiz edilmiştir. İkinci olarak taksim icralarında kullanılan yay hareketleri incelenmiştir. Taksimler üçüncü aşamada karakteristik tartım kalıpları bakımından analiz edilmiştir. Dördüncü aşamada keman ve klasik kemençe taksimlerinin makamsal olarak analizi gerçekleştirilmiş makamsal ezgi çekirdek yapıları tespit edilmiştir. Beşinci, son aşamada ise keman ve kemençe taksimleri form yapıları bakımından analiz edilmiştir.

Araştırmaya dahil edilen her iki çalgının da icra etmiş olduğu Neveser peşrev ve Tahir Buselik peşrevlerine dair analizler, birinci ve ikinci aşamanın ardından çalışılmıştır. Peşrevlerin, bu aşamalardan sonra analiz edilmesinin sebebi; ilk iki sırada yapılan analize dair sonuçların, kısmi olarak somutlaşmış halini bu saz eserleri üzerinden gözlemleyebilmektir.

<u>Taksim icralarının teknik ve melodik analizi;</u>

Bu çalışmada, teknik ve melodik analizler gerçekleştirilirken Gülçin Yahya'ın "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" Kitabından istifade edilmiştir (Yahya,2002). Ayrıca Murat Gürel'in "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" isimli doktora tez çalışmasında da yararlanılmıştır (Gürel, 2016).

Örneklem grubuna dahil edilen taksim icraları teknik ve melodik olarak analiz edilmek üzere incelenmiştir. Teknik olarak incelenen taksimlerde çarpma süsleme tekniği, vurkaç çarpma, trill süsleme tekniği, mordan süsleme tekniği, alt mordan, vibrato, glissando, grupetto, puandorg teknikleri analiz birimi olarak seçilmiştir. Tüm keman ve kemençe taksimleri teknik olarak analiz edilmiştir, analizle birlikte elde edilen veriler ilgili bölümde nota üzerinde işaretlenmiştir. Melodik analiz sürecinde; merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı cümle yapıları, karakteristik motifler (üçlemeler, sekvens motifler, art arda tekrar eden motifler, çift ses kullanımı, uzun seslerde kalış, duraksamadan kurulan cümleler) analiz birimi olarak seçilmiştir. Melodik analiz bölümünde merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları; makamın ana perdelerinde kalış sağlayan duruşları, kalışları ifade etmektedir. Yarım kararlı cümle yapıları ise makamın güçlü perdelerinde ve yine pekiştirici perdelerdeki kalış sağlayan duruşları ifade etmektedir. Tüm keman ve kemençe taksimleri melodik olarak analiz edilmiştir. Aynı biçimde, analizle birlikte elde edilen veriler ilgili bölümde nota üzerinde işaretlenmiştir. Taksimler önce teknik daha sonra da melodik olarak ilgili analiz birimleri dikkate alınarak incelenmiş ve tahlil edilmiştir. Keman taksimlerinde aynı icracının iki taksimi olması sebebiyle, iki farklı taksimi teknik analizle art arda incelenmiş ve analiz edilmiştir. Melodik analiz bölümünde ilgili analiz birimleri dikkate alınarak, icracının iki taksimi üzerinden örnekleme yapılmıştır. Elde edilen veriler tablolara aktarılmıştır.

Taksim icralarında yay kullanım tekniklerinin analizi;

Örneklem grubuna dahil olan keman ve kemençe taksimleri iki yay kullanım türü, legato ve dectache yay kullanımı bakımından analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında yalnızca legato ve detache yay kullanımı analiz edilmiştir. Bu durumun sebebi bu tekniğin; her iki çalgı grubunda da en sık kullanılan yay kullanım tekniği olmasıdır. Bu nedenle iki çalgıda da gerçekleştirilen analizin temsil gücü fazla olan yay kullanım örnekleri üzerinden yapılması hedeflenmiştir. Analizler gerçekleştirilirken taksim kaydı ve taksimin notası eş zamanlı incelenmiştir. Bu sırada icracının icra sırasında kullandığı yay hareketi, notalar arasındaki geçiş ve nüans vurgulamaları analiz edilerek ilgili yay kullanım tekniği nota üzerinde işaretlenmiştir.

Keman ve kemençe taksimlerinde kullanılan karakteristik tartım kalıpları analizi;

Örneklem grubuna dahil olan keman ve klasik kemençe taksim icraları tartım kalıpları bakımından analiz edilmiştir. Taksim icraları analiz edilirken temel tartım kalıplarının haricinde, taksim icralarında en az üç sesten oluşan karakteristik tartımlar belirlenmiş ve bu karakteristik tartımlardan da bir havuz oluşturulmuş ve en az iki taksim icrasında kullanılan tartımlar numaralandırılmıştır. Numaralandırılan tartım kalıpları ilgili taksim icrasında kullanıldığı perdeler üzerinde gösterilmiştir. Her iki çalgıda da kullanılan karakteristik tartım kalıpları Tablo 5'te verilmiştir.

Taksim icralarında ezgi çekirdek yapıları analizi;

Taksimlerin makamsal analizi Bayraktarkatal ve Güray'ın 2021 yılında önerdikleri "makamsal ezgi çekirdekleri" modeli aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 943-981).

"Ezgi çekirdeği sisteminin çalışma ilkesini, bir makamın duyumsal olarak benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir algoritmaya benzeterek anlatabilmek mümkün görünmektedir" (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1003). Bununla birlikte ezgi çekirdeği temelli makam yaklaşımında perdeler birbirleri ile olan işlevleri ve görevleri bakımından dört perde tipine ayrılmışlardır. (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1004).

1) Merkez tanımlayıcı perde; olarak adlandırılan perde, ezgi çekirdeğinin ana merkezinde yer alan perdedir. Çevresindeki üç ya da dört perde bu perdeyi merkez almaktadır.

2) Ortak tanımlayıcı perde; makam yapısına temel oluşturan ezgilerin tanımlanabilmesini merkez tanımlayıcı perde ile birlikte hareket ederek bir "gerilim ve çözülüm" ilişkisi sağlayan bütünleştirici bir görev yürütmektedir.

3) Pekiştirici perde; merkez tanımlayıcı perde üzerinde "kararlı bir denge" gerçekleşmesini sağlayan ve bu kararlı denge hissini güçlendiren bir işleve sahiptir.

4) Süsleyici perde; makamın diğer perdeleri ile olan ilişkilerinden doğan ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi sağlayan bir görev üstlenmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1004).

Taksimler makamsal ezgi çekirdek yapıları bakımından analiz edilirken yukarıdaki dört farklı perde tipine göre ayrılarak analiz edilmiş, ezgi çekirdekleri ilgili bölümde aktarılmıştır.

Taksim icralarının form yapılarının analizi;

Bu çalışmada, taksim icralarının form yapıları analiz edilirken taksim kayıtları müzik cümlelerine ayrılmıştır. Taksim içerisinde kaç cümle var olduğu ilgili bölümde aktarılmıştır. Eğer cümle yapıları kendi başına anlamlı (merkez ya da pekiştirici perdelerde kalış) bir yapıyı oluşturuyorsa “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, gibi harflere ayrılmıştır. Temel cümle yapılarını tekrar eden, ya da küçük varyasyonlarla farklılıklar oluşturan cümle yapılarına “a 1”, “b1”,”c1”, “d1”,”e1”harfleri verilmiştir. Eğer yine “a 1”, “b1”,”c1”, “d1”,” “e1” cümle yapılarını tekrar eden ve küçük varyasyonlarla farklıklar oluşturan cümle yapıları var ise “a 2”, “b2”,”c2”, “d2”,”e2” harfleri verilmiştir.

Saz eserlerinde ortak ve benzer icra unsurları analizi;

Cemil Bey’in klasik kemençe, Reşat Erer’in de keman ile icra ettiği Neveser Peşrev ve Tahir Buselik Peşrev icraları notaya aktarılmış, benzer ve ortak icra unsurları tespit edilmiştir. Her iki icracının da birbirlerinin icralarına yakın bir biçimde performans gösterdiği noktalar eserlerin notası üzerinde kutucuğa alınarak işaretlenmiştir. Aynı eserler, hem Cemil Bey’in klasik kemençe ile icrası hem de kemani Reşat Erer’in keman icrası üzerinden notaya alınmıştır. Nevser peşrev ve Tahir Buselik peşrev analiz edilirken ortak ve benzer icra unsurlarını barındıran icra kesitleri önce Cemil Bey’in klasik kemençe örneği ile gösterilmiş hemen ardından kemani Reşat Erer’in keman icrasıyla bu örnek pekiştirilmiştir. Eserlerin haneler arasındaki dönüş biçimleri tam olarak birbirleri ile aynı olmadığı için, en benzer dönüş ve tekrar kısımları bu bölüm için temel alınmıştır.

2. BÖLÜM: TÜRK MÜZİĞİ SAZ İCRACILIĞI

Geleneksel Türk Müziği ses ve saz icracılığı olarak iki temel bölüme ayrılmaktadır. Ses mûsikisi saz mûsikisine oranla, geçmiş yüzyıllarda daha çok rağbet görmüş, repertuarlarda daha fazla sözlü eserler bestelenmiştir. (Behar, 2014, s. 39).

> …kaldı ki repertuardaki eserlerin küçük bir bölümünü oluşturan bu enstrümantel eserlerin, büyük çoğunluğunun konum, statü ve müzikal işlevlerinin tanımını dahi sözlü eserler atfen yapılır. Örneğin peşrev (kelime anlamı: önde giden), bir sözlü eserler dizisinin (yani bir faslın) önünden gider, bu faslın gelişini ve makamını ilan eder. Saz semaisi veya başka bir saz eseri de sözlü semailerden sonra faslın artık bittiğini belirtir. Çeşitli çalgı taksimleri ise mûsiki faslının içinde bulundukları bölüme ve faslın bütününe atfen gördükleri işleve göre isimler alırlar, baş (ya da giriş) taksimi, ara taksimi, (makamdan makama) geçiş taksimi, son taksim vs. gibi (Behar, 2014, s. 39).

Ses ve saz icracılığının ana karakteri ve yapısı, Türk müziği teorisi ile birlikte şekillenmekte, teori kurallarına göre icra edilmektedir. Fakat Türk müziği, yapısı itibari ile çoğu zaman icra ve teori arasındaki farklılıklara da zemin hazırlamaktadır. Bu farklılıkların temel sebebinin bireysel icra tercihleri olduğu ve tercihlerin müzikte bireyselleşme olgusuna kapı araladığı söylenebilmektedir. Durum bilhassa saz icracılığında daha fazla belirginlik kazanmaktadır.

19. yy. sonlarına doğru saz eserleri ve sazendeler sözlü mûsikinin etkisinden çıkmaya başlamışlardı. Saz icrasında geçmiş dönemlerin aksine insan hançeresi dışında olan saza özgü hareketlerin varlığı gözlemlenebilmektedir. Ezgisel seyirler, cümle yapıları saz eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. (Özgen, 2009, s. 64).

20. yy'a gelindiğinde, saz icracılığı ve besteciliğinde durum daha da belirginlik kazanmaya başlamış, bazı Türk mûsikisi bestecileri usta icracılık becerileri gerektiren eserler bestelemeye başlamışlardır. (Bilhassa saz semaileri ve bu eserlerin dördüncü haneleri) Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Hasan Ferit Alnar, Şerif Muhiddin Targan, Reşad Aysu, Refik Talat Alpman, Münir Mazhar Kamsoy, Ömer Altuğ gibi isimler dikkatleri çekmekteydi (Behar, 2015, s. 69). Dolayısı ile müzikte bireyselleşmiş tercihler ve bireyselleşmiş usta saz icracıları ortaya çıkmıştır. Bu dönemden sonra üslûp ve yorum farklılıkları, sazı kendi olabilecek kapasitesi dışında icra edebilme gibi hususlar belirginleşmiş, saz icracılığı önem kazanmıştır.

Türk müziği öğretim ve aktarımı meşk usulü ile devam ettirilmiştir. Hem ses hem de saz icracılığını geliştirmek isteyen öğrenciler hocalarının izinden gider, zamanla kendi icra tavırlarını yaratırlardı. Meşk mekanları mûsikinin aktarılmasının, dinleyicilerle buluşmasının ve öğrencilerin de meşk adabını ve öğrenimini geliştirmesinin önünü açan önemli mekânlardı. Türk müziği tarihinde icra mekânları müziğin şekillenmesi ve müzik geleneğinin daha farklı "kalıcı" alanlara taşıması bakımından belirleyici bir unsur olmuştur. Saray ve çevresinde icra edilen müzik mekânları, mevlevihaneler, konaklar, çalgılı kahvehaneler vd... gibi mekânlar böylesi alanlara örnek olarak verilebilir. Bu mekanlarda icra edilen sazlar kendi içlerinde birer kimlik kazanmıştır; örneğin ney sazı kendi kimliğini mevlevi müziği ve mevlevihanelerde elde etmiş bir saz olarak görülebilmektedir. Bu fikirden yola çıktığımızda Türk müziğinde önem kazanmış olan bazı çalgılar da "kabasaz veya incesaz" takımlarına aidiyetleri ve bu grupların icra ettikleri müzikle mekanlar arasında kimlik kazanabilmekteydiler.

2.1. İncesaz ve Kabasaz Takımları

Türk Müziği saz icracılığında çalgılar icra kapasiteleri, tür ve üslûp açılarından repertuarları ve icra edildikleri mekanlar bakımdan "incesaz" ve "kabasaz" olarak iki ana gruba dahil edilmekteydi. 18. yy'da Avrupalı doğu bilimciler arasında yer alan Venedikli Cizvit papazı Giambattitsa Toderini de incesaz ve kabasaz takımı ayrımına dikkat çekmiştir (Behar, 2015, s. 45). Altı yıl boyunca İstanbul'da yaşamış olan Toderini 1787 yılında Venedik'e döndüğü sıralarda Türklerin Edebiyatı (Letteratura Turchesca) isimli bir kitap yayımlar ve kitapta müzikle ilgili bir bölüm oluşturur. Bu eserde Toderini İstanbul'da görmüş olduğu çalgıları iki gruba ayırmaktadır. Birinci grup zurna, kaba zurna, boru, zil, çevgan, davul, nakkare ve kös gibi aynı zamanda mehter takımı grubunu da kapsayan çalgılardan oluşur ve bu grubu "mehterhane yani savaş çalgıları grubu "olarak adlandırır. Diğer çalgı grubunu keman, sinekeman, ney, girift, miskal, rebab, tanbur ve daire gibi günümüzde de kullanılan çalgılardan oluşturur ve "oda müziği" grubu olarak adlandırır. Neredeyse yine aynı dönemlerde Türk müziği ile ilgili görüşlerini yazmış olan Baron de Tott da bu ayrımdan bahsetmiştir. (Behar, 2015, s. 45).

Kabasaz takımları çoğunlukla köçek ve çengi olarak adlandırılan dans gruplarına eşlik etmekte ve sirto, longa, köçekçe, tavşanca ve diğer oyun havaları tür/formlarındaki eserleri icra etmekteydiler. Kabasaz takımında lavta ve kemençe çalgıları dikkat çekmekteydi. Genel olarak kabasaz takımlarında ön plana çıkan isimler kemençeci Nikolaki, kemençeci Vasil,

Lavtacı Andon, Lavtacı Hristo ve Kör Civan gibi isimlerdi. Kendine has bir icra tarzı olan kabasaz takımları zaman içinde yeni gelişmeleri takip edemeyip yerlerini, keman, ud, klarnet gibi sazlara bırakarak piyasadan çekilmiştir. (Esen, 2008, s. 20).

İncesaz takımları 19. yy'da şarkı formunun ön plana çıkmasıyla birlikte güncellik kazanmıştır, bu formun çokça talep görmesinden dolayı sazende ve hanendeler kapalı mekanlarda müzik yapmak için bir araya gelerek incesaz takımlarını oluşturmuşlardır. İncesaz topluluklarının önemli isimleri arasında Kemençeci Vasil, Kemani Tatyos, Kemani Memduh, Kanuni Şems, Tanburi Ovakim, Lavtacı Andon, Hanende Karakaş, Kemani İhsan, Bülbüli Salih ve Tanburi Cemil Bey'ler olmuşlardır. (Esen, 2008, s. 46)

Geleneksel Türk müziği geçmişten günümüze kadar çok katmanlı bir kültür yapısı ile iç içe olmuş, böyle bir yapı ile aktarılmış bu noktada da nice zenginlikler kazanmıştır. İncesaz ve Kabasaz takımları kültürlerarası etkileşim ile şekillenmiş; mekân, müzik ve müzisyenler çok kültürlü yapının varlığı ile kimlik kazanmışlardır (Ayas, 2023, s. 659).

Çok kültürlü sanat yapısı içerisinde saz sanatçıları birbirlerinden etkilenmiş, sazlarını var olan noktadan başka bir boyuta taşımışlardır. Bu dönemde kemençe kabasaz takımından ayrılıp incesaz grubuna dahil olmuştur. Bu konuyla ilgili en belirgin örnek Tanburi Cemil Bey'dir. Cemil Bey klasik kemençe çalgısını kabasaz ve incesaz gruplarının ortak etkisiyle günümüze kadar devam eden bir temsil alanı içerisinde sunmuştur.

Cemil Bey'in yaşadığı dönemin incesaz takımlarında karşımıza çıkan icracılar, etkileşimi yansıtan diğer örneklerdir ve çalışmamızın örneklem grubuna dahil olmuşlardır. Bu icracılar arasında Tanburi Cemil Bey'in yanında Kemani Memduh, Kemani İhsan ve Bülbüli Salih Efendi de bulunmaktadır. Bilhassa Cemil Bey ve Bülbüli Salih Efendinin gerçekleştirdiği icralarda kemanın kemençe gibi ya da kemençenin keman üslubunda çalınmış olduğunu gözlemleyebilmek mümkün olmuştur. Her iki çalgının temsil ettiği ortak alanda çok çeşitli kültür gruplarının da varlığı konunun daha da derinleşmesini ve ortaya çıkan çok katmanlı kültür yapısı bu iki çalgı grubu arasındaki etkileşim dinamiklerinin artmasını sağlamıştır.

2.2. Türk Müziğinde Keman

Batı müziği kökenli bir çalgı olan kemanın Türk müziği sahnesine çıkmasıyla ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Kemanın tarihsel olarak varlığı Orta çağ zamanlarına kadar dayanmaktadır. Kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasından önce yaylı kopuz, ıklığ kemançe, rebap gibi farklı isimlerde farklı yaylı sazların kullanılmış olduğu biliniyordu (Hatipoğlu, 2013, s. 2).

Kemanın Türk müziğinde tarihsel yolculuğu hakkında Behar'ın ifadeleri şöyledir; "eski bir çalgı olan, günümüzde de İran ve Azerbaycan'da kullanılan keman/kemanca çalgıları vardır, dikey olarak tutulup icra edilen uzun bir sapı Hindistan cevizi kabuğundan veya ahşaptan deriyle kaplı küresel teknesi olan iki-üç ibrişimi teli bulunan ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınan bu çalgıya birçok kaynakta rebab da deniyordu. 1751 yılında Fonton bu çalgıyı ayrıntılı şekilde tarif eder ve resmeder "(Behar, 2015, s. 37). 18. yy ikinci yarısında yine İstanbul'da bu çalgı ailesine dahil olan viola d'amore, rebab gibi dik tutularak değil göğüse dayatılarak icra edildiğinden sinekemanı adını aldı. Bu çalgının ilk kez Rum kemancı Yorgi (Corci) tarafından çalındığı kaynaklara işlenmiştir. Neredeyse aynı dönemlerde Avrupa kökenli dört telli keman, sinekeman'ın yerini almıştır. İlk başlarda "basit" bir çalgı olarak görülen keman 19. yy dönemlerde fasıl gruplarına dahil edilmiştir (Behar, 2015, s. 37).

Avrupalı gezginlerin Türk müziği ile ilgili gözlemlerinde de aynı doğrultuda bilgiler kaynaklarda yer almaktadır. Toderini'nin gözlem notları arasında 1781-1786 yılları arasında rebab'ın gözden düşmüş bir saz olduğunu yerini artık batı kemanına bırakmakta olduğu vurgulanmaktadır. Özellikle yüzyılın son çeyreğinde yaylı saz denilince akla ilk gelenin sinekeman ve keman olduğu yine belirtilmektedir. Aksoy, tüm bunlarla birlikte yaylı sazdaki bu istikrarsızlık durumunun çalgı grupları içinde bir boşluk yarattığını, bu boşluğun kemanın 19. yy'da fasıl heyetine girmesiyle sonuçlandığını notları arasında paylaşmıştır (Aksoy, 2003, s. 179).

İncesaz fasıl heyetine dahil olan ve artık yaygın şekilde icra edilmeye başlanan kemanın Batı müziğinden gelen halindeki akort sistemi önce "sol-re- la -mi" şeklinde Türk Müziği alanına intikal etmiştir. Fakat zaman içinde Türk müziğinde akort "sol-re-la-re" şekliyle yeni halini almıştır. Bu durumun sebebini Hatipoğlu şöyle açıklamıştır;

> "kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasından önce Türk müziğinde icra edilen yaylı sazların (rebab, kemençe ve sinekeman) birinci telinin "re (nevâ)" olarak akort edilmesi dolayısıyla

> icracılarının kulağında var olan tınıları elde edebilmeleri amacıyla kemanın birinci telinin "mi (hüseyni)" yerine "re (nevâ)" olarak akort edilmesinin, (yeni keman akort sisteminin) temel nedenlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla rebab, kemençe ve sinekeman icracılarının asıl sazlarını bırakarak ya da asıl sazlarının yanında keman icra etmeleri ile var olan alışkanlıklarını devam ettirmeleri, kemanın birinci telini "re (nevâ)" olarak akort edilmesi durumunu ortaya çıkartmış olduğu da düşünülmektedir. Türk müziğinde var olan makamların olduğu biçimiyle icra edilebilmesi, o makama ait perdelerin iniş ve çıkış cazibelerinin dikkate alarak icra edilmesi ile mümkün olmaktadır. Rauf Yekta Bey'in belirttiği üzere "re (nevâ)" perdesinin sabit olan perdelerden, "mi (hüseyni)" perdesinin ise sabit olmayan perdelerden olmasından hareketle makam seyirleri içinde sıklıkla kullanılması, (nevâ perdesinin sabit olmasının) makamın icrasında kalıplaşmış ezgilerin icrasını kolaylaştırması ve dolayısıyla doksandan fazla makamın (olması) gerektiği biçimde icra edilebilmesi amacıyla kemanın birinci telinin "re (nevâ)" olarak akort edildiği görülmektedir (Hatipoğlu, 2017, s. 303).

19. yy sonu 20. yy başlarında, Türk müziğinde yerleşik olarak kullanılmaya başlanan keman pek çok kıymetli icracıya sahip olmuştur. 20. yy. dolaylarında çalışmamıza da konu edindiğimiz icracılar; Bülbüli Salih Efendi, Kemani İhsan, Kemani Reşat Erer ve Kemani Memduh gibi isimlerdir. Keman böylelikle fasıl heyetine de dahil olmuştur. Tınısı ve ses kapasitesi bakımdan, bireysel tercihlere de alan açabilen, kapasiteli icra olanaklarına sahip olan bu sazda pek çok icracı yetişmiştir, bu usta icracılar solist icracı olabilme özelliğine sahip olmuşlardır. Aynı zamanda Türk müziğine hem icra hem de bestecilik açısından katkılar sağlamışlardır.

2.3. Türk Müziğinde Kemençe

Kemençe Türk müziğinde kullanılan iki farklı yaylı çalgının ortak ismidir. Birincisi Karadeniz Bölgesinde icra edilen müziklere eşlik eden "karadeniz kemençesi" olarak adlandırılan Anadolu Halk Müziği çalgısıdır. İkincisi Klasik Türk müziği icralarında yer alan "klasik kemençe, armudi kemençe, tırnak kemençe, İstanbul kemençesi" gibi farklı isimlerle de adlandırılan, üç telli, tırnakların tele temas ettirilmesiyle icra edilen bir çalgıdır. Konumuz dahilinde, inceleme alanımızı oluşturan klasik kemençe olarak adlandırdığımız çalgıdan yapısal özellikleri itibariyle şöyle bahsedeceğiz; yaklaşık olarak 40-41 cm boylarında olan kemençe üç telli ve yaylı bir çalgıdır. Teller sırasıyla Yegâh, Rast ve Neva seslerine akort edilmektedir. Rast ve Neva telleri için bağırsak teller kullanılmakta Yegâh teli için ise metal tel tercih edilmektedir. Klasik kemençe, tırnakların tellere temas

ettirilmesiyle icra edilen ve tel boylarının birbirine eşit olmaması sebebiyle icrası meşakkatli bir çalgıdır.

Farsça küçük keman anlamına gelen kemençenin tarihi yolculuğundaki ilk izleri Enderuni Fazıl'ın *Hubanname ve Zenanname* isimli eserinde kemençe benzeri bir çalgıda görülmektedir (Çolakoğlu, 2008, s. 93). İki yabancı seyyah Blianville ve Niebuhr İstanbul seyahatlerinde gözlemlerinden yola çıkarak kemençe ile ilgili tasvirlerde bulunmuşlardır. Fakat kemençenin Osmanlı dünyasındaki müziğe ne zaman girdiği daha doğrusu ne zaman Türk ve Rum sazları arasında yerini aldığı sorusuna çok belirgin olan bir cevap vermek güçtür (Aksoy, 2003, s. 115).

19. yy döneminde önce Vasil sonra da Tanburi Cemil Bey ile incesaz heyetine dahil olan kemençe fasıl heyetinin aranan sazı olmuş ve Cemil Bey ile birlikte bireysellik kazanmaya başlamıştır (Çolakoğlu, 2008, s. 110).

Kemençenin farklı bir boyut kazanmasını sağlayan Cemil Bey kemençe tekniğinde önemli adımlar atmıştır. 1930 yılları dolayında basılmış eser notaları ve Cemil Bey'in icra kayıtları dinlendiğinde farklı yorumlamalar gerçekleştirdiği gözlenmektedir. Aynı zamanda lavta, viyolonsel, yaylı tanbur icracısı olan Cemil Bey bu sazların da icra üslûplarını kemençeye aktarmayı başarmıştır (Eruzun, Özel, 2010, s. 284).

Cemil Bey'den günümüze kadar gelen icra üslûplarında kemençe sazı farklı farklı biçimlerde yorumlanmış, kültürler arası bir saz olarak kabul görmüştür. Farklı kültür gruplarından da özellikle Rum asıllı icracılar kemençeyi icra ortamlarında kullanmış önemli bir boyuta taşımışlardır. Söz konusu icracılar; Cemil Bey'in Hocası olarak bilinen Vasilaki, Anastas, Sotiri, Lambros Leondaiders, Aleko Bacanos gibi icracılardır.

Hem Türk saz müziği icracılığında hem de farklı kültür gruplarının müziklerinde gelenekten günümüze, hatta geleceğe aktarılmaya devam eden bu saz zamanla solist icracılar kazanmıştır.

2.4. Türk saz Müziğinde Üslûp, Tavır ve Yorumculuk

Tdk'nın üslûp sözcüğüne verdiği anlam; "bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil" şeklindedir" (https://sozluk.gov.tr). Tavır sözcüğünün açıklaması; 1. hal, edâ, gidiş; davranış 2. yapmacık; gösteriş, büyüklük 3.mûsıkide tutulan şahsi ve üstâdâne tarz biçiminde açıklamalardır (Devellioğlu, 1993, s. 104).

Türk müziği icracılığının iki önemli unsuru olan üslûp ve tavır konuları birbirlerini kapsayan konulardır. Üslûp, bir dönemin ya da bir icracının kendisini ait hissettiği ve tercihlerini o yönde kullandığı icra duyumunu yansıtmaktadır. Daha geniş bir kavramdır; Halk müziği üslubu, Mevlevihane üslubu vd.. Tavır ise yine icracının kendisini ifade ettiği fakat daha çok teknik donanımlarını sergilediği bir yapıdır, nüanslar, süslemeler vd.. Türk müziği geleneğinde sadece notanın deşifre edilmesiyle ortaya çıkan icra biçimi üslûp ve tavır hususlarını tam olarak yansıtmamaktadır Türk müziği sadece nota ile icra edilmek istense bile nota sadece bir aracı olarak kullanılmaktadır. Nota haricinde, neredeyse tüm icracılar kendi üslûp ve tavırlarını icraya katmaktadırlar.

Türk müziğinin duyumsal olarak karakterini yansıtan yegâne hususlar üslûp ve tavırdır. Üslûp ve tavır hususları meşk geleneği ile öğrenilip aktarılmaktadır. Dolayısıyla üslûp, tavır ve meşk geleneği doğrudan birbirlerine bağlantılı ve Türk müziği aktarım sürecinin kesintisiz bir şekilde ilerlemesi açısından önem arz eden konulardır.

Ersoy Çak ve Beşiroğlu'nun çalışmasında müzikal olarak, klasik üslûp-tavır, fasıl mûsikisi üslubu ve tavrı, koro üslûp ve tavrı, hafız ve gazelhan üslûp tavırlarının tam olarak tanımlanabilmesi için cevaplar aranmıştır. Bu duruma istinaden icra edilen ortam, icra edilen eserin formu, içinde bulunulan zaman diliminin etkisini görmezden gelmenin imkânsız olduğu dolaylı yoldan belirtilmiştir. Tüm bunlarla birlikte üslûp ve tavır konularının belirleyici noktalarından diğerleri ise şöyle belirlenmiştir; icracıların öğrenim süreci, dini musîki ile bağı, icra esnasında kullandıkları süsleme teknikleri, nüanslar, kullanılan akort düzeni gibi belirleyiciler önemli bir etkiye sahip olarak gözükmektedir (Ersoy Çak ve Beşiroğlu, 2017 s. 54).

Üslûp ve tavır hem icracılar hem de bestekarlar için kullanılmaktadır. Üslûp ve tavır icra edilen sanatta bireyselliğin ifadesini göstermektedir (Zeybek, 2013, s. 6). Nevzat Atlığ'ın verdiği kişisel görüşme notlarında Zeybek; üslubun tavıra göre daha geniş bir anlam içerdiğini vurgulamaktadır. Tavrın ise üslubun genel hatları içerisinde daha bireysel bir anlam taşıdığını anlatmaktadır. (Zeybek, 2013, s. 6). Yine aynı çalışmada Yavaşca; üslûp kavramının daha çok toplu icralarda yani koro icralarında kullanıldığını, tavrın ise kişiye mahsus olduğunu söylemektedir (Zeybek, 2013, s. 6). Yine aynı konuyla ilgili Karakaya; Tavır kavramının belirsiz bir ifade olduğunu onun yerine üslûp kelimesini kullanmayı tercih ettiğini, üslûp ve tavır arasında belirgin bir fark olamayacağını vurgulamaktadır (Zeybek, 2013 s. 9).

Avcı- Akbel'in birçok katılımcı ile gerçekleştirdiği üslûp ve tavır kavramlarının terminolojik olarak araştırılmasına dair çalışmasında, üslûp ve tavır kavramlarını tanımlamada bir tanım birliği olmadığı, bu kavramların netleşmesi için ilgili uzmanların çalışmalar düzenlemesi önerilmektedir (Avcı Akbel, 2021, s. 948).

Hem halk müziğinde hem de klasik Türk müziğinde var olan bu temel iki kavram arasında çeşitli görüş farklılıklarının bulunması çok doğal ve olası karşılanmalıdır. Birbirlerini kapsayan yönlerine rağmen aralarındaki farklılıklara dair görüşler de var olan üslûp ve tavır konuları, Türk müziği icra geleneğinin en önemli parçalarından birini oluşturmaktadır. Üslûp ve tavır kavramları genel olarak icra edilen eserin icra edilme biçiminden bahsederken ve doğru icrayı öğretebilmek, aktarabilme fikri tartışılırken kullanılan önemli iki anahtar kavramdır. Üslûp konusu tavır konusunu kapsayan geniş bir çerçeveyi oluşturmaktadır. Konuyla ilgili bir örnek vermek gerekecek olursa; Klasik Türk müziği üslubu içerisinde var olan keman tavrı, klasik kemençe tavrı, hafız tavrı vd… gibi örnekleri aktarmak mümkün görülmektedir.

Üslûp ve tavır konularından bağımsız olmayan yorum kavramı da şöyle açıklanabilir; yorum var olan bir olgu üzerinden düşüncelerin öznel olarak aktarılmasıdır. Yorum ve yorumlama bireyseldir. Yorum, farklı disiplinlerde ve diğer sanat dallarında var olduğu gibi müzikte de vardır. Klasik Türk müziğinin belli bir alanını kapsayan yorum hususu müzikte bireyselleşme olgusunun temellerini oluşturmuştur.

Türk müziğinde bireysel icraların önem kazandığı dönemlerde ortaya çıkan yorumculuk hususu kişinin kendi icrasına ait, kendine has olan, süsleme teknikleri, nüans hareketleri, ezgisel çeşitlemeler, makamsal doğaçlamalar vd…gibi başlıkları içermektedir. Çeşitli tavırların dolayısı ile de yorumlamaların ortaya çıkmasının sebeplerinden birisi de usta çırak ilişkisi içerisinde icraların, meşklerin yapılmasıdır. Bu sebeple hafızaya alma evresinde çırak olan kişinin kendi yaratıcılığı çerçevesinde yeni ifade biçimleri, yorumlama unsurları var olabilmektedir. Bu doğrultuda da çeşitli yorum zenginliklerinin ortaya çıkması mümkün olmaktadır.

Bir eser üzerinden yorumlama yapılabilmesi için eserin de bu duruma elverişli olması gerekmektedir. Bir eserin yoruma açık olmasıyla icracı esere ilave ezgilerin eklenmesi, var olan ezginin çeşitlendirilmesi, ritmik olarak yürüyüşte değişiklik yapılabilmesi gibi

noktalarda katkılar yapabilmektedir. Bir sanat eserinin yeniden ve farklı farklı yorumlanması sanat eserine de farklı perspektifler kazandıracaktır (Esen Biçer, 2020, s. 1884).

Klasik Türk müziğinde nota bir hatırlatıcı olarak kullanılmaktadır. Bu durumda esere kendi yorumunu katabilen icracı, bir eseri farklı zamanlarda farklı şekillerde icra ederek ve bunu kayıt altına alarak eserin yeniden doğuşunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda notaya da yansıyan bu farklı icra tercihleri eserde farklı yorumlarda bulunan icracının sanattaki yeteneği ve gücünün de bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. (Yahya Kaçar, 2005, s. 227-228).

Klasik Batı müziği literatüründe bestecilerin ya da icracıların birbirlerinden etkileşimleri bağlamındaki hususlar sınıflandırılmış ve daha belirgin bir biçimde kategorize edilmiştir. Müzikal bir eserde bestecinin ya da icracının kullanımına ilişkin; Borrowing (alıntılama), Self-borrowing (kendinden alıntılama), Imitatio (taklit), Parody (taklit), transformative Imitation (dönüşümsel taklit), Musical Imitation (müzikal taklit), Allusion (anıştırma), Re-composition (yeniden besteleme), Re-working (yeniden çalışılma/işlenilme), Re-writing (yeniden yazım), Re-use (yeniden kullanım), Re- arrangement (yeniden düzenleme), Reconstruction (yeniden yapılandırma), Re-scoring (yeniden notaya dökme) gibi sözcükler, kullanılış şekline göre sınıflandırılmıştır. (Önder, Başarır, 2016, s. 16-17). Üslûp ve tavır konularını somut ve yazılı bir biçimde aktarabilmek için yapılan sınıflandırma, analiz çalışmaları için belirleyici olabilme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla müzik tarihinde etkileşimler ve bu etkileşimlerin nasıl meydana geldiği hakkında sorgulamalar daima var olmuştur. Bu şekilde sınıflandırma çalışmalarının yapılmış olması müzikal çözümlemelere olanak sağlamaktadır. Ayrıca müziğin kendi doğasında var olan etkileşimin Klasik Batı Müziğindeki boyutu hakkında da fikir sunmaktadır.

2.5. Anadolu Müziğinde Çok Kültürlülük ve Bunun Müziğe Yansıması

Kültür, yaşayan bir toplumun geçmişten aktarım yoluyla edindiği her türlü örf, adet, yaşayış ve kabul ettiği davranış biçimleridir. Fakat kültür kavramı somut olmayan bir kavramdır, dolayısıyla bu kavramı tek bir tanıma sığdırmak pek mümkün olmamaktadır. Kültür, antropoloji alanında ve eserlerinde şu temel kavramlar karşılığında kullanılan soyut bir sözcüktür (Güvenç, 2016 s. 121):

1) kültür, bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır.

2) kültür, belli bir toplumun kendisidir.

3) kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.

4) kültür, bir insan ve toplum kuramıdır (Güvenç, 2016 s. 121).

Kültür kavramı içerisindeki temel özne insandır. İnsan bir kültür taşıyıcısıdır. Dolayısıyla her insan kendi başına, ait olduğu toplumun ve kültürün bir simgesidir. Birlikte yaşayan insanlar bu vesile ile birbirlerinin kültürlerini doğrudan ya da dolaylı yoldan öğrenmektedirler. Bu durum da kültürleşme kavramı ile açıklanmaktadır.

Anadolu toprakları her zaman çok kültürlü ve farklı etnik kimliklere, farklı dini inançlara sahip bir yapıyı kendi içerisinde barındırmıştır. Bu durumun sonucu olarak da kültürler, inançlar, örf adetler, birbirleri ile benzeşim göstermiş hatta ortak kültür diyebileceğimiz yapılar meydana gelmiştir. Müzik, bahsedilen ortak yapıların en belirgin örneklerinden birini temsil etmektedir.

Örneğin, ilk olarak Anadolu Selçukluları ve Müslüman halkla ortak alan paylaşan Ermeniler daha sonra Osmanlılar ile birlikte ortak paylaşım alanı içerisinde yaşamaya devam etmişlerdir. Bu beraberlik içerisinde her iki kültür grubu mûsiki' ye önemli katkılar sağlamışlardır. Hamparsum Limoncuyan, Kemani Tatyos, Bimen Şen, Kemani Sebuh ve daha birçok isimler bu duruma örnek olarak verilebilmektedir (Kınık, 2014, s. 1).

> Toplumlar arasında ortak yaşamı paylaşmaktan kaynaklanan bazı benzerlikler, kültürel süreçlerin doğal bir sonucudur. Bu türden ürünleri kültürel kayıp olarak değerlendirmek yerine, bunları zenginliklerimiz içinde yer alan ortak paydalar biçiminde ele almak en akılcı yoldur. Özellikle küreselleşme süreci yaşayan dünyamızda, yerel kültürlerdeki benzeşmeleri, topluluklar üzerinde olumsuz etki yaratan unsurlar olarak görmek yerine, tarihsel mirasta yer alan ortak sanat ürünleri biçiminde ele almakta yarar vardır (Duygulu, 2000, s. 12-31).

Bu ortak kültürün en önemli yansımalarının müzik üzerinden takip edilebilmesi mümkündür. Ermeni müziği ile ilgili çalışmalar yürüten Gomidas'ın derlediği ezgilerin büyük bir çoğunluğunun, bu ezgilerin derlendiği yörenin müzikal yapısıyla benzerlik göstermesi bu hususu desteklemektedir. (Kınık, 2014, s. 3). Ayrıca Kınık'a göre bu derlemelerin ezgisel yapısı "makam müziğine dair mikro tonlardan oluşmaktadır" (Kınık, 2014, s. 3).

Tüm bunlarla birlikte Anadolu coğrafyasında yaşayan tüm kültürlerin müziği, makamsal yapıları, ses sistemleri ve özellikle ritmik motifleri benzerlik göstermiştir. Bu durumun somut örneklerinden biri de halk dansları olarak düşünülebilir. Halk dansları hem melodik hem de ritmik unsurları içinde barındırmaktadır. Danslar ayrıca kültürel yapılanmalar hakkında da ipuçları vermektedir.

2.6. Çalgılar Arası Geçişkenlik Keman- Klasik Kemençe Etkileşimi

Dünya üzerinde yaşayan tüm insanlar duygu ve hislerini aktarmak için çeşitli araçlara ihtiyaç duymuşlardır. Dans, resim, müzik gibi sanat dalları insanların duygularına aktarmaya aracılık ederek tercümanlar olmuştur. Konumuzun odak noktası olan müzik sanatında ise çeşitli çalgıların önce ilkel halleri üretilmiş, zamanla bu çalgılar gelişerek toplumların müzikal kimlikleri ile bütünleşmiştir. Bu kimlikler toplumların müzikal algılarını ve müzik kültürlerini yaratmıştır.

Anadolu coğrafyası birçok kavim ve uygarlığa ev sahipliği yapmıştır, yaşamış olan her uygarlık, her birinin bir sonrakine devir ettiği önemli bir kültür mirası geçişi yaşamıştır. Günümüzdeki müzik kültürünün kökleri kültürel miras geçişinin bir emaresi olarak bazı noktalarda belirgin ortak özellikler göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte aynı zamanda Anadolu coğrafyasının çok kültürlü yapısı ve öte yandan farklı inanç gruplarının bulunması dini ve din dışı müziğin etkileşiminin varlığını da desteklemiştir.

Farklı inançlara sahip kültür grupları arasında Müslüman, Rum, Yahudi, Ermeni, Arap gibi topluluklar bulunmaktaydı hem icra hem de teori anlamında birbirlerine olumlu olarak etki yaratan bu gruplar arasında bazı isimler Türk müziğinin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamışlardır. Ali Ufki, Kantemiroğlu, Hamparsum Limoncuyan, Tanburi Küçük Artin gibi isimler notasyon ve teorik olarak çalışmalar yapmışlardır. Bu anlamda da müziği yazılı hale getirerek pek çok eser kayıt altına almışlardır. (Feyzi, 2016, s. 202).

İcra-teori ve müzikal olarak türlerin çeşitlenmesi, formların zenginleşmesi dönemsel olarak zaman almıştır. Her dönem bir önceki döneme kıyasla müzik daha yoğun bir değişim göstermiş, icracılar ve teorisyenler fazlalaşmıştır. Bu anlamda zaman kavramına 19. yy sonu 20. yy başı penceresinden bakacak olursak müziğin yine çok kültürlü yapı içerinde var olduğunu görmek mümkün olacaktır.

Osmanlı dönemi 19. yy'da Ermeni, Rum, Yahudi müzisyen gruplar toplumda halkın taleplerine karşı "eğlence müziğinde" Müslüman gruplara nazaran daha fazla kendilerini gösterme imkânı bulmuşlardır. Daha çok şehirlerde rağbet gören bu müzik türü halkla iç içe geçmiş bulunmakta, bir yandan da "şehirli müzik folklorü" olarak belirginleşmekteydi. Ermeni gruplar bu müzik türünde diğer gruplara oranla daha fazla öne çıkmaktaydı. Bu gruplar Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği arasında köprü vazifesi görerek aynı zamanda "eğlence müziğini" icra etmekteydiler. Bu müzik türü içerisinde raks ve aynı zamanda dramayı da barındırmaktaydı (Başer, 2018, s. 252). 19. yy dönem müziğinde lavta ve kemençe çalgılarından başka çalgı çok fazla kullanılmamaktaydı. Köçek havaları olarak adlandırılan havalarda hızlı ve canlı eserler çalınıyordu. Kemençe sazının "kıvraklığıyla" çalınan ezgilerde dans edilmekteydi. Köçekliğin yasaklanmasından sonra kabasaz olarak adlandırılan lavta ve kemençenin yanında zurna ve nakkare eşliğinde kırık havalar çalarak doğaçlama söyleme ve çalma gelenek haline gelmişti. Kabasaz takımları arasında Kemençeci Vasilaki, Nikolaki gibi ünlü kemençe icracıları bulunmaktaydı. (Başer, 2018, s. 254-255).

İncesaz takımları fasıl icralarında, şarkı formunda eserler yer almaktaydı. Ayrıca incesaz takımları içerisinde kanun, keman, klarnet gibi çalgılar kullanılmaktaydı. Kemençenin kabasazdan incesaz takımına "muhtemelen 'kıvraklığa' elveren karakteri" sebebiyle geçiş sağlamasıyla çalınma tarzı, eşlik ettiği repertuarlar ve birlikte icra yaptığı çalgılar da değişikliğe uğramıştır. Bu durumun bir sonucu olarak kemençe artık başka bir icra boyutuna geçiş sağlamıştır. (Ayas, 2023, s. 659).

Farklı yorumlamalar ya da farklı tavırlar her ne kadar asıl olandan uzaklaşma gibi görünse de ses ve saz icracılığında bu çeşitlilik "göreceli" olarak bir "zenginlik" olarak da adlandırılabilir. Bu tür farklılıklardan doğan çeşitli icralar bir arada bulundukları ortamlarda ya da dolaylı yoldan etkileşim haline girdiklerinde birbirlerinden etkilenebilmektedirler. Dolayısı ile keman ve klasik kemençe etkileşiminin var olması böyle bir durumun mümkün kılınmasıyla da gerçekleşebilmiştir.

Kemençenin incesaz takımına geçiş yaptıktan sonra keman ve kemençe etkileşimi bağlamında icra üslubuna en yakın saz olan kemanın birinci odak noktası olarak görülmesi ve bir arada toplu icraların gerçekleşmesi, etkileşimin teknik olarak en somut örneklerinin ortaya çıkmasının önemli ip uçları olmuştur. Konuyla ilgili Hüseyin Kıyak'ın yaptığı çalışmada Sermet Muhtar Alus'un şöyle ifadeleri yer almaktadır; "Kemençeci Anastas

herhalde Vasil'in çıraklarındandır. Memduh malum takımdan çekildikten sonra yerine o geçti. Onu pek aratmadığı da şüphesizdir" (Kıyak, 2025, s. 30). Burada Memduh olarak bahsedilen icracının Kemani Memduh olduğu düşünülmektedir.

Keman ve kemençe çalgılarının zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılması ya da birbirlerine benzer icralar gerçekleştirdiklerine dair bilgilerden yukarıdaki örnekte de bahsedilmiştir. Çalışmamız kapsamında, söz konusu etkileşim ve benzerliği yansıtabilme kapasitesine sahip, keman ve kemençe taksim icraları büyük bir titizlikle seçilmiş, doktora tez çalışması örneklem grubuna dahil edilmiştir.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde araştırma bulgularını elde edebilmek için, önce keman taksimleri sonra da klasik kemençe taksimleri teknik ve melodik olarak analiz edilmiştir. Keman taksimleri bölümünde Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni ve Yegâh taksimleri, Kemani İhsan Bey'in Rast ve Saba taksimleri, Kemani Reşat Erer'in Tahir Buselik ve Isfahan taksimleri, Kemani Memduh Bey'in Saba ve Yegâh taksimleri yer almaktadır. Kemençe taksimleri bölümünde ise Kemençevi Hadiye Ötügen'in Hicaz, Tanburi Cemil Bey'in Isfahan, Sotiri'nin Ferahnâk, Lambros Leondarides'in Kürdi kemençe taksimleri yer almaktadır. Taksimler önce teknik daha sonra da melodik olarak analiz edilmiştir, elde edilen veriler bölüm sonunda tablolara aktarılmıştır.

3. BÖLÜM: ARAŞTIRMA BULGULARI: NOTAYA ALINAN KEMAN VE KEMENÇE TAKSİMLERİNİN TEKNİK VE MELODİK AÇIDAN ANALİZİ

3.1. Notaya Alınan Keman Taksimlerinin Teknik ve Melodik Açıdan Analizi

3.1.1.Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Keman Taksimin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 1. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni keman taksiminde kullandığı çarpma süsleme teknikleri örnek 1'de gösterilmiştir. Bülbüli Salih Efendi Muhayyer perdesindeki ezgi hareket alanında ve aşağı doğru iniş cümlelerinde çarpma süsleme tekniği kullanmıştır. Taksim içerisinde farklı tartım ve perdelerde kullanılan çarpma süsleme tekniği icraya ezgi ve motif çeşitlemesi sağlamaktadır.

Vurkaç çarpma



Şekil 2. Vurkaç Çarpma örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni keman taksiminde kullandığı vurkaç çarpma süsleme tekniği örnek 1'de gösterilmiştir. İnici seyir alanında kullanılan vurkaç çarpma süslemesi öncesinde mordan tekniği kullanılmıştır, böylelikle ezgi dinamiği arttırılmış taksim icrasına süsleme tekniği çeşitliliği sağlanmıştır.

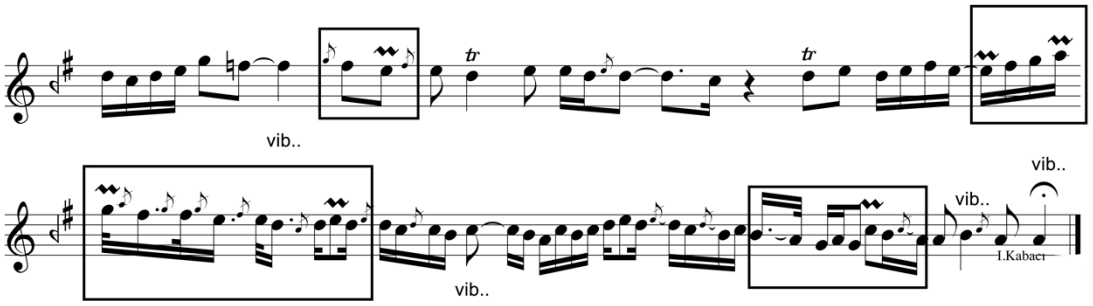
Trill süsleme tekniği



Şekil 3. Trill süsleme tekniği örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni keman taksiminde kullandığı trill süsleme tekniği örnek 1'de gösterilmiştir. Bülbüli Salih Efendinin kullandığı trill süsleme tekniği çoğunlukla inici seyir alanı içerisinde bulunmaktadır. Gerdaniye perdesi üzerinde kullandığı trill süsleme tekniği kısa tartım süresinde bulunmakta ve güçlü perde civarına giderken zemin hazırlamaktadır. Yine Muhayyer perdesinden hareketle gelen sıra ile yapılan trill süsleme tekniklerinde, bu süsleme tekniğinin hissiyatı arttırılmış ayrıca iniş cazibesiyle motif çeşitlemesi kurgulanmıştır.

Mordan süsleme tekniği

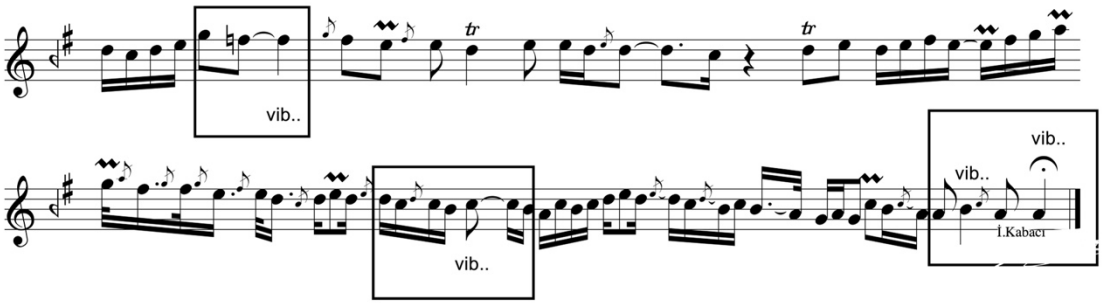


Şekil 4. Mordan süsleme tekniği örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni keman taksiminde kullandığı mordan süsleme tekniği örnek 1'de gösterilmiştir. Mordan ve çarpma kullanımı çoğu zaman bir arada gerçekleştirilmiştir. Her iki tekniğin bir arada kullanımı süsleme tekniği bakımından zenginlik sağlamıştır.

Alt Mordan: Bu taksimde belirgin bir alt mordan süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Vibrato



Şekil 5. Vibrato örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni keman taksiminde kullandığı vibrato süsleme tekniği örnek 1'de gösterilmiştir. Bülbüli Salih Efendi Hüseyni taksimde Acem perdesi üzerinde kalış göstererek vibrato tekniğini kullanmıştır. Hem makamsal olarak çeşni sağlamak hem de kalış hissiyatını kuvvetlendirmek amacıyla vibrato tekniği uygulamıştır. Karar bölgesine doğru giden ezgi hareketinde tam kalış hissiyatını vurgulamak amacıyla da vibrato tekniği kullanılmıştır.

Glissando: Bu taksim örneğinde belirgin bir glissando süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Grupetto: Bu taksim örneğinde belirgin bir grupetto süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 6. Puandorg örnek 1.



Şekil 7. Puandorg örnek 2.

Bülbüli Salih Efendi'nin Hüseyni taksiminde kullanmış olduğu puandorg kalışları örnek 1 ve 2'de gösterilmiştir. İlk kalışı makamın güçlü sesi olan Hüseyni perdesinde sağlayan Bülbüli Salih Efendi, ikinci kalışı tam karar noktasında bütüncül bir bitiş hissiyatı sağlamak amacıyla kullanmıştır.

3.1.2.Bülbüli Salih Efendi Yegâh Keman Taksimin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 8. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.



Şekil 9. Çarpma süsleme tekniği örnek 2.

Bülbüli Salih Efendinin Yegâh taksimindeki çarpma süsleme teknikleri örnek 1 ve 2'de gösterilmiştir. Bu taksimde çarpma örneklerini çoğunlukla üçlemeli tartımlarda kullanmıştır. Bülbüli Salih Efendi çarpma süsleme tekniğini taksimlerinde fazlaca kullanmış ve taksimlerinde kendine has olan bir tavır sunmuştur.

Vurkaç çarpma



Şekil 10. Vurkaç Çarpma örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi vurkaç çarpma tekniğini taksimlerinde makamın önemli sayılabilecek perdelerinde inici – çıkıcı seyir hareketi ile işlemiştir. Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşerek kullanılan vurkaç çarpma tekniğinde ve hemen ardından gelen mordan süsleme tekniği ile melodik olarak müziksel ifade yoğunluğu arttırılmıştır.

Trill: Bu taksimde belirgin bir trill süsleme örneğine rastlanılmamıştır.

Mordan



Şekil 11. Mordan örnek 1.

Mordan süsleme tekniği Bülbüli Salih Efendi taksimlerinde yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Hüseyni perdesinden hareketle en fazla bir ses arayla mordan tekniği kullanılmıştır.

Alt mordan



Şekil 12. Alt mordan örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi alt mordan süsleme tekniğini çok fazla kullanmamıştır fakat kullandığı noktalarda yine mordan süsleme tekniği ile birlikte kullanım gerçekleştirmiştir.

Vibrato: Bu taksimde belirgin bir vibrato süsleme örneğine rastlanılmamıştır.

Glisssando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto: Bu taksimde belirgin bir grupetto örneğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 13. Puandorg örnek 1.

Bülbüli Salih Efendi puandorg kullanımını çoğunlukla taksimlerin karar perdelerinde göstermiştir. Buradaki kullanımı hem makamın karar perdesini duyurmak hem de bitiş hissiyatını kuvvetlendirmek amaçlı olarak gözükmektedir.

3.1.3.Bülbüli Salih Efendi Taksimlerinin Melodik Açıdan Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 14. Merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Hüseyni taksimden.



Şekil 15. Merkez perdede kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi makam içerisinde kullandığı motif çeşitlemesi ve melodik zenginliği ile birlikte makam kullanımını giriş, gelişme ve sonuç şeklinde kompozisyon etmiştir. Makamın tam karar sesine giderken, inici cümlelerle merkez perdelerde kalış sağlamıştır.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 16. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Hüseyni taksimden.

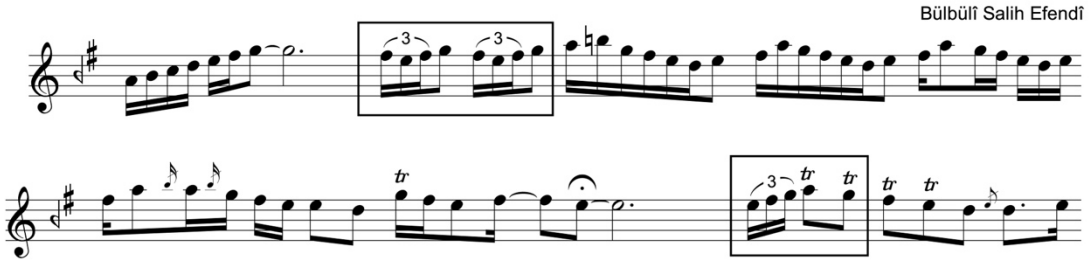


Şekil 17. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi makam içerisinde işlediği melodik örüntülerin yarım kararlı kalışlarını çoğunlukla makamın güçlü perdelerinde göstermiştir. Hüseyni taksimde iki vuruşluk notalarda kalış sağlarken, Yegâh taksimde bir vuruşluk notalarda kalış işlemiştir. Puandorg kullanımını da gösteren Bülbüli Salih Efendi böylelikle kalış hissiyatının artmasına olanak sunmuştur.

Karakteristik Motifleri

Üçlemeler



Şekil 18. Üçlemeler örnek 1 Hüseyni taksimden.



Şekil 19. Üçlemeler örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi taksim icralarında üçleme tartım kullanımını çoğunlukla tercih etmiştir. Üçleme kullanımının yanında kullandığı süsleme teknikleri tecrübe gerektiren bir husus olduğu için tavrı yansıtma noktasında başarılı olmuştur. Üçlemeli tartımların kullanımı icraya melodik olarak zenginlik katmanın yanı sıra farklı bir ivme de kazandırmıştır.

Sekvens motifler



Şekil 20. Sekvens motifler örnek 1 Hüseyni taksimden.

Bülbüli Salih Efendinin Hüseyni taksiminde bulunan sıralı bir şekilde iniş cümlesi kısmen sekvens olarak adlandırılabilmektedir. Bu motifte vurkaç çarpma ve mordan süsleme tekniği bir arada kullanılmış, müzikal ifade gücü yoğun bir şekilde işlenmiştir.

Art arda tekrar eden motifler



Şekil 21. Art arda tekrar eden motifler örnek 1 Hüseyni taksimden.



Şekil 22. Art arda tekrar eden motifler örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi art arda tekrar eden aynı motifleri hem Hüseyni taksiminde hem de Yegâh taksiminde kullanmıştır. Özellikle makam için önemli sayılabilecek perdeler civarında bu kullanımı tercih eden Bülbüli Salih Efendi böylelikle hem ezgi dinamiğini arttırmış hem de motif, cümle yapısını vurgulama açısından kendi tavrını yansıtmıştır. Tüm bunlarla birlikte Yegâh taksimde ikinci kez aynı motifi kullanırken farklı süsleme tekniklerini tercih etmiş böylece icraya farklı bir duyuşsal zenginlik kazandırmıştır.

Çift Ses Kullanımı: Çift ses kullanımı tespit edilmemiştir.

Uzun Seslerde Kalış: Uzun seslerde kalış tespit edilmemiştir.

Duraksamadan Kurulan Cümleler: Bu taksimde belirgin bir şekilde duraksamadan kurulan cümleler tespit edilememiştir.

3.1.4.Kemani İhsan Bey Rast Taksim Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 23. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.



Şekil 24. Çarpma süsleme tekniği örnek 2.

Kemani İhsan Bey, taksimlerinde çarpma süsleme tekniğini farklı tartımlarda birden fazla kez kullanmıştır. İnici ve çıkıcı melodik hareketlerle örneklediği çarpma süsleme tekniklerini yakın ve uzak perdelerdeki çarpma süsleme hareketleri ile duyurmuş böylelikle icrasına bir tavır kazandırmıştır.

Vurkaç Çarpma Bu taksimde belirgin bir vurkaç çarpma tekniğine rastlanılmamıştır.

Trill



Şekil 25. Trill örnek 1.



Şekil 26. Trill örnek 2.

Kemani İhsan Rast taksiminde trill süsleme tekniğini belirgin bir biçimde pek çok kez kullanmıştır. Çoğunlukla Eviç perdesi civarında kullandığı trill süsleme tekniği ile birlikte taksim icrası durağan bir yapıda olmaktan uzaklaşmıştır. Rast makamında önemli bir geçki sayılan Acem perdesi vurgusunu örnek 1'de trill süsleme tekniği kullanarak göstermiştir.

Mordan



Şekil 27. Mordan örnek 1.



Şekil 28. Mordan örnek 2.

Kemani İhsan Bey mordan süsleme tekniğini taksim icrasında örnek 1 ve örnek 2'deki gibi kullanmıştır. Örnek 1'de Hüseyni perdesinde kullandığı mordan süsleme tekniğine çarpma süsleme tekniği de eklemiş ardından Neva ve Çargâh perdelerinde mordan süsleme tekniği kullanmıştır. Örnek 2'de art arda tekrarlayan bir motifte kullandığı mordan süsleme tekniğini daha sonra yine Neva perdesi üzerinde kullanmıştır.

Alt mordan

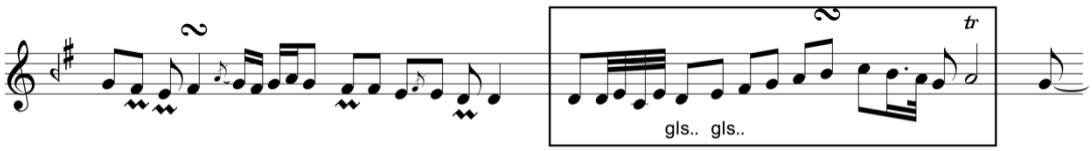


Şekil 29. Alt mordan örnek 1.

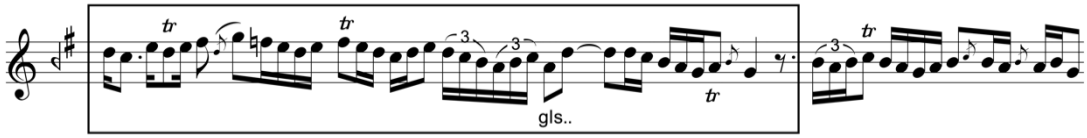
Kemani İhsan Bey Rast taksiminde alt mordan süsleme tekniğini Segâh perdesi üzerinde yoğunluklu olarak kullanmıştır. Segâh perdesi üzerinde durağan bir kalıştan ziyade alt mordan süsleme tekniğini kullanan İhsan Bey tınısal ifadeyi oldukça kuvvetlendirmiştir.

Vibrato: Bu taksimde belirgin bir vibrato örneğine rastlanılmamıştır.

Glissando



Şekil 30. Glissando örnek 1.



Şekil 31. Glissando örnek 2.

Kemani ihsan Bey glissando süsleme tekniğini taksiminde örnek 1 ve örnek 2'deki gibi kullanmıştır. İlk örnekte Yegâh-Hüseyni daha sonra Dügâh ve Neva arası seslerle glissando süsleme tekniğini kullanmıştır.

Grupetto



Şekil 32. Grupetto örnek 1.



Şekil 33. Grupetto örnek 2.

Kemani İhsan Bey'in Rast taksiminde grupetto süsleme tekniğini kullanış biçimi örneklerdeki gibidir. İlk örnekte daha yalın bir kullanımı tercih eden Kemani İhsan Bey ikinci örnekte daha yoğun bir grupetto kullanım örneği sergilemiştir. Özellikle Eviç ve Hüseyni perdelerinde gösterilen grupetto süsleme tekniği ile duyuşsal olarak zenginlik sağlanmıştır.

Puandorg



Şekil 34. Puandorg örnek 1.



Şekil 35. Puandorg örnek 2.

Kemani ihsan Bey Puandorg kullanımını taksim icrasında uzun bir biçimde tercih etmiştir. İlk örnekte Segâh perdesinde gösterilen puandorg kullanımı daha sonra Gerdaniye perdesinde yoğun bir şekilde işlenmiştir. Gerdaniye perdesinde yapılan bu kalış makamın tiz bölgesini kuvvetlendirmiş böylece gelişme kısmı uzunca duyurulmuştur.

3.1.5.Kemani İhsan Bey Saba Keman Taksimin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 36. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.



Şekil 37. Çarpma süsleme tekniği örnek 2.

Kemani İhsan Bey çarpma süsleme tekniğini fazlaca kullanmayı tercih etmiştir. Örneklerde görüldüğü üzere çoğunlukla onaltılık notalarda çarpma süsleme tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Yoğun bir biçimde çarpma kullanmayı tercih etmesi icrasına bir tavır kazandırmanın yanı sıra müzikal olarak ifade zenginliği sağlamıştır.

Vurkaç çarpma



Şekil 38. Vurkaç çarpma örnek 1.



Şekil 39. Vurkaç çarpma örnek 2.

Kemani İhsan Bey'in Saba taksiminde vurkaç çarpma tekniği kullanış biçimi örneklerdeki gibidir. İlk örnekte Acem perdesinden hareketle gelen vurkaç çarpma süsleme tekniği Segâh perdesinin kullanımıyla son bulmuştur. İkinci örnekte Gerdaniye perdesinden hareketle gelen vurkaç çarpma süsleme tekniği yine Segâh perdesi sesiyle başlayan bir tartımın kullanılmasıyla son bulmuştur. Her iki örnekte de kendi içerisinde belirli bir lokasyonda kullanılan vurkaç çarpma süsleme tekniği, hemen hemen benzer perdelerin kullanımıyla başlayıp son bulmuştur.

Trill



Şekil 40. Trill örnek 1.

Kemani İhsan Bey trill süsleme tekniği kullanımını Saba taksiminde de tercih etmiştir. Hüseyni, Dügâh, Hicaz, Çargâh ve Segâh perdelerinde gösterilmiştir. Trill süsleme tekniği ile durağan müzik ifadesinden uzak bir biçimde Saba makamının perde kullanımına uygun olarak trill kullanımı başarılı olarak icra edilmiştir.

Mordan



Şekil 41. Mordan örnek 1.



Şekil 42. Mordan örnek 2.

Kemani İhsan Bey Saba taksiminde mordan kullanımını tercih etmiştir. Mordan kullanımı taksim içerisinde farklı perde ve tartımlarda yer almıştır. Ayrıca mordan kullanımı ile birlikte çarpma kullanımı da ezginin süsleme teknikleri bakımından zenginleşmesine sebep olmuştur.

Alt Mordan



Şekil 43. Alt Mordan örnek 1.



Şekil 44. Alt Mordan örnek 2.

Kemani İhsan Bey Saba taksim icrasında da alt mordan kullanımını tercih etmiştir. Örnek 1'de Acem perdesinde kullanırken Örnek 2'de alt oktav Acem Aşiran perdesinde de alt

mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. Böylece taksim icrasında bütüncül bir tınısal ifade sunmuştur.

Vibrato: Bu taksimde belirgin bir vibrato örneğine rastlanılmamıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto



Şekil 45. Grupetto örnek 1.



Şekil 46. Grupetto örnek 2.

Kemani İhsan Bey grupetto kullanımını Saba taksimde yoğun bir şekilde işlemiştir. Böylelikle hem motif çeşitlemesi sağlanmış hem de müzikal ifade gücü arttırılmıştır.

Puandorg

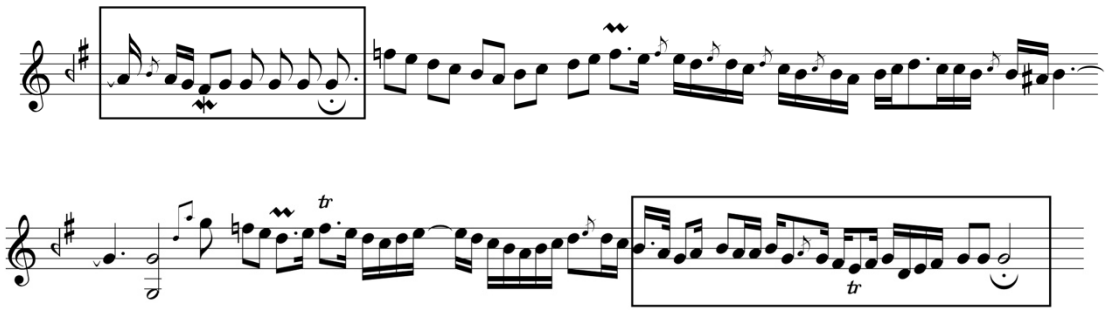


Şekil 47. Puandorg örnek 1.

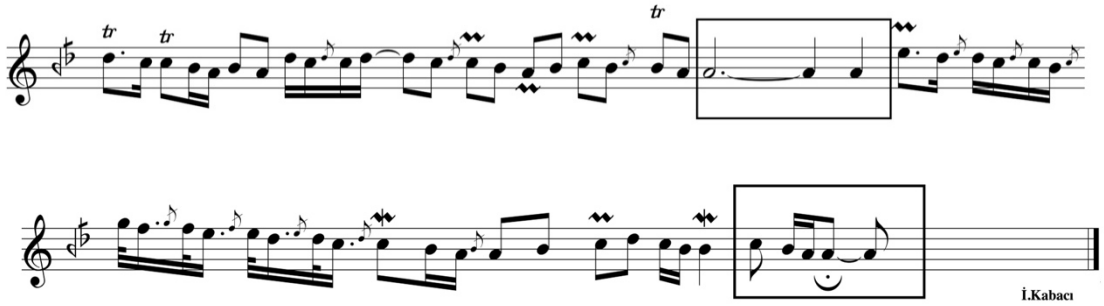
Kemani İhsan Bey Puandorg kullanımını makamın merkez perdesi olan Dügâh perdesinde işlemiştir. Böylelikle hem tam kalış hissiyatı vurgulanmış hem de makamın durak perdesi kuvvetlendirilmiştir.

3.1.6.Kemani İhsan Bey Taksimlerinin Melodik Açıdan Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 48. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Rast taksimden.



Şekil 49. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Saba taksimden.

Kemani İhsan Bey taksim icrasında kalış cümlelerini her iki makamın merkez, yani tam karar perdelerinde vermiştir. Merkez perdelere varmadan önce tartımları daha sade ve yalın bir biçimde işlemiştir. Bu durum da Kemani İhsan Bey'in taksim icralarındaki tavrı tespit edebilme noktasında belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 50. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Rast taksimden.



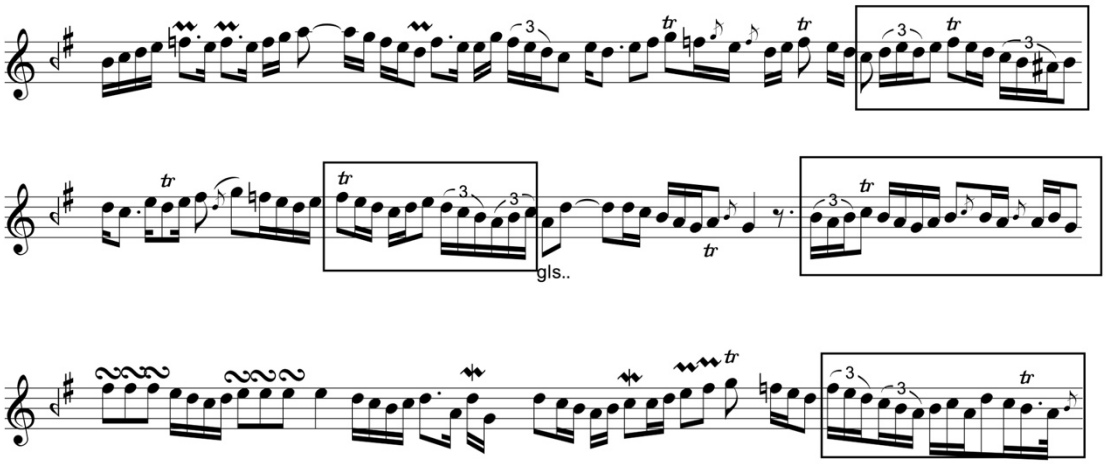


Şekil 51. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Saba taksimden.

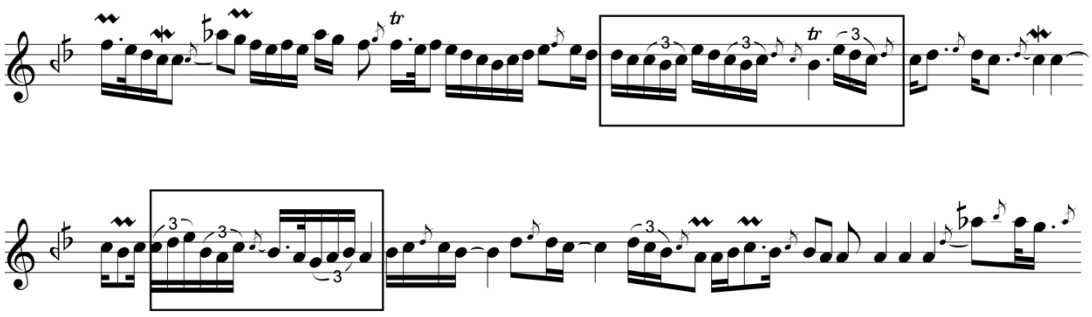
Kemani İhsan Bey yarım kararlı cümle yapılarını makamın önemli sayılabilecek perdeleri üzerinde göstermiştir. Rast taksimde Segâh perdesinde, Saba taksimde ise Acem ve Çargâh perdelerinde vurgulamıştır. Kalış hissiyatını kuvvetlendirmek amaçlı perdeler üzerinde uzun kalışlar gerçekleştirilmiş, makamın seyir yapısı tanımlanmıştır.

Karakteristik Motifleri

Üçlemeler



Şekil 52. Üçlemeler örnek 1 Rast taksimden.



Şekil 53. Üçlemeler örnek 2 Saba taksimden.

Kemani İhsan Bey hem Rast hem de Saba taksimde üçleme tartımlarını yoğunluklu olarak kullanmıştır. Kullandığı bu üçlemeli tartımlarla taksim icrasına dinamizm katmış, icrayı durağan bir yapıdan uzaklaştırmıştır.

Sekvensler



Şekil 54. Sekvensler örnek 1 Saba taksimden.

Kemani İhsan Bey, sekvens motif kullanımıyla inici melodik seyir hareketini, çarpma süsleme tekniğini senkronize bir biçimde işlemiştir. Sekvens motifler taksim icrasında sesleri ve tavrı yumuşatmak amacıyla gerçekleştirmiştir.

Art arda tekrar eden motifler: Art arda tekrar eden belirgin motiflere rastlanılmamıştır.

Çift ses kullanımı



Şekil 55. Çift ses kullanımı örnek 1 Rast taksimden.

Kemani İhsan Bey, Rast taksiminde çift ses kullanımına yer vermiş, böylelikle icrasına duyuşsal olarak bir zenginlik kazandırmıştır. Oktav sesler arasında kullandığı çift ses tekniği müzikal ifade yoğunluğunu arttırmıştır.

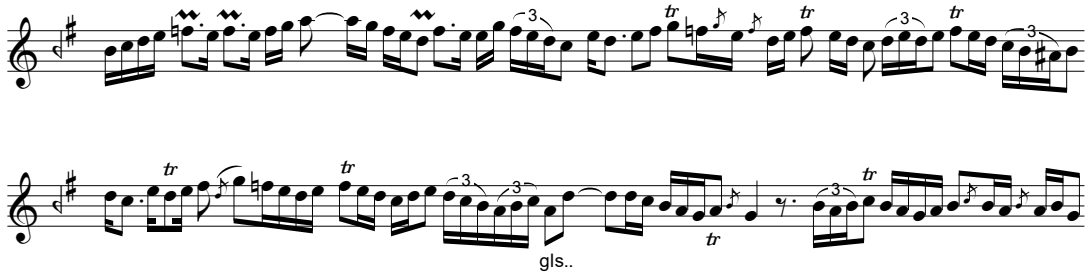
Uzun uzun seslerde kalış



Şekil 56. Uzun seslerde kalış örnek 1 Rast taksimden.

Kemani İhsan Bey Rast taksim icrasında Segâh perdesinde uzun bir kalış sağlamıştır. Bu kalış çeşitli süsleme teknikleriyle icraya tavır kazandırırken ayrıca makamın seyir işleniş noktasına da katkı sunmuştur.

Duraksamadan kurulan cümleler



Şekil 57. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Rast taksimden.

Kemani İhsan Bey Rast taksiminde bir yorum unsuru olarak değerlendirilebilecek duraksamadan kurulan cümleleri mordan, glissando, trill, çarpma gibi süsleme tekniklerini de kullanarak tavırlı bir biçimde icra etmiştir. Taksim icrasında hem makam kullanımı hem de yorumlama unsurları başarılı bir biçimde işlenmiştir.

3.1.7.Kemani Reşat Erer'in Tahir Buselik Taksiminin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 58. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Kemani Reşat Erer Tahir Buselik taksiminde çarpma süsleme tekniğini sade ve yalın bir biçimde kullanmıştır. Çarpma süsleme tekniği ile birlikte trill ve mordan süsleme tekniklerini de kullanmıştır. Bu durum icracının yorumlama gücünün göstergesi olarak düşünülebilmektedir.

Vurkaç çarpma: Bu taksimde vurkaç çarpma süsleme tekniğine Rastlanılmamıştır.

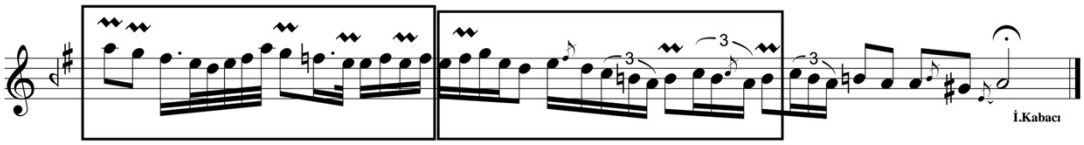
Trill



Şekil 59. Trill örnek 1.

Kemani Reşat Erer taksim icrasında trill süsleme tekniğini yine daha sade ve yalın bir biçimde kullanmıştır.

Mordan



Şekil 60. Mordan örnek 1.

Kemani Reşat Erer mordan süsleme tekniğini taksim icrasında yoğun bir biçimde kullanmıştır. Kurguladığı motiflerde mordan süsleme tekniğini art arda icra ederek keman icrasına tavır ve karakteristik bir yapı sağlamıştır.

Alt Mordan Bu taksimde alt mordan'a Rastlanılmamıştır.

Vibrato



Şekil 61. Vibrato örnek 1.

Kemani Reşat Erer Tahir Buselik taksim icrasında kullandığı vibrato süsleme tekniğini daha çok uzun seslerde, duruş, kalış sağlanan notalarda kullanmıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto: Bu taksimde belirgin grupetto örneğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 62. Puandorg örnek 1.



Şekil 63. Puandorg örnek 2.

Kemani Reşat Erer Tahir Buselik taksimde puandorg kullanımını icra yorumunu güçlendirecek bir biçimde işlemiştir. Taksim sırasında inici ve çıkıcı seyir hareketlerinde bir durak niyetiyle puandorg tekniğini işlemiştir. Ayrıca Tahir Buselik makamı için önemli sayılabilecek Muhayyer ve Neva güçlü perdelerinde, tam karar perdesi Dügâh perdesinde bitiş hissiyatını kuvvetlendirmek için puandorg kullanmıştır.

3.1.8.Kemani Reşat Erer'in Isfahan Taksiminin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 64. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.



Şekil 65. Çarpma süsleme tekniği örnek 2.

Kemani Reşat Erer Isfahan taksimde çarpma süsleme tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Muhayyer, Gerdaniye, Acem, Hüseyni, Neva ve Çargâh perdelerinde çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır. Ayrıca çarpma süsleme tekniği ile birlikte mordan süsleme tekniği de kullanılmış, taksim icrasındaki ifade ve yorumlama gücü artış göstermiştir.

Vurkaç çarpma



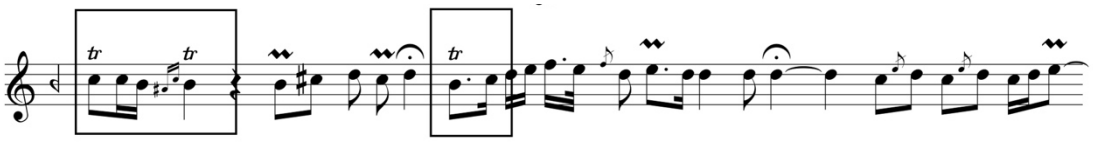
Şekil 66. Vurkaç çarpma örnek 1.

Kemani Reşat Erer Isfahan taksimde vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. İnici bir seyir hareketi ile meydana gelen vurkaç çarpma süsleme tekniği taksim icrasına tavır kazandırmıştır.

Trill



Şekil 67. Trill örnek 1.



Şekil 68. Trill Örnek 2.

Kemani Reşat Erer Isfahan taksimde trill süsleme tekniğini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Trill süsleme tekniği ile birlikte glissando ve puandorg süsleme tekniklerini kullanmıştır. Bu durum da icracının süsleme tekniklerini bütüncül bir yapıyla icra edebildiğinin göstergesi olarak ortaya çıkmıştır.

Mordan



Şekil 69. Mordan örnek 1.



Şekil 70. Mordan örnek 2.

Kemani Reşat Erer Isfahan taksimde mordan süsleme tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bazı motiflerde yine mordan süsleme tekniği ile birlikte çarpma süsleme

tekniği bir arada gösterilmiştir. Reşat Erer'in müzikal cümle kurmadaki başarısı kullandığı süsleme teknikleriyle birlikte icraya anlam ve yorum gücü katmıştır.

Alt Mordan Bu taksimde belirgin bir alt mordan örneğine rastlanılmamıştır.

Vibrato



Şekil 71. Vibrato örnek 1.



Şekil 72. Vibrato örnek 2.

Kemani Reşat Erer Isfahan taksiminde vibrato tekniğini sade ve uzun seslerde, Çargâh, Muhayyer ve Neva perdelerinde kullanmıştır. Ayrıca vibrato ve çarpma süsleme tekniğini bir arada kullanmıştır.

Glissando



Şekil 73. Glissando örnek 1.



Şekil 74. Glissando örnek 2.

Kemani Reşat Erer glissando kullanımını taksim içerisinde farklı tartımlarda ve motiflerde işlemiştir. Acem ve Hüseyni perdeleri arasında kullanılan glissando süsleme tekniği taksim icrasına yorum ve tavır katmıştır.

Grupetto: Bu taksimde belirgin bir grupetto örneğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 75. Puandorg örnek 1.



Şekil 76. Puandorg örnek 2.

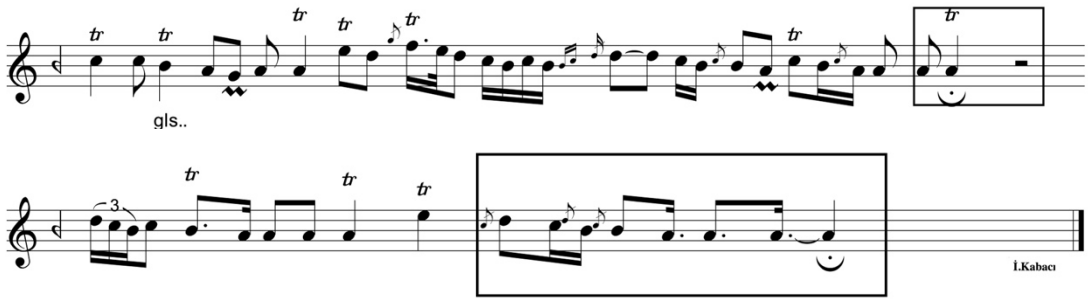
Kemani Reşat Erer Isfahan taksim icrasında, puandorg kullanımını makamın önemli sayılabilecek perdelerinde gerçekleştirmiştir. İlk olarak Neva perdesinde kullanımını gerçekleştirmiş daha sonra da makamın tam karar bölgesi olan Dügâh perdesinde puandorg kullanım tekniğini göstermiştir.

3.1.9.Kemani Reşat Erer Taksimlerinin Melodik Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 77. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Tahir Buselik taksimden.



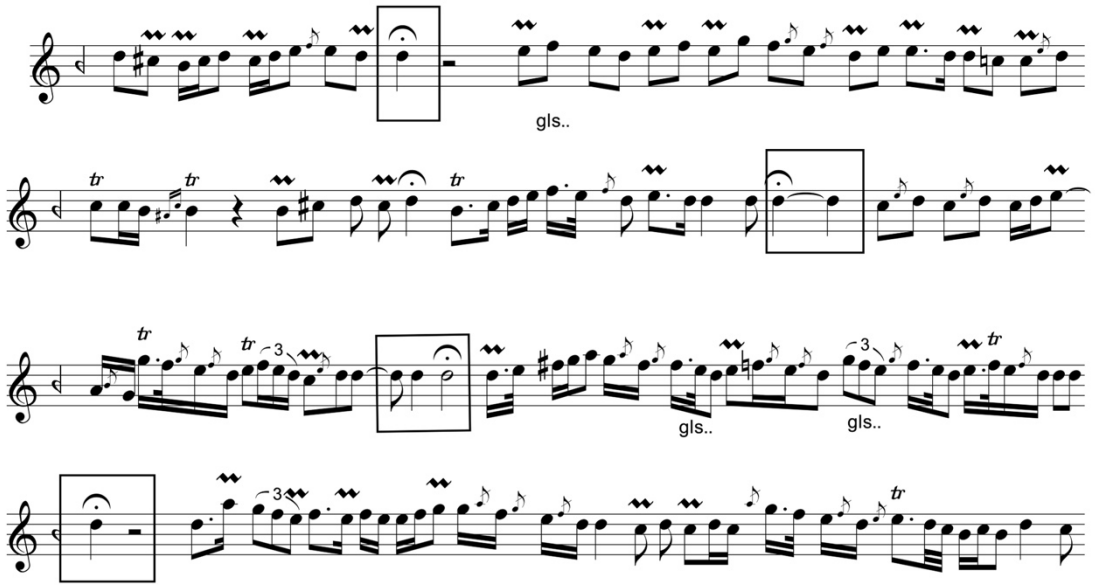
Şekil 78. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer taksim icralarında üst düzey cümle ve motif kurgularken, taksimlerini belirli bir kompozisyonda icra etmiştir. Her iki taksiminde de tam karar bölgelerinde yaptığı tam kalışlar, taksim icrasının içeriğine ve cümle oluşturma biçimine uygun bir şekilde yapılandırılmıştır. Ayrıca merkez perdelerde kalış sağlarken uyguladığı puandorg tekniği de icraya bir tavır kazandırmıştır.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 79. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Tahir Buselik taksimden.



Şekil 80. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer taksim icralarında yarım kararlı cümle yapılarını kurgularken makamın duruş, asma kalış yapabileceği seslerini kullanmıştır. Böylelikle Erer taksim icralarındaki ifade yoğunluğu ve müzikal cümle kurgusunu başarılı bir biçimde yapılandırmıştır. Her iki taksimde de Neva perdesinde yaptığı kalışlarda yine puandorg kullanımını göstermiştir.

Karakteristik Motifleri

Üçlemeler



Şekil 81. Üçlemeler örnek 1 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer, Isfahan taksim icrasında üçleme tartım kullanımlarını tercih etmiştir, bu kullanımlar taksim icrasına daha vurgulu ve tavırlı bir yorum kazandırmıştır. Ayrıca üçleme tartımların içerisinde var olan trill, çarpma ve mordan süsleme teknikleri taksim icrasında ifade gücünü arttırmıştır.

Sekvensler



Şekil 82. Sekvensler örnek 1 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer, taksim icrasında sekvens motif kullanmayı tercih etmiştir. Dügâh perdesinden başlayan sekvens motif hareketi Hüseyni perdesine kadar çıkıcı olarak devam etmiştir. Sekvens motiflerin içerisinde kullanılan çarpma süslemeleri tınısal olarak bütünlük sağlamıştır.

Art arda tekrar eden motifler: Art arda tekrar eden motiflere rastlanılmamıştır

Çift ses kullanımı: Çift ses kullanımına rastlanılmamıştır.

Uzun seslerde kalış



Şekil 83. Uzun seslerde kalış örnek 1 Tahir Buselik taksimden.

Kemani Reşat Erer taksim icrasında uzun seslerde kalış sağlanmıştır. Bu durum taksim icralarının ifade gücünü arttırmış ve taksimin giriş gelişme ve sonuç bölümlerindeki kompozisyon kurgulama becerisini somut olarak göstermiştir.

Duraksamadan kurulan cümleler



Şekil 84. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer'in Isfahan taksiminde ortaya çıkan duraksamadan kurulan cümleler taksim icrasına durağanlıktan uzak ve akıcı bir ifade gücünü ortaya çıkarmıştır. Erer'in kurguladığı aktif müzik cümlelerinde pek çok süsleme tekniği bir arada kullanılmış tavır ve yorum zenginliği ortaya konulmuştur.

3.1.10.Kemani Memduh Bey'in Saba Taksiminin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 85. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

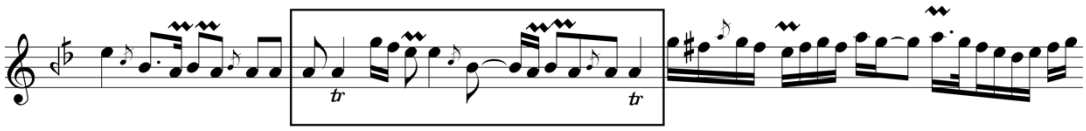


Şekil 86. Çarpma süsleme tekniği örnek 2.

Kemani Memduh Bey Saba taksiminde çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Çoğunlukla inici seyir hareketinde kullandığı çarpma süsleme tekniği, taksim icrasında melodik olarak ezgi dinamiğini arttırmıştır. Muhayyer, Gerdaniye, Acem, Hüseyni, Hicaz, Çargâh ve Segâh perdelerinde yapılan çarpma süslemeleri duyurulmuştur.

Vurkaç çarpma: Bu taksimde belirgin bir vurkaç çarpma örneğine rastlanılmamıştır.

Trill



Şekil 87. Trill örnek 1.



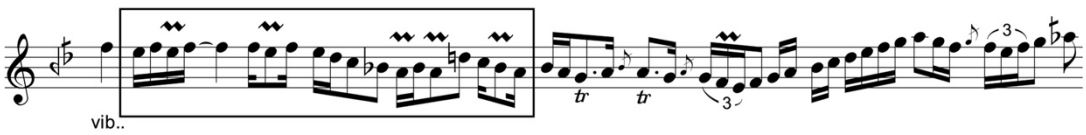
Şekil 88. Trill örnek 2.

Trill süsleme tekniği Kemani Memduh Bey'in Saba taksiminde yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Farklı sesler ve farklı tartımlar üzerinde kullandığı trill süsleme tekniği, taksim icrasında baskın bir duyuş sağlamıştır. Kullanılan trill süsleme tekniği icraya teknik ve duyumsal olarak ivme kazandırmıştır.

Mordan



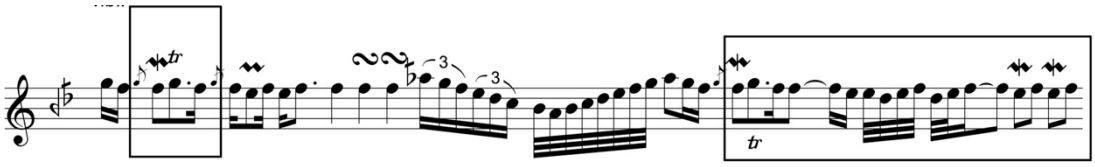
Şekil 89. Mordan örnek 1.



Şekil 90. Mordan örnek 2.

Kemani Memduh Bey Saba taksiminde mordan süsleme tekniğini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Hem inici hem de çıkıcı bir seyir alanında kullanılan mordan süsleme tekniği taksim icrasında akıcı bir ifade oluşturmuştur.

Alt mordan



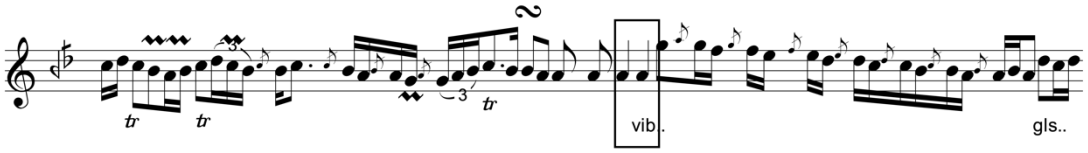
Şekil 91. Alt mordan örnek 1.



Şekil 92. Alt mordan örnek 2.

Kemani Memduh Bey, mordan ve alt mordan süsleme tekniklerini taksim icralarında kullanmayı tercih etmiştir. Farklı sesler ve farklı tartımlarda kullandığı alt mordan süsleme teknikleri taksim icrasında teknik olarak Kemani Memduh Bey'in tecrübesini kanıtlamıştır. Ayrıca trill süsleme tekniğinin de bir arada kullanılması icraya süsleme açısından zenginlik kazandırmıştır.

Vibrato



Şekil 93. Vibrato örnek 1.



Şekil 94. Vibrato örnek 2.

Kemani Memduh Bey'in Saba taksimde kullandığı vibrato süsleme tekniği sade ve yalın bir şekilde duyulmuştur. Çoğunlukla uzun ses ve sade tartımlarda uygulanan vibrato tekniği taksim icrasının müzikal olarak ifade yoğunluğunu arttırmıştır.

Glissando



Şekil 95. Glissando örnek 1.



Şekil 96. Glissando örnek 2.

Kemani Memduh Bey Saba taksiminde glissando kullanımını Dügâh, Neva, Çargâh, Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri aracılığıyla uygulamıştır. Dügâh perdesinden hareketle uyguladığı glissando süsleme tekniğinin amacı; Segâh perdesinin doğru bir tavırla duyurulma olduğu düşünülmektedir.

Grupetto



Şekil 97. Grupetto örnek 1.



Şekil 98. Grupetto örnek 2.

Kemani Memduh Bey Saba taksiminde grupetto süsleme tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Taksim içerisinde kullandığı grupetto süsleme tekniği ile ezgi ve motif çeşitliliğini arttırma amacının var olduğu düşünülebilir. Farklı perdeler üzerinde kurguladığı grupetto süsleme tekniği icracının tavrını yansıtmada somut bir örnek olmuştur.

Puandorg



Şekil 99. Puandorg örnek 1.



Şekil 100. Puandorg örnek 2.

Kemani Memduh Bey Saba taksiminde kullandığı puandorg süsleme tekniğini makam için önemli sayılabilecek perdeler üzerinde, Dügâh perdelerinde kurgulamıştır. Memduh Bey taksim içerisinde puandorg kullanımını gerçekleştirdikten sonra farklı ve ajiliteli melodiler üretmiştir. Dolayısıyla puandorg kullanımını bir durak vazifesi olarak düşündüğü anlaşılabilir. Ayrıca karar perdesindeki kullanımıyla makamın bitiş hissiyatını da vurgulamak amaçlı kullandığı söylenebilir.

3.1.11.Kemani Memduh Bey'in Yegâh Taksiminin Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 101. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde çarpma süsleme tekniği kullanmayı tercih etmiş icrasına tavır kazandırmıştır. Daha tiz perdelerde hakimiyet gerektiren noktalarda çarpma süsleme tekniği ile icrasının müzikal ifade yoğunluğunu arttırmış, teknik olarak icra kabiliyetini somutlaştırmıştır.

Vurkaç çarpma



Şekil 102. Vurkaç çarpma örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Sekvens motiflerde kullanılan çarpma süslemeleri sıralı bir şekilde Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast, Irak ve Hüseyni Aşiran perdelerinde gösterilmiştir.

Trill



Şekil 103. Trill örnek 1.

Kemani Memduh Bey'in Yegâh taksimde kullandığı trill süsleme tekniklerinin keman icrasına yumuşak bir tavır ve duyumsal olarak karakter kazandırdığı düşünülmektedir. Hüseyni perdelerinde uyguladığı trill süsleme tekniği ile kalış hissiyatını amaçlamıştır. Hemen arkasından gelen çarpma süsleme tekniği ile bütüncül bir uyum sağlamıştır.

Mordan



Şekil 104. Mordan örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde de mordan kullanımını tercih etmiştir. Hüseyni ve Eviç perdelerinde kurguladığı melodik süslemelerle taksim icrasına tavır kazandırmıştır.

Alt mordan



Şekil 105. Alt mordan örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde alt mordan kullanımını çoğunlukla Neva, Acem, Çargâh, Segâh perdelerinde göstermiştir. Neva perdeleri üzerinde uyguladığı kullanımlarla makamın ve taksimin güçlü seslerini vurgulamak istediği düşünülebilir.

Vibrato: Bu taksimde belirgin bir vibrato örneğine rastlanılmamıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto



Şekil 106. Grupetto örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde grupetto süsleme tekniğini daha sade ve yalın bir kullanımla tercih etmiştir. Hüseyni Aşiran ve Yegâh perdeleri civarında uyguladığı teknikle daha çok makamın pest seslerini vurgulamak ve pest bölgeleri güçlendirmek istediği düşünülebilir.

Puandorg



Şekil 107. Puandorg örnek 1.

Kemani Memduh Bey Yegâh taksiminde Eviç perdesi üzerinde puandorg ile kalış yapmıştır. Burada kalış hissiyatı kuvvetlendirilmiş, bir geçiş noktası olarak puandorg kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca puandorg kullanımıyla birlikte alt mordan kullanımı süsleme çeşitliliğini arttırmıştır.

3.1.12.Kemani Memduh Bey Taksimlerinin Melodik Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 108. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1 Saba taksimden.



Şekil 109. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden.

Kemani Memduh Bey taksim icralarında, merkez perdelere gelirken kullandığı tartımları sadeleştirmiş, buralardaki kalışlarını daha belirgin bir hale getirmeyi amaçlamıştır. Saba taksimde kullandığı puandorg tekniği bu durumun bir örneği gibi düşünülebilir.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 110. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1 Saba taksimden.

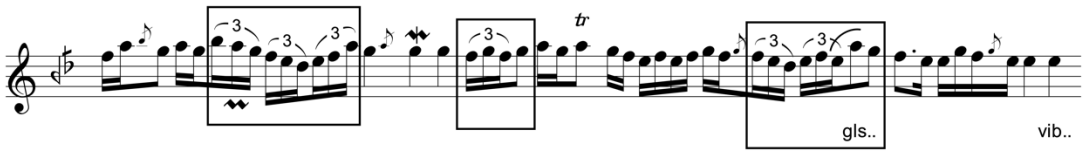


Şekil 111 Yarım kararlı cümle yapıları örnek 2 Yegâh taksimden.

Kemani Memduh Bey taksimlerinde makamın önemli sayılabilecek perdelerinde kalışlar yapmış, perdelerin önemini vurgulamıştır. Saba taksimde Segâh perdesinde yaptığı kalıştan sonra karar bölgesi perdesi Dügâh perdesine geçiş sağlamıştır. Yegâh taksimde de güçlü perde Neva perdesinde kalış gösterilmiştir

Karakteristik Motifleri

Üçlemeler



Şekil 112. Üçlemeler örnek 1 Saba taksimden.



Şekil 113. Üçlemeler örnek 2 Yegâh taksimden.

Kemani Memduh Bey taksim icralarında üçleme tartımları yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bu tartımlar taksim icrasında dinamik bir yapı oluşturmuştur. Ayrıca bu üçlemelerin

içerisinde kullandığı süsleme teknikleri de taksim icrasına duyumsal bir zenginlik kazandırmıştır.

Sekvensler



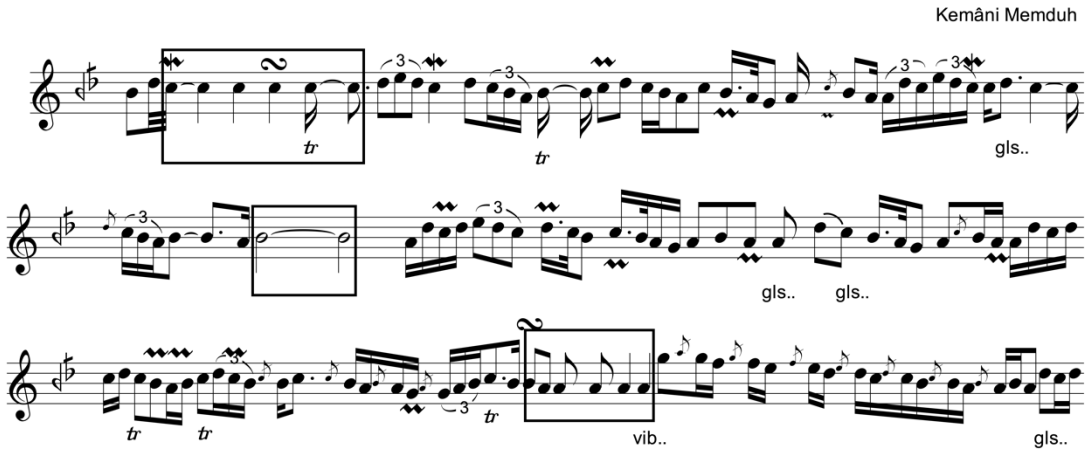
Şekil 114. Sekvensler örnek 1Yegâh taksimden.

Kemani Memduh Bey'in ürettiği cümle ve motifler son derece akıcı olmakla birlikte teknik olarak tecrübe gerektiren bir kurguya sahiptir. Ayrıca sekvens motifleri icra ederken ve kurgularken kullandığı süsleme teknikleriyle taksim icrasında tınısal olarak ifadeyi kuvvetlendirmiştir.

Art arda tekrar eden motifler: İcracının taksimlerinde belirgin olarak art arda tekrar eden motifler tespit edilmemiştir.

Çift ses kullanımı: İcracının taksimlerinde belirgin olarak çift ses kullanımı tespit edilmemiştir.

Uzun seslerde kalış



Şekil 115. Uzun seslerde kalış örnek 1 Saba taksimden.

Kemani Memduh Bey taksim icralarında çoğunlukla makamın güçlü perdelerinde kalış sağlamıştır. Saba makamında Çargâh perdesindeki kalışıyla makamın ikici derece güçlü perdesini vurgulamıştır. Segâh perdesindeki kalışıyla da karar perdesine gidiş seslerini kuvvetlendirmiştir.

Duraksamadan kurulan cümleler



Şekil 116. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1 Yegâh taksimden.

Kemani Memduh Bey'in kurguladığı melodik örüntüler, ezgisel olarak, son derece anlamlı olmakla beraber makam yapısıyla da uyumlu duyulmaktadır. İnici ve çıkıcı bir seyir yapısına sahip olan bu melodik yapıda herhangi bir duruş ya da kalış sağlanmadan akıcı bir biçimde cümle kurulmuştur.

Tablo 1. Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri

	Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri								
	Çarpma	Vurkaç Çarpma	Trill	Mordan	Alt Mordan	Glissando	Vibrato	Grupetto	Puandorg
Bülbüli Salih'in İcra Ettiği Hüseyni Taksim	√	√	√	√	-	-	√	-	√
Bülbüli Salih'in İcra Ettiği Yegâh Taksim	√	√	-	√	√	-	-	-	√
Kemani İhsan Bey'in İcra Ettiği Rast Taksim	√	-	√	√	√	√	-	√	√
Kemani İhsan Bey'in İcra Ettiği Saba Taksim	√	√	√	√	√	-	-	√	√
Kemani Reşat Erer'in İcra Ettiği Tahir Buselik Taksim	√	-	√	√	-	-	√	-	√
Kemani Reşat Erer'in İcra Ettiği Isfahan Taksim	√	√	√	√	-	√	√	-	√
Kemani Memduh Bey'in İcra Ettiği Saba Taksim	√	-	√	√	√	√	√	√	√
Kemani Memduh Bey'in İcra Ettiği Yegâh Taksim	√	√	√	√	√	-	-	√	√

√: Tartım eserde kullanılmıştır.
-: Tartım eserde kullanılmamıştır.

Keman icralarında tespit edilen, en fazla kullanımı bulunan süsleme teknikleri çarpma, mordan ve puandorg süsleme teknikleridir. Bu süsleme tekniklerini tüm keman icracıları kullanmışlardır. Daha sonra ikinci yoğun kullanılan süsleme teknikleri trill ve vurkaç çarpma süsleme teknikleridir. Alt mordan, grupetto ve vibrato süsleme teknikleri kullanımı daha az yoğunlukta tercih edilmiştir.

Tablo 2. Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar

	Keman Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar							
	Merkez perdelerde kalış sağlayan Cümle Yapıları	Yarım Kararlı Cümle Yapıları	Üçlemeler	Sekvens Motifler	Çift Ses Kullanımı	Uzun Seslerde Kalış	Art Arda Tekrar Eden Motifler	Duraksamadan Kurulan Cümleler
Bülbüli Salih'in İcra Ettiği Taksimler	√	√	√	√	-	-	√	-
Kemani İhsan Bey'in İcra Ettiği Taksimler	√	√	√	√	√	√	-	√
Kemani Reşat Erer'in İcra Ettiği Taksimler	√	√	√	√	-	√	-	√
Kemani Memduh Bey'in İcra Ettiği Taksimler	√	√	√	√	-	√	-	√
√: Tartım eserde kullanılmıştır. -: Tartım eserde kullanılmamıştır.								

Keman icralarında tespit edilen ve en fazla kullanımı bulunan melodik unsurlar merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı duruşlar sergileyen cümle yapıları, üçlemeler ve sekvens motifli yapılardır. Daha sonra ikinci yoğun kullanımı bulunan melodik unsurlar arasında; uzun seslerde kalış ve duraksamadan kurulan cümle yapıları yer almaktadır. Çift ses kullanımını yalnızca Kemani İhsan Bey uygulamıştır. Art arda tekrar eden motif yapılarını ise yalnızca Bülbüli Salih Efendi Kullanmıştır.

3.2. Notaya Alınan Kemençe Taksimlerinin Teknik ve Melodik Açıdan Analizi

3.2.1.Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 117. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Hadiye Ötügen Hicaz taksimde çarpma süsleme tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Çoğunlukla Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdelerinde uygulanan çarpma süsleme tekniği taksim içerisinde farklı tartımlarda kullanılmıştır. Ayrıca çarpma süsleme tekniği taksim icrasına yorum ve ifade zenginliği katmıştır.

Vurkaç çarpma



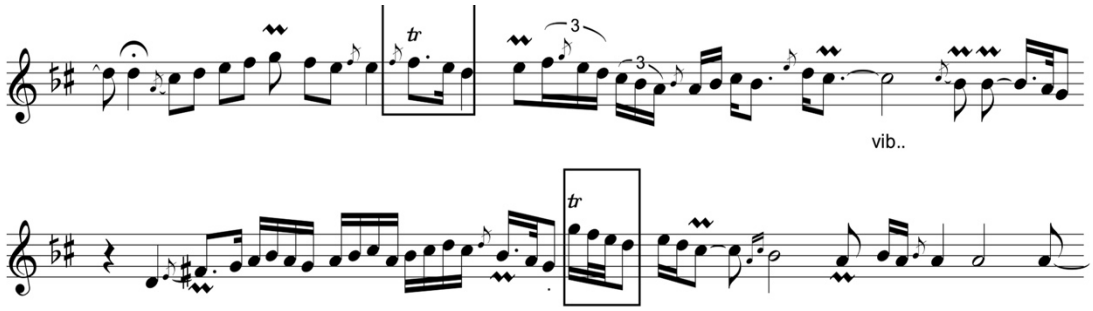
Şekil 118. Vurkaç çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Hüseyni perdesi civarından gelen ezgisel seyir hareketinde vurkaç çarpma tekniği kullanılmıştır. Muhayyer, Gerdaniye, Acem, Hüseyni, Neva, Nim Hicaz, Dik Kürdi perdelerinde vurkaç çarpma tekniği uygulanmıştır. 32'lik nota değerinde kullanılan bu çarpma sesleri bir üst perdede yapılmıştır, taksim icrasına ezgi çeşitlemesi bakımından katkı sağlamıştır.

Trill



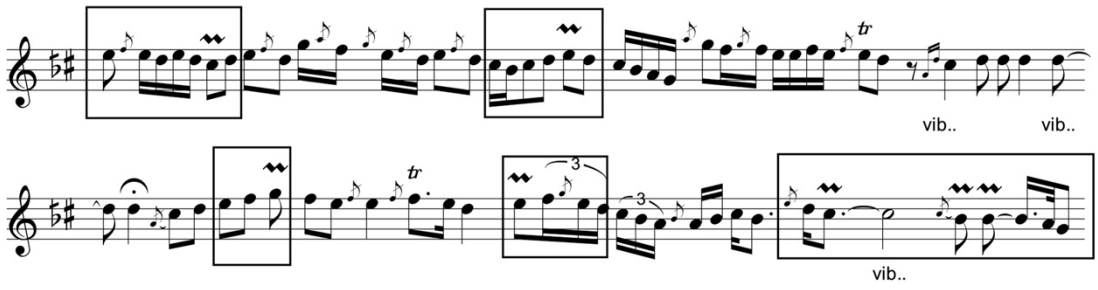
Şekil 119. Trill örnek 1.



Şekil 120. Trill örnek 2.

Trill süsleme tekniği örnek 1 'de ve örnek 2'de gösterilmiştir. Örneklerde gösterilen farklı sesler ve tartımlardaki trill süsleme tekniği kemençe icrası için teknik yeterlilik gerektiren bir durum olmaktadır. Trill süsleme tekniği taksim içerisinde farklı tartım ve sesler üzerinde de kullanılmıştır.

Mordan



Şekil 121. Mordan örnek 1.

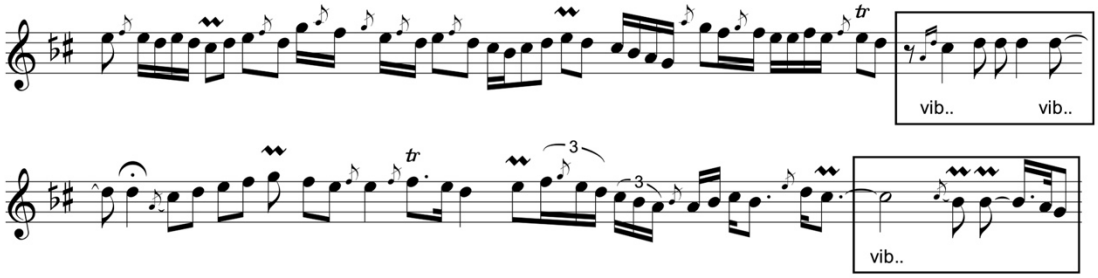
Mordan süsleme tekniği taksim içerisinde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Mordan ve çarpma süsleme teknikleri taksim içerisinde grift bir biçimde kullanılmıştır. Gerdaniye, Hüseyni, Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde kullanılan mordan süsleme tekniği farklı tartım ve ezgi çeşitlemeleriyle işlenmiştir.

Alt mordan: Bu taksimde belirgin bir alt mordan örneğine rastlanılmamıştır.

Vibrato



Şekil 122. Vibrato örnek 1.



Şekil 123. Vibrato örnek 2.

Taksim içerisinde kullanılan vibrato örnekleri daha sade ve yalın tartımlarda kullanılmıştır. Makamın ortak belirleyici perdeleri olan Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde uygulanan vibrato örnekleri taksim icrasında bir renk olarak kullanmıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Grupetto: Bu taksimde belirgin bir grupetto süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 124. Puandorg örnek 1.



Şekil 125. Puandorg örnek 2.

Taksim icrasında puandorg kullanımı bir durak, bir yarım kalış hissiyatı sağlamıştır. Hüseyni perdesinde puandorg kullanıldıktan sonra daha tiz perdelere ulaşılmıştır, bu sebeple bir yarım kalış gibi düşünülmüştür. Dügâh perdesindeki kullanımıyla da tam kalış, bitiş hissiyatı vurgulanmıştır.

3.2.2. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Melodik Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları

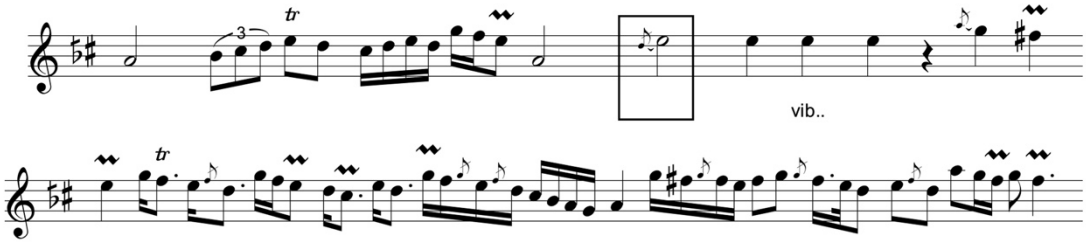


Şekil 126. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1.

Hadiye Ötügen'in kullandığı süsleme teknikleri ve makam karakterine uygun olarak kurguladığı cümle yapısı örnek 1'de gösterilmiştir. Makamın merkez perdesinde ara ara yaptığı kalışlar sayesinde giriş, gelişme ve sonuç cümleleri belirli bir dizilim sıralamasında

gerçekleşmiştir. Ayrıca tam karar bölgesinde bitiş hissiyatını daha yoğun vurgulayabilmek adına puandorg kullanımını da tercih etmiştir.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 127. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1.

Hicaz taksimde icracı Hadiye Ötügen çoğunlukla Hüseyni perdesinde kalış sağlamıştır. Buradaki kalışın ardından makamın seyrini farklı ezgi çeşitlemeleri ile devam ettirmiş yine Hüseyni perdesini vurgulayan cümle motiflerini kullanmıştır.

Karakteristik Motifler

Üçlemeler



Şekil 128. Üçlemeler örnek 1.



Şekil 129. Üçlemeler örnek 2.

Hadiye Ötügen Hicaz taksiminde üçlemeli tartımlar kullanmayı tercih etmiştir. Örneklerde gösterilen inici ve çıkıcı seyir hareketinde Dik Kürdi, Nim Hicaz ve Neva perdelerinde Dügâh, Hüseyni ve Acem perdelerinde üçlemeli tartımlar kullanılmıştır. Bu tartımlar taksim icrasına durağanlıktan uzak dinamik bir yapı katmıştır.

Sekvensler: Bu taksimde sekvens motiflere rastlanılmamıştır.

Art arda tekrar eden motifler: İcracının taksiminde belirgin olarak art arda tekrar eden motifler tespit edilmemiştir.

Çift ses kullanımı: İcracının taksimlerinde çift ses kullanımı tespit edilmemiştir.

Uzun seslerde kalış: İcracının taksimlerinde belirgin olarak uzun seslerde kalış tespit edilmemiştir.

Duraksamadan kurulan cümleler



Şekil 130. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1.

Hadiye Ötügen, Hicaz taksiminde makam içerisinde kullandığı çekirdekler ve süsleme teknikleriyle birlikte tecrübe gerektiren bir kompozisyon kurgulamıştır. Duraksamadan kurulan cümleler, uzun uzun anlatılan melodiler Ötügen tarafından taksim icrasının en belirgin özelliklerinden birkaçını oluşturmuştur.

3.2.3.Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 131. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Tanburi Cemil Bey Isfahan taksiminde çarpma tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Örnekte belirtilen Acem, Hüseyni, Neva perdelerindeki çarpma süslemeleri taksim içerisinde birçok bölgede de kullanılmıştır. Çarpma süsleme tekniğinin kullanım tavrı Cemil Bey'in üst düzey icracılığının göstergelerinden yalnızca birini oluşturmaktadır.

Vurkaç çarpma



Şekil 132. Vurkaç çarpma örnek 1.

Vurkaç çarpma tekniği taksim icrasında birçok yerde kullanılmıştır. Örnekte gösterilen Hüseyni, Neva, Çargâh perdelerinde kullanılan çarpma süsleme tekniği taksim icrasında ezgisel çeşitlilik sağlamıştır.

Trill süsleme tekniği



Şekil 133. Trill örnek 1.

Trill süsleme tekniği Tanburi Cemil Bey'in Isfahan taksiminde sıklıkla kullanılmıştır. Örnekte gösterilen ve art arda tekrar edilen trill süsleme tekniği kemençe icrasına akıcılık ve renk katmıştır.

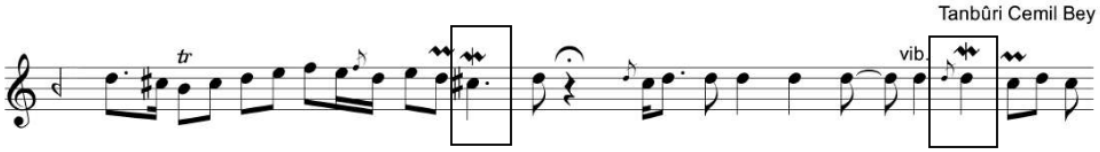
Mordan



Şekil 134. Mordan örnek 1.

Isfahan taksimde mordan süsleme tekniği pek çok yerde kullanılmıştır. Ayrıca mordan süsleme tekniği ile birlikte çarpma süsleme tekniği bir arada kullanılmıştır. Mordan süsleme tekniklerinin ardından çarpma süsleme tekniklerinin uygulanması taksim icrasına ezgisel olarak canlılık kazandırmıştır.

Alt mordan



Şekil 135. Alt mordan örnek 1.

Cemil Bey Isfahan taksim icrasında alt mordan kullanımını tercih etmiştir. Ayrıca Cemil Bey mordan süsleme tekniğinde olduğu gibi alt mordan süsleme tekniğinde de çarpma süsleme tekniğini bir arada kullanmıştır.

Vibrato



Şekil 136. Vibrato örnek 1.

Cemil Bey Isfahan taksim icrasında vibrato kullanımını tercih etmiştir. Çargâh ve Hüseyni perdeleri üzerinde uygulanan vibrato kullanımı hem Hüseyni perdesini betimlemiş hem de makamın ortak tanımlayıcı/süsleyici perdelerinden birini vurgulamıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto: Bu taksimde belirgin bir grupetto örneğine rastlanılmamıştır.

Puandorg



Şekil 137. Puandorg örnek 1.

Taksim icrasında puandorg kullanımı makamın karar perdesinde uygulanmıştır. İnici seyir hareketi ile kurgulanan cümlede puandorg kullanımıyla bir duruş ve kalış hissiyatı vurgulanmıştır.

Pizzicato



Şekil 138. Pizzicato örnek 1.

Çoğunlukla batı müziği eserlerinde ve keman çalgısında kullanılan pizzicato tekniği Cemil Bey'in Isfahan kemençe taksiminde de kullanılmıştır. Neva ve Yegâh perdelerinde uyguladığı pizzicato tekniği ile kemençe çalgısında kemanı taklit etmiş olduğu düşünülebilmektedir. Son derece yenilikçi ve farklı yorumlama unsurlarına açık olan Cemil Bey, klasik kemençe çalgısına yeni bir icra tavrı kazandırmıştır.

3.2.4.Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim Melodik Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 139. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1.

Cemil Bey, Isfahan taksim örnek 1'de belirtilen merkez perdede kalış sağlayan cümle yapısını inici bir seyir hareketi ile Dügâh perdesinde göstermiştir.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 140. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1.

Neva perdesinden gelen seyir hareketinde yine Neva perdesi üzerinde kalış sağlamıştır. Buradaki kalışın ardından tekrar Neva perdesi üzerinden devam etmiştir. Neva perdesi aynı zamanda makamın ortak tanımlayıcı perdesi olarak kullanılmaktadır.

Karakteristik Motifler

Üçlemeler



Şekil 141. Üçlemeler örnek 1.

Isfahan taksim içerisinde üçleme tartımlar Cemil Bey tarafından çoğunlukla tercih edilmiştir. Örnek 1'de gösterilen Hüseyni, Acem, Gerdaniye perdelerinin ardından kullanılan üçleme tartımlar, tekrar Çargâh, Segâh ve Dügâh perdelerinde uygulanmıştır.

Sekvensler



Şekil 142. Sekvensler örnek 1.

Cemil Bey taksim içerisinde sekvens motifleri kullanmayı tercih etmiştir. Sekvens motifler Gerdaniye perdesinden Çargâh perdesine sıralı seslerle inilen motiflerle yapılmıştır. Taksim icrasına destekleyici ve perdeler arasında uyum arttırıcı bir işlev amacıyla kullanıldığı söylenebilir.

Art arda tekrar eden motifler



Şekil 143. Art arda tekrar eden motifler örnek 1.

Örnek 1’de gösterilen pest ve tiz bölgelerde art arda tekrar edilen motiflerle yorum ve ifade gücü arttırılmış, taksim icrasında müzikal olarak anlatım gücü vurgulanmıştır.

Çift ses kullanımı: İcracının taksimlerinde belirgin olarak çift ses kullanımı tespit edilmemiştir. İcracı sadece oktav sesi duyurmak amacıyla kısa bir zaman diliminde yay çekmiştir.

Uzun seslerde kalış



Şekil 144 Uzun seslerde kalış örnek 1.

Tanburi Cemil Bey Isfahan taksim icrasında makamsal olarak ezgi çekirdeklerini gerekli perdeler üzerinde göstermiştir. Örnek 1’de de makamın ortak tanımlayıcı perdesi olan Neva perdesinde kalış sağlamıştır. Ayrıca buradaki kalış taksim içerisinde kurulan cümlelere, motiflere bir soluk getirmek amaçlı olduğu düşünülebilir.

Duraksamadan kurulan cümleler



Şekil 145. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1.

Cemil Bey icralarının en belirgin özelliklerinden biri olan uzun soluklu cümleler ve ajiliteli cümleler Isfahan taksim örneğinde de görülmektedir. Örnek 1’de de gösterilen duraksamadan kurulan cümleler taksim icrasının belirgin özelliklerinden biri olmuştur.

3.2.5. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği



Şekil 146. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Kemençeci Sotiri Ferahnak taksimde çarpma süsleme tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Çarpma süsleme tekniği ve diğer süsleme teknikleri taksim içerisinde bir arada kullanılmıştır dolayısıyla bu süsleme teknikleri taksim icrasında melodik açıdan zenginlik sağlamıştır.

Vurkaç çarpma süsleme tekniği: Bu taksimde belirgin çarpma süsleme tekniğine rastlanılmamıştır.

Trill



Şekil 147. Trill örnek 1.

Örnek 1' de verilen trill süsleme tekniği Hüseyni perdesi üzerinde uygulanmıştır. Trill süsleme tekniği Ferahnak taksim icrasının diğer bölgelerinde de kullanılmıştır.

Mordan



Şekil 148. Mordan örnek 1.

Örnek 1' de verilen mordan süsleme tekniği taksim içerisinde çoğunlukla kullanılmıştır. Mordan süsleme tekniği taksim içerisinde duyumsal açıdan çeşitlilik sağlamıştır.

Alt Mordan



Şekil 149. Alt mordan örnek 1.

Kemençeci Sotiri alt mordan süsleme tekniği kullanımını taksimi içerisinde tercih etmiştir. Alt mordan süsleme tekniği ile birlikte sekizlik değerdeki çarpmalar bir arada kullanılmıştır.

Vibrato



Şekil 150. Vibrato örnek 1.

Kemençeci Sotiri vibrato kullanımını dikkat çekici derecede kullanmasa bile yine az miktarda kullanmayı tercih etmiştir. Sade bir ses üzerinde kullanılan vibrato örnek 1'de gösterilmiştir.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto



Şekil 151. Grupetto örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen grupetto süslemesi Eviç perdesi üzerinde kullanılmıştır. Taksim içerisinde birkaç yerde daha uygulanan grupetto süsleme tekniği taksim icrasına durağanlıktan uzak dinamik icra tavrı yaratmıştır.

Puandorg



Şekil 152. Puandorg örnek 1.

Puandorg kullanımı örnek 1'de gösterildiği gibi merkez perde olan Irak perdesinde gösterilmiştir. Aynı zamanda tam kalış ve bir duruş hissiyatını vermek amaçlı puandorg kullanımı uygulanmıştır.

3.2.6.Sotiri Ferahnak Taksim Melodik Analiz

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 153. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1.

Irak perdesinden gelen inici ve çıkıcı seyir hareketi ile birlikte makamın merkez tanımlayıcı perdesi olan Irak perdesinde kalış sağlanmıştır. Ayrıca puandorg kullanımıyla birlikte kalış hissiyatı vurgulanmıştır.

Yarım kararlı cümle yapıları

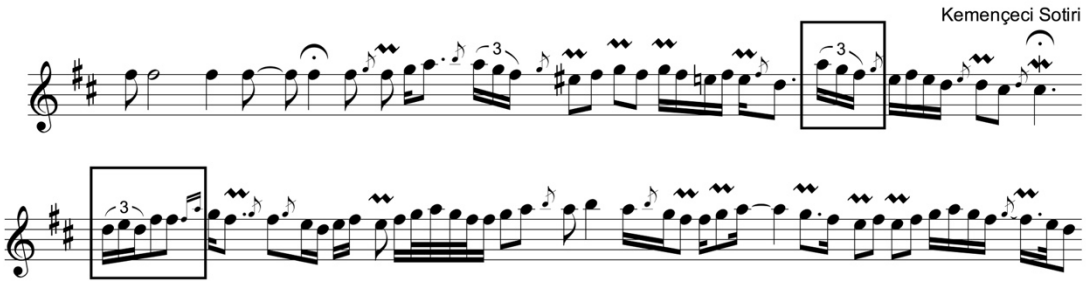


Şekil 154. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen Neva perdesi üzerinde yapılan yarım kararlı kalışla, makamın ortak tanımlayıcı perdesinde duruş sağlanmıştır. Bu kalışla birlikte yine puandorg kullanımı uygulanmış dolayısıyla kalış hissiyatı vurgulanmıştır.

Karakteristik Motifler

Üçlemeler



Şekil 155. Üçlemeler örnek 1.

Üçlemeli tartımlar Kemençeci Sotiri tarafından tercih edilmiş, taksimin çeşitli bölgelerinde kullanılmıştır. Üçlemeli tartımlar taksim icrasında duyumsal açıdan vurgu çeşitliliği sağlamıştır.

Sekvensler



Şekil 156. Sekvensler örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen sekvens motifler taksim icrasında Sotiri tarafından tercih edilmiştir. Gerdaniye perdesinden Dügâh perdesine kadar kullanılan sekvens motifler taksim icrasındaki melodik yürüyüşleri daha renkli bir hale getirmiştir. Ayrıca sekvens motiflerin arasında kullanılan çarpma süsleme teknikleri de motiflerin duyumsal açıdan çeşitliliğini sağlamıştır.

Art arda tekrar eden motifler: İcracının taksiminde belirgin olarak art arda tekrar eden motifler tespit edilmemiştir.

Çift ses kullanımı: İcracının taksimlerinde çift ses kullanımı tespit edilmemiştir.

Uzun seslerde kalış



Şekil 157. Uzun seslerde kalış örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen Muhayyer perdesi üzerindeki kalış taksim icrasının diğer bir bölümünü başlatmıştır. Buradaki kalış bir bölümün sonlanıp diğer bölümün başlangıcı gibi duyulmaktadır. Dolayısıyla bir geçiş sesi üzerindeki kalış gibi düşünülebilmektedir.

Duraksamadan kurulan cümleler: Bu taksimde duraksamadan kurulan cümle motiflerine belirgin olarak rastlanılmamıştır.

3.2.7.Lambros Leondarides Kürdi Taksim Teknik Analizi

Çarpma süsleme tekniği

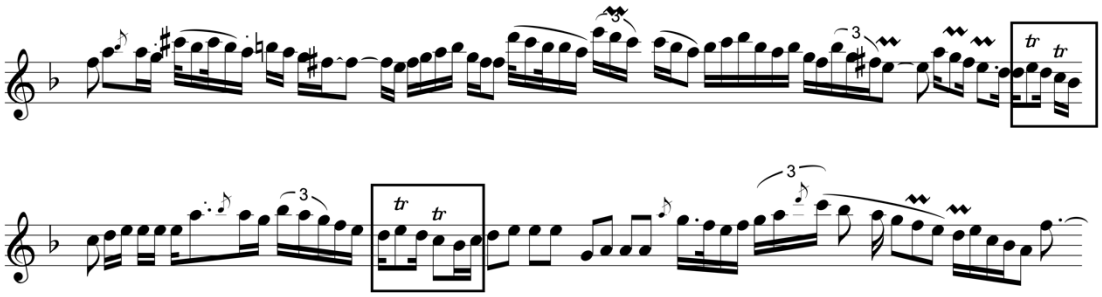


Şekil 158. Çarpma süsleme tekniği örnek 1.

Lambros Leondarides Örnek 1'de gösterilen Kürdi taksimde çarpma süsleme tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Leondarides'in icrasında belirgin bir şekilde duyulan çarpma süsleme teknikleri taksim icrasına tınısal olarak yoğunluk kazandırmıştır.

Vurkaç çarpma: Bu taksimde belirgin bir vurkaç çarpma örneğine rastlanılmamıştır.

Trill



Şekil 159. Trill örnek 1.

Lambros Leondarides trill süsleme tekniğini hemen hemen aynı perdeler üzerinde kullanmıştır. Trill süsleme teknikleri Taksim icrasının durağanlıktan uzak bir yapı haline gelmesini sağlamıştır.

Mordan



Şekil 160. Mordan örnek 1.

Leondarides mordan süsleme tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Taksimin tiz perdelerinde uygulanan bu mordan süsleme teknikleri saza hakimiyet ve tecrübe gerektiren bir durumu yansıtmaktadır. Leondarides hakimiyetini süsleme teknikleriyle daha belirgin kılmıştır.

Alt Mordan



Şekil 161. Alt mordan örnek 1.

Leondarides yine tiz perdeler üzerinde alt mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. Tiz Çargâh perdesi üzerinde kullandığı alt mordan süsleme tekniğin ardından Tiz Neva perdesine geçiş sağlamıştır.

Vibrato



Şekil 162. Vibrato örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen vibrato kullanımı genellikle sade tartımlar ve makamın merkez perdelerinde uygulanmıştır. Dügâh perdesi üzerinde uygulanan vibrato süsleme tekniğinin ardından ortak tanımlayıcı perde olan Neva perdesine geçiş sağlanmıştır.

Glissando: Bu taksimde belirgin bir glissando örneğine rastlanılmamıştır.

Grupetto



Şekil 163. Grupetto örnek 1.

Leondarides Hüseyni perdesi üzerinde uyguladığı grupetto süsleme tekniği ile Neva perdesinden hareket etmiştir. İcracı bu gibi süsleme teknikleri kullanımlarıyla ezgisel akış biçimine yoğunluk sağlamıştır.

Puandorg



Şekil 164. Puandorg örnek 1.

Örnek 1'de gösterilen Taksim içerisinde kullanılan puandorg tekniği makamın merkez tanımlayıcı perdesi olan Dügâh perdesi üzerinde uygulanmıştır. Buradaki kullanımıyla kalış hissiyatı arttırılmış ve makamın tiz bölgedeki perdelerine geçiş sağlanmıştır.

3.2.8. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Melodik Analizi

Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları



Şekil 165. Merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları örnek 1.

Lambros Leondarides üstün cümle kurma ve yorumlama yeteneğini duruş, kalış cümleleriyle de ifade etmiştir. Makamın merkez tanımlayıcı perdesi olan Dügâh perdesindeki kalışıyla kararlı bir duruş hissiyatı vurgulamış, ardından da Muhayyer perdesine geçiş sağlamıştır.

Yarım kararlı cümle yapıları



Şekil 166. Yarım kararlı cümle yapıları örnek 1.

Makamın merkez tanımlayıcı perdesinin bir oktav üzerinde kalış sağlayarak buradan sonra hangi bölgelerde icraya devam edeceğinin vurgusunu göstermiştir. Muhayyer perdesi üzerinde yapılan uzun kalış kararlı bir denge sağlamıştır.

Karakteristik Motifler

Üçlemeler



Şekil 167. Üçlemeler örnek 1.

Lambros Leondarides kullandığı üçlemeli tartımlar örnek 1'de belirtildiği üzere tiz perdelerde uygulamıştır. Ezgisel ve ritmik olarak akıcılık sağlayan bu uygulama taksim icrasına renk katmıştır.

Sekvens Motifler: Bu taksimde belirgin bir sekvens motife rastlanılmamıştır.

Art arda tekrar eden motifler



Şekil 168. Art arda tekrar eden motifler örnek 1.

Lambros Leondarides Kürdi taksiminde kullandığı art arda tekrar eden motifler ile hem makamın güçlü perdelerini vurgulamış hem de müzikal olarak ifade gücünü yansıtmıştır.

Çift Ses Kullanımı



Şekil 169. Çift ses kullanımı örnek 1.

Örnek 1' de gösterilen Dügâh ve Muhayyer perdelerinin bir arda kullanılması taksim icrasını durağan bir yapıdan uzaklaştırmış, tınısal olarak ifade gücü sağlamıştır.

Uzun Seslerde Kalış



Şekil 170. Uzun seslerde kalış örnek 1.

Leondarides Örnek 1'de gösterilen Tiz Neva perdesindeki kalışla birlikte makamın ve taksimin tiz perdelerini vurgulamış bu bölgedeki yapacağı melodik kurgulamalara zemin sağlamıştır.

Duraksamadan Kullanılan Cümleler



Şekil 171. Duraksamadan kurulan cümleler örnek 1.

Leondarides'in üstün cümle kurma ve müzikal ifade yeteneği örnek 1'de gösterilen akıcı cümleyle gösterilmiştir. Makamsal ve tınısal olarak, ayrıca perdeler arasında sağladığı uyumla birlikte taksim icrası başarılı bir biçimde kurgulanmıştır.

Tablo 3. Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri

	Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Süsleme Teknikleri								
	Çarpma	**Vurkaç Çarpma**	**Trill**	**Mordan**	**Alt Mordan**	**Vibrato**	**Grupetto**	**Puandorg**	**Pizzicato**
Hadiye Ötügen'in İcra Ettiği Hicaz Taksim	√	√	√	√	-	√	-	√	-
Tanburi Cemil Bey'in İcra Ettiği Isfahan Taksim	√	√	√	√	√	√	-	√	√
Sotiri'nin İcra Ettiği Ferahnak Taksim	√	-	√	√	√	√	√	√	-
Lambros Leondarides'in İcra Ettiği Kürdi Taksim	√	-	√	√	√	√	√	√	-
√: Tartım eserde kullanılmıştır. -: Tartım eserde kullanılmamıştır.									

Kemençe taksim icralarında tespit edilen, en yoğun kullanımı bulunan süsleme teknikleri çarpma, trill, mordan, vibrato ve puandorg tekniklerdir. Alt mordan tekniği diğer tekniklere göre daha az yoğunlukta kullanılmıştır. Vurkaç çarpma süsleme tekniğini Hadiye Ötügen ve Tanburi Cemil Bey kullanmıştır. Grupetto tekniğini ise Sotiri ve Lambros Leondarides kullanmıştır. Pizzicato kullanımını ise yalnızca Tanburi Cemil Bey işlemiştir.

Tablo 4. Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar

	Kemençe Taksimi İcralarında Tespit Edilen Melodik Unsurlar							
	Merkez Perdelerde Kalış Sağlayan Cümle Yapıları	Yarım Kararlı Cümle Yapıları	Üçlemeler	Sekvens Motifler	Art Arda Tekrar Eden Motifler	Çift Ses Kullanımı	Uzun Seslerde Kalış	Duraksamadan Kurulan Cümleler
Hadiye Ötügen'in İcra Ettiği Hicaz Taksim	√	√	√	-	-	-	-	√
Tanburi Cemil Bey'in İcra Ettiği Isfahan Taksim	√	√	√	√	√	-	√	√
Sotiri'nin İcra Ettiği Ferahnak Taksim	√	√	√	√	-	-	√	-
Lambros Leondarides'in İcra Ettiği Kürdi Taksim	√	√	√	-	√	√	√	√

√: Tartım eserde kullanılmıştır.
-: Tartım eserde kullanılmamıştır.

Tablo 4'te yer alan kemençe taksim icralarında tespit edilen, en yoğun kullanımı bulunan melodik unsurlar merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı duruş sağlayan cümle yapıları ve üçlemelerdir. Daha sonra ikinci yoğun kullanımı bulunan duraksamadan kurulan cümleler, uzun seslerde kalış, art arda tekrar eden motifler ve sekvensler olarak tespit edilmiştir. Çift ses kullanımını ise yalnızca Lambros Leondarides işlemiştir.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde keman ve kemençe taksim icraları yay kullanım teknikleri bakımından analiz edilmiştir.

3.3. Keman İcracılarının Yay Kullanımları Teknikleri

3.3.1.Bülbüli Salih'in Keman Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



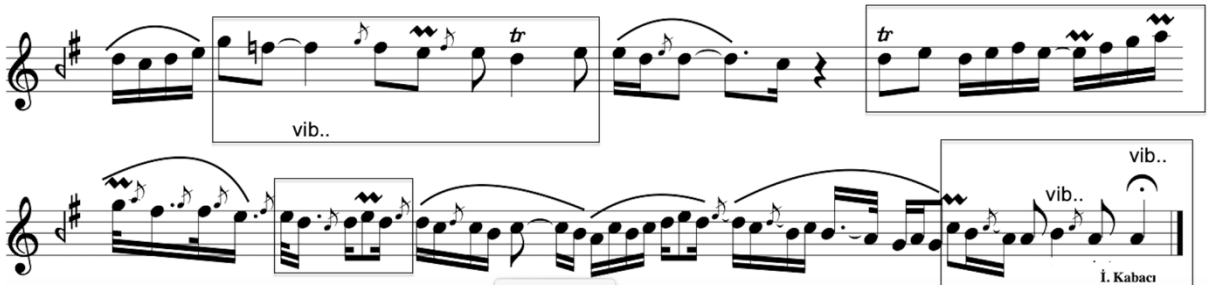
Şekil 172. Legato yay tekniği örnek 1 Hüseyni taksimden.



Şekil 173. Legato yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi Legato yay tekniğini taksim içerisinde yoğun bir şekilde kullanmıştır. Sağ el ve sol el koordinasyonunu legato tekniği ile birlikte nitelikli bir biçimde kullanmıştır. Örnek 1 Hüseyni taksim ve örnek 2 Yegâh taksimde kullanılan detache yay tekniği legato yay tekniğine göre daha az kullanılmıştır. Kullanılan süsleme teknikleri legato yay tekniği ile daha yalın ve yumuşak bir biçimde duyulmuştur.

Detache Yay Tekniği



Şekil 174. Detache yay tekniği örnek 1 Hüseyni taksimden.



Şekil 175. Detache yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden.

Bülbüli Salih Efendi detache tekniğini legato tekniğine oranla daha az sıklıkla kullanmıştır. Örnek 1 Hüseyni taksim ve örnek 2 Yegâh taksimde, çoğunlukla art arda tekrar eden aynı tartım kalıplarını daha vurgulu ve daha belirgin bir şekilde ifade edebilmek için detache yay tekniğini kullanmıştır.

3.3.2. Kemani İhsan'ın Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



Şekil 176. Legato yay tekniği örnek 1 Rast taksimden.



Şekil 177. Legato yay tekniği örnek 2 Saba taksimden.

Kemani İhsan taksimlerinde legato yay kullanımını çoğunlukla tercih etmiştir. Ezgilerin daha bütüncül ve akıcı bir biçimde duyulduğu legato yay kullanımı, örnek 1 Rast taksim ve örnek 2 Saba taksimde gösterilmiştir.

Detache Yay Tekniği



Şekil 178. Detache yay tekniği örnek 1 Rast taksimden.



Şekil 179. Detache yay tekniği örnek 2 Saba taksimden.

Örnek 1 Rast taksim ve örnek 2 Saba taksimde Kemani İhsan'ın detache yay kullanımını gösterilmiştir. Örneklerden yola çıkarak detache yay kullanımının makamların merkez ve ortak tanımlayıcı perdelerinde kullanıldığı gözlenmiştir. Rast taksimde Rast perdesinde yapılan kalışı vurgulamak amaçlı detache kullanıldığı düşünülmektedir. Saba taksimde ise

makam için önemli perdeler olan Çargâh ve Dügâh perdelerinin vurgulanması amaçlı detache yay tekniği kullanılmıştır.

3.3.3.Kemani Reşat Erer'in Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



Şekil 180. Legato yay tekniği örnek 1 Tahir Buselik taksimden.



Şekil 181. Legato yay tekniği örnek 2 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer taksimlerinde legato ve detache yay kullanımını neredeyse eşit oranlarda kullanmıştır. Örnek 1 Tahir Buselik ve örnek 2 Isfahan taksimde belirtilen legato yay kullanımları farklı tartımlarda, farklı motiflerde uygulamıştır. Taksimlerin genel yapısında legato yay tekniğini daha lirik bir anlatım ifadesiyle, yumuşak bir tavırla icra etmiştir.

Detache Yay Tekniği



Şekil 182. Detache yay tekniği örnek 1 Tahir Buselik taksimden.

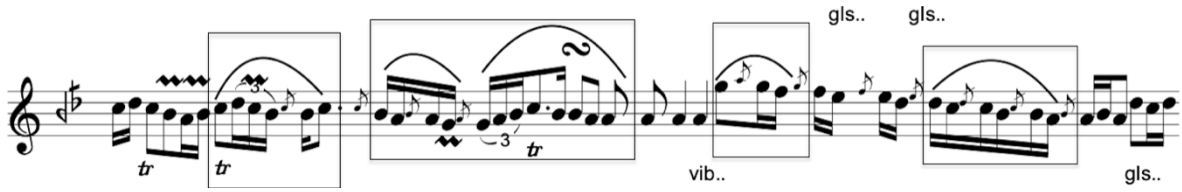


Şekil 183. Detache yay tekniği örnek 2 Isfahan taksimden.

Kemani Reşat Erer'in detache yay kullanımı daha çok sade sesler ve tartımlarda ortaya çıkmıştır. Tahir Buselik taksim örneğinde görüldüğü gibi çıkıcı seyir halini daha vurgulu bir ifadeyle betimleyebilmek için detache yay tekniği kullanılmıştır.

3.3.4.Kemani Memduh'un Taksimlerinde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



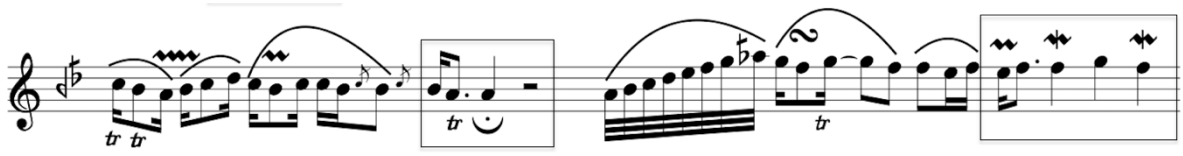
Şekil 184. Legato yay tekniği örnek 1 Saba taksimden.



Şekil 185. Legato yay tekniği örnek 2 Yegâh taksimden.

Kemani Memduh legato yay tekniğini detache yay tekniğine oranla daha fazla kullanmıştır. Örnek 1 Saba taksim ve örnek 2 Yegâh taksimde legato yay kullanımının süsleme teknikleriyle bir arada ve daha ajiliteli bir yorumda kullanıldığı görülmektedir.

Detache Yay Tekniği



Şekil 186. Detache yay tekniği örnek 1 Saba taksimden.



Şekil 187. Detache yay tekniği örnek 2 Yegâh Taksimden.

Detache yay tekniği Kemani Memduh Bey taksimlerinde legato yay tekniklerine oranla daha az sıklıkla kullanılmıştır. Memduh Bey taksim icralarında kullanılan detache yay teknikleri icra tavrına dinamiklik kazandırmış, ezgi ve motifleri daha vurgulu bir hale getirmiştir.

3.4. Kemençe İcracılarının Yay Kullanımları Teknikleri

3.4.1.Kemençevi Hadiye Ötügen'in Hicaz Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri

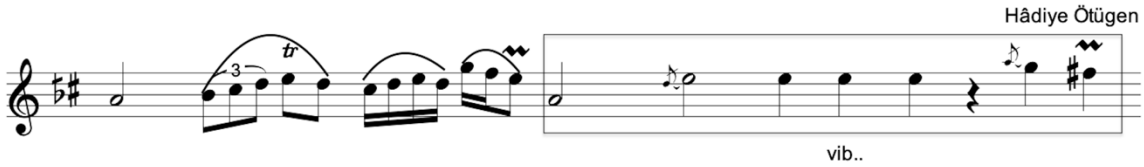
Legato Yay Tekniği



Şekil 188. Legato yay tekniği örnek 1 Hicaz taksimden.

Hadiye Ötügen Hicaz taksim icrasında legato yay kullanım tekniğini detache kullanım tekniğine göre daha fazla uygulamıştır. Çoğunlukla aynı tartımlarda art arda kullandığı legato yay tekniği ile belirli bir standart duruşu yansıtmıştır. Taksim içerisinde inici ve çıkıcı seyir hareketinde birçok noktada daha yumuşak bir tavırla legato yay tekniğini kullanmıştır.

Detache Yay Tekniği



Şekil 189. Detache yay tekniği örnek 1 Hicaz taksimden.

Hicaz taksim icrasında detache yay kullanım tekniği legato yay kullanım tekniğine göre daha az sıklıkta tercih edilmiştir. Taksim içerisinde, makamın önemli sayılabilecek perdelerinde, detache yay tekniği kullanımıyla daha keskin ve net bir ifade oluşturulmuştur.

3.4.2.Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



Şekil 190. Legato yay tekniği örnek 1 Isfahan taksimden.

Cemil Bey Isfahan taksiminde legato yay tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Ezgiler arası geçiş ve kullanılan süsleme teknikleriyle birlikte yay kullanımını koordine bir biçimde

işlemiştir. Cemil Bey'in üstün yorumlama ve müzikal ifade etme biçimi, ezgilerde kullandığı yay teknikleriyle de ilgili görünmektedir. Son derece açık ve lirik bir yorumlama gücüyle kullandığı legato yay tekniği, taksim icrasına bütüncül bir duyuş sağlamıştır**.**

Detache Yay Tekniği



Şekil 191. Detache yay tekniği örnek 1 Isfahan taksimden.

Detache yay tekniğini kullanımını legato kullanımına göre daha az tercih eden Cemil Bey, makamın önemli sayılabilecek ortak tanımlayıcı perdelerinde detache kullanımını tercih etmiştir. Böylelikle vurgulamak istediği perdeleri daha kesin ve daha belirgin bir şekilde duyurmuştur**.**

3.4.3.Kemençeci Sotiri'in Ferahnak Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



Şekil 192. Legato yay tekniği örnek 1 Ferahnak taksimden.

Kemençeci Sotiri Ferahnak taksimde legato yay tekniğini yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bir cümle içerisinde çok küçük bir alanda detache yay kullanımını tercih etmiştir. Ayrıca süsleme teknikleri ile birlikte yay kullanım hareketlerini koordine bir biçimde kurgulamıştır.

Detache Yay Tekniği



Şekil 193. Detache yay tekniği örnek 1 Ferahnak taksimden.

Kemençeci Sotiri'nin detache yay kullanımı legato yay kullanım oranına göre daha az bulunmaktadır. Ferahnak makamı için önemli bir perde olan Eviç perdesini vurgulamak ve daha keskin ifade etmek amaçlı detache kullanmış olduğu düşünülebilir.

3.4.4.Lambros Leondarides'in Kürdi Taksiminde Kullandığı Yay Teknikleri

Legato Yay Tekniği



Şekil 194. Legato yay tekniği örnek 1 Kürdi taksimden.

Lambros Leondarides'in Kürdi taksiminde kullandığı legato yay tekniği detache yay tekniği ile neredeyse aynı yoğunluktadır. Legato yay tekniği kullanarak ezgilerin daha yumuşak bir tınıyla ifade edilmesini sağlamıştır.

Detache Yay Tekniği



Şekil 195. Detache yay tekniği örnek 1 Kürdi taksimden.

Leondarides Tiz Neva bölgesinden gelen seyir hareketinde tiz perdeleri daha net ve parlak bir biçimde duyurmak amaçlı detache yay tekniği kullanmış, hemen ardından yine legato kullanımına geçmiştir. Tekrar makamın merkez perdelerini vurgulamak için detache yay tekniğine geçiş sağlamıştır.

Bu tez çalışmasında legato yay kullanımı ve detache yay kullanım teknikleri incelenmiştir. Keman ve kemençe icralarında yay teknikleri uygulamaları; aynı süsleme tekniklerini kullanma, aynı tip cümle ve ezgi üretim varyasyonları oluşturma, tiz perdelerde ton veya tını elde etme gibi hususlarda benzer biçimlerde icra edilmiştir.

3.5. Keman ve Kemençe Çalgılarında İcra Edilmiş Saz Eserlerinde Ortak ve Benzer İcra Unsurları

Çalışmanın bu bölümünde keman ve kemençe çalgılarında icra edilmiş saz eserleri dikte edilmiştir. Ardından Nevser peşrev ve Tahir Buselik peşrevler ortak ve benzer icra unsurları bakımından analiz edilmiştir.

Neveser Peşrev



Şekil 196. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 197. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Neveser peşrevin birinci hane giriş kısmında aynı ölçü ve aynı perde, dik Kürdi perdesinde mordan süsleme tekniği kullanılmıştır.



Şekil 198. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 199. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Birinci hanenin devamında, Neva perdesi üzerinde kurgulanan müzik cümlesinde her iki icracı da süsleme teknikleri kullanmıştır. Benzer şekilde süsleme tekniklerinden faydalanılmıştır.



Şekil 200. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 201. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Her iki icracı da aynı hane ve aynı ölçü içerisinde, Neva perdesinde çarpma, Nim Hicaz perdesinde de süsleme tekniklerinden faydalanmıştır.



Şekil 202. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 203. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Neveser peşrev içerisinde aynı hane ve aynı ezgi ölçüsünde, Nim Hicaz perdelerinde mordan süsleme tekniği kullanılmıştır.



Şekil 204. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 205. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Neveser peşrevin teslim icrasında her iki icracı da Gerdaniye perdesinden Eviç perdesine aynı süsleme tekniği olan glissando süsleme tekniği ile düşüş sağlamıştır. Ayrıca aynı seslerde, aynı yay bağını kullanmışlardır. Hüseyni perdeleri üzerindeki trill süsleme teknikleri ortak olarak duyulmaktadır.



Şekil 206. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 207. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Teslim bölümünün ikinci ölçüsünde, Hüseyni perdelerinde kullanılan mordan süsleme teknikleri bulunmaktadır. Yine ölçünün bitiş sesi olan Dik Kürdi perdelerinde süsleme tekniği kullanılmıştır. Aynı perdeler üzerinde kullanılan süsleme teknikleri duyumsal açıdan benzerlikler sunmaktadır.



Şekil 208. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 209. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Her iki icracı da teslimin aynı ölçüsünde, aynı ses Nim Hicaz perdelerinde, trill süsleme tekniğini kullanmışlardır.



Şekil 210. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 211. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Teslim bölümünün son cümle motiflerinde, aynı sesler üzerinde, Dügâh ve Eviç perdelerinde mordan süsleme tekniklerini kullanmışlardır.



Şekil 212. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 213. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

İkinci hane ikinci ölçüde her iki icracı da mordan ve trill süsleme tekniklerini kullanmışlardır.



Şekil 214. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 215. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Devam edilen ezgisel motiflerde, aynı ölçüler ve perdelerde, süsleme teknikleri kullanılmıştır. Bu süsleme tekniklerinin aynı ölçülerde ve birbirlerine yakın kullanımlarda oldukları için benzer şekilde duyumlara sahip olmaktadırlar.



Şekil 216. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.

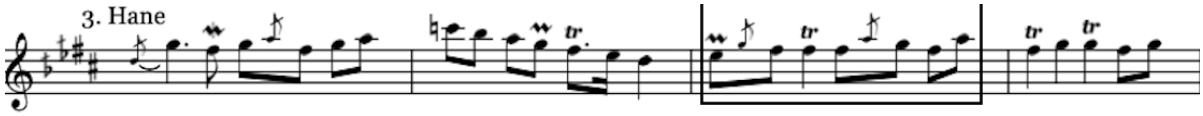


Şekil 217. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Üçüncü hane ikinci ölçülerde benzer şekilde mordan ve trill süsleme teknikleri kullanılmıştır.



Şekil 218. Cemil Bey'in icrası Neveser peşrevden.



Şekil 219. Reşat Erer'in icrası Neveser peşrevden.

Yine aynı hane üzerinde benzer şekilde kullanılan süsleme teknikleri arasında trill ve mordan süsleme teknikleri bulunmaktadır.

Tahir Buselik Peşrev

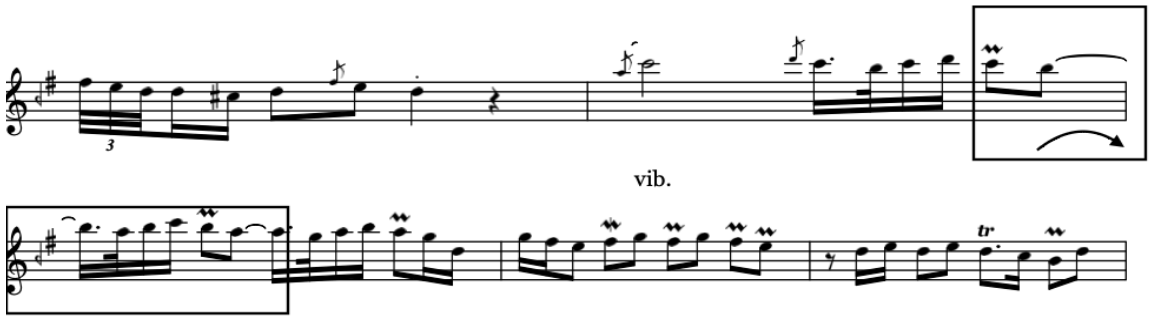


Şekil 220. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 221. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Tahir Buselik peşrevin birinci hanesi içerisinde benzer ve ortak kullanımlar mevcut bulunmaktadır. A bölümünde aynı sesler olan Dügâh perdeleri üzerinde, vibrato süsleme tekniği işlenmiştir. B bölümünde ise glissando, trill ve yay bağları her iki icracıda da aynı şekilde kullanılmıştır.



Şekil 222. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 223. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Aynı bölgelerde kullanılan ortak cümle oluşturma ve aynı yay teknikleri ile melodik kurgulama sağlanmıştır. Eserin bu kısmı hem duyumsal hem de teknik olarak ortaklıklar içermektedir.



Şekil 224. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 225. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Hem Cemil Bey hem de Reşat Erer'in icrasında Aynı bölge üzerinde ortak olarak glissando kullanımı mevcut bulunmaktadır.



Şekil 226. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 227. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Her iki icracı da Tahir Buselik peşrevin teslim bölümünün ilk sesleri olan Gerdaniye perdelerinde trill süsleme tekniklerini kullanmışlardır.



Şekil 228. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

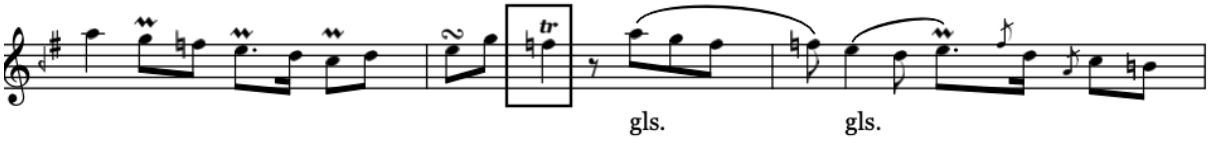


Şekil 229. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Teslim bölümünün devam eden ikinci ölçüsünde, benzer şekilde kullanılan yay hareketleri ve glissando süsleme teknikleri mevcut bulunmaktadır. Buradaki kullanımlar duyumsal olarak benzerliğin artmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 230. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 231. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Aynı ölçü içerisinde, aynı perde Acem perdesi üzerinde yapılan trill süsleme teknikleri mevcut bulunmaktadır.



Şekil 232. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 233. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Teslim icrasının ikicini dönüşünde de Gerdaniye perdesi üzerinde trill süsleme tekniği kullanımını her iki icracı da tercih etmiştir.



Şekil 234. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 235. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Teslim icrasının ikicini dönüşünde her iki icracıda da Muhayyer perdesinden diğer ölçünün Muhayyer perdesine kadar benzer yay kullanım hareketleri ve glissando süsleme tekniği kullanımını işlemiştir.



Şekil 236. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 237. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Yine aynı ölçüler içerisinde Gerdaniye perdelerinde trill kullanımı mevcut bulunmaktadır.



Şekil 238. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 239. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Tahir Buselik peşrevin ikinci hane başlangıç bölümlerinde, her iki icracı tarafından Eviç perdeleri üzerinde grupetto süsleme teknikleri kullanılmıştır.



Şekil 240. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

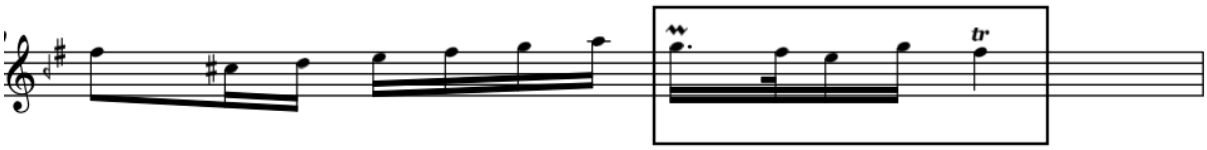


Şekil 241. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

İkinci hane başlangıç bölümleri, ikinci ölçülerde yay kullanım hareketleri glissando süsleme teknikleri benzer şekilde kullanılmıştır.



Şekil 242. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 243. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Her iki icracının da aynı cümle ve benzer motifler üzerinde uyguladığı süsleme teknikleri birbirlerine benzer şekilde kurgulanmıştır. Gerdaniye perdeleri üzerindeki mordan kullanımı ortak olarak işlenmiştir. Motifin son perdeleri Eviç perdeleri üzerinde, her iki icracı da süsleme teknikleri kullanmıştır.



Şekil 244. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 245. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Her iki icracı da ikinci teslimin birinci dönüşünde benzer şekilde bağlı yay kullanımları işlemiştir. Tiz Çargâh perdeleri civarında glissando kullanımları da ortak şekilde işlenmiştir. Ölçünün son bitiş sesi olan Muhayyer perdelerindeki mordan süsleme tekniği ortak şekilde kullanılmıştır.



Şekil 246. Cemil Bey'in icrası Tahir Buselik peşrevden.



Şekil 247. Kemani Reşat Erer'in icrası Tahir Buselik peşrevden.

Her iki icracının da aynı bölge ve aynı perde üzerinde kullandığı süsleme tekniği mevcut bulunmaktadır. Acem perdeleri üzerinde grupetto süsleme tekniği kullanılmıştır.

Her iki çalgının da icra etmiş olduğu Neveser ve Tahir Buselik peşrevlerde ortak olarak tespit edilmiş icra unsurları şöyledir;

1. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde mordan kullanımı.
2. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde çarpma kullanımı.
3. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde glissando kullanımı.
4. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde yay bağları kullanımı.
5. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde trill kullanımı.
6. Aynı bölümde glissando, trill ve yay bağları.
7. Aynı bölümlerde benzer cümle oluşturma ve aynı yay tekniği kullanımı.
8. Hane başlangıçlarında aynı tip başlama ve aynı süsleme tekniklerinin kullanımı.
9. Hane dönüşlerinde aynı tip süsleme tekniklerini kullanarak dönüş sağlama.
10. Teslim başlangıçlarına aynı tipte başlama.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde keman ve kemençe taksimlerinde karakteristik olarak kullanılan tartım kalıpları analiz edilmiştir. Elde edilen veriler tablolara aktarılmıştır.

3.6. Keman ve Klasik Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıpları

Keman ve klasik kemençe icracılarının çeşitli makamlarda gerçekleştirdiği sekiz keman ve dört klasik kemençe taksimi üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bunun sonucunda şekil 248'de verilen temel tartım kalıplarının haricinde, icracıların kullandığı karakteristik tartım kalıplarının olduğu görülmektedir. Taksim icralarının notaları üzerinde tespit edilen karakteristik tartım kalıplarından bir havuz oluşturulmuş ve Şekil 249'da her bir tartım numaralandırılmıştır. Şekil 249'da verilen tartım kalıpları en az iki taksimde icra edildiği tespit edilen tartımlardır. Sadece bir taksimde icra edilen tekrarına rastlanılmayan karakteristik tartım kalıplarının da olduğu görülmektedir. Bu tartımlar da tespit edilmiş ve şekil 250'de aktarılmıştır.



Şekil 248. Temel tartım kalıpları.



Şekil 249. Tekrar eden karakteristik tartım kalıpları ve numaraları.



Şekil 250. Sadece bir taksimde kullanıldığı tespit edilen karakteristik tartım kalıpları ve numaraları

Bülbüli Salih'in icra ettiği Hüseyni keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda beş tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 251'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 5, 7, 14 ve 17 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 251. Hüseyni keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Bülbüli Salih'in icra ettiği Yegâh keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda beş tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 252'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 11, 12, 13 ve 19 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 252. Yegâh keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Rast keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda otuz bir tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 253'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 2, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 31 ve 32 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 253. Rast keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Saba keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda on beş tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 254'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 3, 6, 9, 11, 14, 17, 19, 22, 26, 27, 30, 31 ve 32 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 254. Saba keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Tahir Buselik keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda altı tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 255 'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 2, 13, 15, 19, 30 ve 33 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 255. Tahir Buselik keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Isfahan keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda on tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 256'da yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 3, 11, 13, 14, 20 ve 29 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 256. Isfahan keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani Memduh Bey'in icra ettiği Saba keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda yirmi iki tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 257'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 3, 6, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33 ve 34 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 257. Saba keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemani Memduh Bey'in icra ettiği Yegâh keman taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda otuz tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 258'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 3, 6, 9, 11, 12, 14, 19, 21, 25, 27, 29 ve 34 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 258. Yegâh keman taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Hadiye Ötügen'in icra ettiği Hicaz kemençe taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda sekiz tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 259'da yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 3, 4, 8, 10, 13, 16 ve 34 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 259. Hicaz kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği Isfahan kemençe taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda on dokuz tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 260'da yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 13, 14, 15, 18, 23, 26, 28, 30 ve 31 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 260. Isfahan kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Sotiri'nin icra ettiği Ferahnak kemençe taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda on altı tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 261'da yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı perdeler ile birlikte verilmiştir. 2, 3, 7, 8, 9, 14, 19, 22, 24, 25, 27, 28 ve 29 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 261. Ferahnak kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda yirmi tip tartım tespit edilmiştir. Şekil 262'de yer alan tartımlar taksimde kullanıldığı notalar ile birlikte verilmiştir. 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 14, 17, 23, 27, 28, 33 ve 37 numaralı karakteristik tartımların diğer taksim icralarında da kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 262. Kürdi kemençe taksiminde tespit edilen karakteristik tartımlar.

Kemençe ve Keman taksimlerinde en az iki icrada kullanıldığı tespit edilen karakteristik tartımlar Tablo 5'te karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

Tablo 5. Keman ve Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıpları

Keman ve Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıpları	Karakteristik Tartım Numaraları																																
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Hadiye Ötügen'in İcra Ettiği Hicaz Taksim	√	-	√	√	-	-	-	√	-	√	-	-	√	-	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	√
Tanburi Cemil Bey'in İcra Ettiği Isfahan Taksim	√	√	√	√	√	-	-	√	-	-	-	-	√	√	√	-	-	√	-	-	-	-	√	-	-	√	-	√	-	√	√	-	-	-
Sotiri'nin İcra Ettiği Ferahnak Taksim	-	√	√	-	-	-	√	√	√	-	-	-	-	√	-	-	-	-	√	-	-	√	-	√	√	-	√	√	√	-	-	-	-	-
Lambros Leondarides'in İcra Ettiği Kürdi Taksim	√	-	√	-	√	√	√	-	-	-	√	-	-	√	-	-	-	-	√	-	-	-	√	√	-	-	-	-	√	-	√	-	-	-
Bülbülî Salih'in İcra Ettiği Hüseyni Taksim	-	-	-	-	√	-	√	-	-	-	-	-	√	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bülbülî Salih'in İcra Ettiği Yegâh Taksim	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	√	√	√	-	-	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kemani İhsan Bey'in İcra Ettiği Rast Taksim	√	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	√	√	-	-	-	-	-	√	√	√	√	-	-	-	-	-	-	-	√	√	-	-
Kemani İhsan Bey'in İcra Ettiği Saba Taksim	√	-	√	-	-	√	-	-	√	-	√	-	-	√	-	-	√	-	√	-	-	√	-	-	-	√	√	-	-	√	√	√	-	-
Kemani Reşat Erer'in İcra Ettiği Tahir Buselik Taksim	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	√	-	√	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	√	-	-	√	-
Kemani Reşat Erer'in İcra Ettiği Isfahan Taksim	√	-	√	-	-	-	-	-	-	-	√	-	√	√	-	-	-	-	-	√	-	-	-	-	-	-	-	-	√	-	-	-	-	-
Kemani Memduh Bey'in İcra Ettiği Saba Taksim	√	-	√	-	-	√	-	-	√	√	-	-	√	√	-	√	√	√	-	-	-	-	-	-	-	√	√	√	-	√	√	√	√	√
Kemani Memduh Bey'in İcra Ettiği Yegâh Taksim	-	-	√	-	-	√	-	-	√	-	√	√	-	√	-	-	-	-	√	-	√	-	-	-	√	-	√	-	√	-	-	-	-	√

3.7. Keman İcracılarının Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle Taksimlerinin İncelenmesi

"Makamsal ezgi çekirdeği" belli bir makamsal ezgi içinde şekilleniş, duyuş veya izlenim olarak bir makamın belirginleşmesini ve anlaşılmasını sağlayan ezgisel bir motif, yürüyüş, çizgi veya örgü demektir" (Öztürk, 2014, s. 19). Gelenekte cins, tabaka gibi adlandırmalarla tarif edilmiş olan bu makamsal yapılar daha geniş bir biçimde merkez ve uydu seslere sahip ezgi çekirdekleri olarak da tarif edilebilir" (Güray, 2012, s. 116).

3.7.1. Bülbüli Salih Efendi Keman Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 263. Örnek 1 Gerdaniye ezgi çekirdeği.

Hüseyni Taksim: Taksimin giriş kısmına Dügâh perdesi civarından başlanmıştır, sıralı bir şekilde Gerdaniye perdesine gelinmiştir. Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Hüseyni perdeleri arasında dolaşılan ezgi hareketlerinde Gerdaniye ezgi çekirdeği duyurulmuştur. Buradaki Gerdaniye perdesi ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır.



Şekil 264. Örnek 2 Hüseyni ezgi çekirdeği.

Eviç perdesinden başlanan ezgi hareketinde merkez tanımlayıcı perde olan Hüseyni perdesinde kalış sağlanmıştır. Yine Hüseyni perdesinden devam eden ezgi hareketiyle Hüseyni ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 265. Örnek 3 Bayati ezgi çekirdeği.

Neva perdesi civarından başlanan ezgi hareketinde süsleyici/ pekiştirici Eviç perdesi yerine Acem perdesi vurgusu yapılmış, Çargâh perdesinde kalış sağlanmıştır, Bayati ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 266. Örnek 4 A Neva ezgi çekirdeği, B Uşşak Bayati ezgi çekirdeği.

Gerdaniye perdesi civarından inici bir seyir hareketi sağlanmıştır, daha sonra karar bölgesine giderken Neva ezgi çekirdeği ardından Uşşak Bayati ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır.

Yegâh Taksim



Şekil 267. Örnek 1 Nevada Buselik-Nihavend ezgi çekirdeği.

Yegâh Taksim: Neva perdesi civarından başlanan ezgi hareketi ile cümleye başlanmıştır. Yine Neva perdesi merkezli olarak duruş sağlamıştır. Burada Acem perdesinin kullanımı ve Neva perdesi merkezli yapılan seyir hareketinde Neva perdesi üzeri Buselik Nihavend ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 268. Örnek 2 Neva ezgi çekirdeği.

Neva perdesi üzerinden gelen ve Neva perdesi merkezli devam eden ezgi hareketinde, çıkıcı seyir gerçekleştirilmiştir. Eviç perdesi Acem perdesine dönüşerek Neva ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 269. Örnek 3 Hüseyni ezgi çekirdeği.

Eviç perdesi üzerinden inici bir seyir hareketi gösterilmiş, Hüseyni perdesi vurgusu yapılmıştır. Neva ve Hüseyni perdeleri arasında kurgulanan Hüseyni ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 270. Örnek 4 Irak'ta Segâh ezgi çekirdeği.

Hüseyni perdesinden gelen seyir hareketinde pest bölgelere doğru inilmiş ve burada akıcı bir ezgi hareketiyle Irak perdesinde Segâh ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 271. Örnek 5 Yegâhta Rast ezgi çekirdeği.

Irak perdesinden itibaren oluşturulan pest bölgedeki Rast ezgi çekirdeği Irak, Hüseyni Aşiran ve Yegâh perdelerinin kullanımıyla yine Yegâh perdesinde tamamlanmıştır.

3.7.2. Kemani İhsan Bey Keman Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 272. Örnek 1 A Rast perdesinde Rast, B Yegâhta Rast ezgi çekirdeği.

Rast Taksim: Merkez perde Rast perdesinden başlanan ezgi hareketinde Rast perdesinde Rast, ezgi çekirdeği, Yegâh perdesinde Rast ezgi çekirdeği kullanılmıştır. Rast-Yegâh perdesindeki atlamalı ses, Yegâhtaki Rast ezgi çekirdeği seslerini kuvvetlendirilmiştir.



Şekil 273. Örnek 2 Segâh ezgi çekirdeği.

Segâh perdesinde uzunca yapılan kalışın ardından, Çargâh, Segâh, Kürdi ve ardından tekrar Segâh perdesiyle birlikte Segâh ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 274. Örnek 3 A Neva ezgi çekirdeği, B Segâh ezgi çekirdeği.

Segâh perdesinden gelen seyir hareketi ile birlikte, A bölümünde Neva ezgi çekirdeği gösterilmiştir. Eviç perdesi Acem perdesine dönüşmüş Neva merkezli bir ezgi çekirdeği meydana gelmiştir. Çargâh perdesinde yapılan kalışın ardından Segâh ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 275. Örnek 4 Gülizar ezgi çekirdeği.

Gerdaniye perdesi başlangıçlı seyir hareketinde Muhayyer perdesi de duyurulup Gülizar ezgi çekirdeği işlenmiştir. Daha sonra yine Gerdaniye perdesinde kalış sağlanmıştır.

Sabâ Taksim



Şekil 276. Örnek 1. Çargâh ezgi çekirdeği.

Saba Taksim: Dügâh perdesi civarından başlanan seyir hareketinde Çargâh perdesi vurgusu yapılmış ve Çargâhta Saba ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



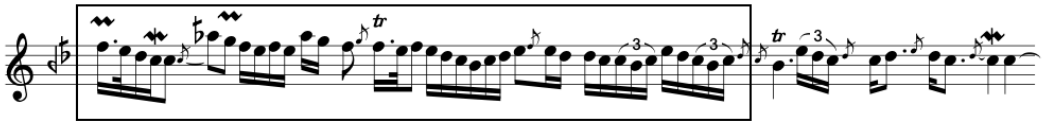
Şekil 277. Örnek 2. Hüseynide Saba ezgi çekirdeği (Çargâh)

Makamın önemli merkez perdesinden biri olan Çargâh perdesi civarından başlanılan melodik seyir hareketinde Şehnaz perdesi kullanılmıştır. Hüseyni perdesi merkezli Saba ezgi çekirdeği gösterilmiştir.



Şekil 278. Örnek 3 Gerdaniyede Kürdi ezgi çekirdeği

Acem perdesi vurgusuyla başlanan seyir hareketinde yine Şehnaz perdesi kullanılmıştır. Gerdaniye merkezli Kürdi ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 279. Örnek 4 Çargâhta Hicaz ezgi çekirdeği.

Acem perdesi civarından gelen Çargâh perdesi merkezli ezgi hareketinde Şehnaz perdesi kullanılmıştır. Şehnaz perdesinin duyumuyla birlikte, Çargâhta tamamlanan cümle motifinde Hicaz ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 280. Örnek 5 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği.

Makamın tam karar bölgelerine ulaşma noktasında inici bir seyir hareketi kurgulanmıştır, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak Huzi ezgi çekirdeği kullanılmıştır.

3.7.3. Kemani Reşat Erer Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 281. Örnek 1 Neva ezgi çekirdeği.

Tahir Buselik Taksim: Tahir Buselik taksime Muhayyer perdesi vurgusu ile başlanmış ve daha sonra çıkıcı seyir hareketi ile tiz Çargâh perdesine kadar ulaşılmıştır. Gerdaniye, Eviç, Neva perdelerinin kullanımıyla Neva ezgi çekirdeği duyurulmuştur. Tekrar çıkıcı seyir hareketi ile Muhayyer perdesine kadar ulaşılmıştır.



Şekil 282. Örnek 2 Tahir ezgi çekirdeği.

İnici ve çıkıcı olarak seyir hareketi gerçekleştirilen cümle yapısının sonunda, Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşmesiyle, Muhayyer ve Neva birleşimi Tahir ezgi çekirdeği ortaya çıkmıştır.



Şekil 283. Örnek 3 Buselik Nihavend ezgi çekirdeği.

Taksimin son melodik seyir hareketine Muhayyer perdesi civarından başlangıç yapılmıştır. Eviç perdesinin yine Acem perdesine dönüşmesiyle melodik yürüyüş biraz daha yumuşatılarak Nihavend Buselik ezgi çekirdeğine zemin hazırlanmıştır. Dügâh perdesinde Buselik Nihavend ezgi çekirdeği kullanımıyla taksim cümlesi tamamlanmıştır.



Şekil 284. Örnek 1 Nişabur ezgi çekirdeği.

Isfahan Taksim: Kemani Reşat Erer 'in Isfahan taksimi Nişabur ezgi çekirdeği yapısıyla başlamıştır. Nim Hicaz perdesi ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmış, Neva perdesi de Nişabur ezgi yapısını kuvvetlendirmek amacıyla ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır.



Şekil 285. Örnek 2 Bayati ezgi çekirdeği.

Acem perdelerinin kullanımıyla birlikte Bayati ezgi çekirdeği yapısı bu ezgi hareketinde belirgin olarak kullanılmıştır. Burada Çargâh perdesi süsleyici ve tanımlayıcı perde, Neva ortak tanımlayıcı, segâh perdesi yine süsleyici perde olarak kullanılmıştır.



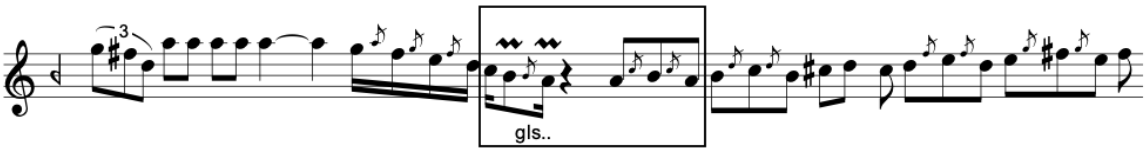
Şekil 286. Örnek 3 Neva ezgi çekirdeği.

Dügâh perdesinden gelen seyir hareketi ile birlikte Neva merkezli bir alan meydana gelmiştir. Burada Neva ezgi çekirdeği yapısı ortaya çıkmıştır.



Şekil 287. Örnek 4 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği.

Çargâh perdesinden başlanan seyir hareketinde Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Dügâh merkez perde, Segâh süsleyici, Çargâh tanımlayıcı, Rast ise pekiştirici perde olarak belirginleşmiştir.



Şekil 288. Örnek 5 Huzi ezgi çekirdeği.

Gerdaniye perdesinden devam edilen seyir hareketinde, Huzi ezgi çekirdeği yapısı belirgin olarak Çargâh perdesinin kullanımıyla birlikte ortaya çıkmıştır.



Şekil 289. Örnek 6 Muhayyer ezgi çekirdeği.

Eviç ve Gerdaniye perdelerinin kullanımıyla birlikte Muhayyer ezgi çekirdeği yapısı işlenmiştir.



Şekil 290. Örnek 7 Nişaburek ezgi çekirdeği.

Hüseyni perdesi merkezli seyir hareketi içerisinde Nişaburek ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Dügâh perdesi merkez perde, Hüseyni perdesi ortak tanımlayıcı perde, Nim Hicaz perdesi de süsleyici ve tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır.



Şekil 291. Örnek 8 Nevruz ezgi çekirdeği.

Taksimin son cümlelerinde hem bitiş hissini belirginleştirmek hem de kararı kuvvetlendirmek adına daha sade tartımlar kullanılmıştır. Tanımlayıcı perde olan Neva

perdesinden gelen seyir hareketi ile Çargâh süsleyici, Segâh süsleyici, Dügâh merkez perde olarak kullanılmış Nevruz ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır.

3.7.4.Kemani Memduh Bey'in Taksimlerinin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 292. Örnek 1 Saba ezgi çekirdeği.

Saba Taksim: Segâh perdesi başlangıçlı melodik seyir hareketinde Çargâh perdesi vurgulanmıştır. Dügâh perdesinde Saba ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 293. Örnek 2 Uşşak ezgi çekirdeği.

Çargâh perdesinden gelen melodik cümlelerde, Rast perdesin de kullanımıyla Uşşak ezgi çekirdeğine zemin hazırlanmıştır. Dügâh perdesinde Uşşak ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 294. Örnek 3 Çargâhta Hicaz ezgi çekirdeği.

Acem perdesinde puandorg kullanılmış, Hüseyni perdesinden itibaren inici çıkıcı seyir gösterilmiştir. Şehnaz perdesi vurgusu yapılarak Çargâh perdesinde Saba ezgi çekirdeği kullanılmıştır, daha sonra yine Çargâh perdesinde uzun kalış sağlanmıştır.



Şekil 295. Örnek 4 Necid Hüseyni ezgi çekirdeği.

Acem perdesinden itibaren inici çıkıcı seyir hareketleri ile Gerdaniye perdesinde kalış sağlanmıştır. Daha sonra tekrar inici çıkıcı sesler kullanılarak, Acem ve Hüseyni perdelerinin etkisiyle, Necid Hüseyni ezgi çekirdeği işlenmiştir ardından Hüseyni perdesinde kalış sağlanmıştır.



Şekil 296. Örnek 5 Kürdi ezgi çekirdeği.

Dügâh perdesinden gelen ezgi hareketinde Segâh perdesi Kürdi perdesine dönüşmüş, Çargâh perdesinin de kullanımıyla birlikte Kürdi ezgi çekirdeği duyurulmuştur.

Yegâh Taksim



Şekil 297. Örnek 1 Nevada Buselik ezgi çekirdeği.

Yegâh Taksim: Dügâh perdesi ve Neva perdesi aralıklarıyla başlanan melodik seyir hareketinde Eviç perdesi Acem perdesine dönüşmüş ve Neva perdesi üzerinde Buselik ezgi çekirdeği meydana gelmiştir. Daha sonra Neva perdesi üzerinde kalış sağlanarak inici ve çıkıcı olarak seyir hareketi devam ettirilmiştir.



Şekil 298. Örnek 2 Dügâhta Buselik ezgi çekirdeği.

Neva perdesi merkezli başlanan melodik cümlelerde, Nim Hicaz perdesi Çargâh perdesine dönüşerek Dügâh perdesinde Buselik ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 299. Örnek 3 Yegâhta Rast ezgi çekirdeği.

Taksim icrasının pest bölgelerinde oluşan seyir hareketleri ile Yegâh perdesi kuvvetlendirilmiş ve Yegâh perdesinde Rast ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 300. Örnek 4 Neva ezgi çekirdeği.

Gerdaniye ve Eviç perdesi civarından seyir cümleleri oluşturulmuş, akıcı bir biçimde Neva perdesinde Neva ezgi çekirdeği duyurulmuştur. Pest bölgede ve tiz bölgedeki Rast ezgi çekirdekleri ile icranın ve makamın duyumsal olarak yoğunluğu arttırılmıştır.



Şekil 301. Örnek 5 Eviçte Segâh ezgi çekirdeği.

Hüseyni Perdesi ve Eviç perdesi merkezli devam ettirilen cümlelerde, Eviç perdesi üzerinde Segâh ezgi çekirdeği kullanılmıştır. Buradaki Eviç perdesine çoğunlukla vurgu yapılmış ve Eviç perdesindeki Segâh ezgi çekirdeği kuvvetlendirilmiştir.

3.8. Kemençe İcracılarının Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle Taksimlerinin İncelenmesi

3.8.1.Hadiye Ötügen Hicaz Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 302. Örnek 1 Uzzal ezgi çekirdeği.

Hicaz taksime merkez perde olan Dügâh perdesi civarından başlanmıştır, Dügâh ve Hüseyni perdelerinin kullanımıyla Uzzal ezgi çekirdeği duyurulmuştur. Daha sonra yine Hüseyni perdesi üzerinde uzun kalışlar sağlanmıştır.



Şekil 303. Örnek 2 Rast ezgi çekirdeği.

Hüseyni perdesinden itibaren devam eden inici çıkıcı seyir hareketi ile Gerdaniye perdesine kadar ulaşılmıştır. Eviç perdesinin de kullanımıyla birlikte Neva perdesi üzerinde Rast ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 304. Örnek 3 Nikriz ezgi çekirdeği.

Tekrar Hüseyni perdesinden devam edilerek, Nim Hicaz ve Dik Kürdi seslerinin kullanımıyla birlikte Rast perdesinde Nikriz ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 305. Örnek 4 Çargâh perdesinde Buselik Nihavend ezgi çekirdeği.

Şekil 305.

Neva perdesi civarından itibaren inici çıkıcı seyir hareketi ile birlikte Çargâh Perdesinde Buselik Nihavend ezgi çekirdeği kullanılmıştır. Ezgi hareketi içerisinde Nim Hicaz perdesi yeden olarak kullanılmıştır, Nim Hicaz perdesi üzerinde kalış sağlanmıştır.



Şekil 306. Örnek 5 Hicaz ezgi çekirdeği.

Makamın merkez perdesi olan Dügâh perdesi civarından başlanmıştır. Tanımlayıcı perdeler olan Dik Kürdi ve Nim Hicaz sesleri duyurulmuş ve Hicaz ezgi çekirdeği kullanılmıştır.

3.8.2.Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 307. Örnek 1 Nişabur ezgi çekirdeği.

Taksim icrasına Nişabur ezgi çekirdeği sesleri ile başlanmıştır. Devam eden ezgisel seyir hareketinde Neva sesleri üzerinde yoğunlaşılmıştır. Merkez perde Dügâh, süsleyici perde Segâh, tanımlayıcı perde Neva ve Nim Hicaz perdeleri olarak kullanılmıştır.



Şekil 308. Örnek 2 Uşşak Bayati ezgi çekirdeği.

Acem perdelerinin kullanımıyla birlikte Uşşak-Bayati ezgi çekirdeği yapısı Reşat Erer'in Isfahan keman taksiminde kullanıldığı gibi Cemil Bey'in Isfahan kemençe taksiminde de seyir hareketlerinde belirgin olarak kullanılmıştır. Burada Çargâh perdesi süsleyici ve tanımlayıcı perde, Neva tanımlayıcı, Segâh perdesi yine süsleyici perde olarak kullanılmıştır.



Şekil 309. Örnek 3 Neva ezgi çekirdeği.

Neva merkezli ezgisel seyir hareketlerinin içerisinde Acem perdeleri kullanılmış, Yegâh ve Neva perdeleri arasında pest bölgeden tize doğru melodik örgü kurgulanmıştır. Çoğu zaman Neva perdesi merkezli devam eden ezgi hareketinde Çargâh, Segâh ve Çargâh, Neva perdeleri etrafında yoğunlaşılmıştır.



Şekil 310. Örnek 4 Bayati ezgi çekirdeği.

Segâh perdesiyle başlayan seyir hareketinde Bayati ezgi çekirdeği merkezli bir ezgi yapısı kullanılmıştır.



Şekil 311. Örnek 5 Muhayyer ezgi çekirdeği.

Muhayyer perdesi merkezli seyir hareketi gerçekleştirilmiştir. Muhayyer ezgi çekirdeği yapısı kullanılmış, Gerdaniye perdeleri pekiştirici ve süsleyici perde, Muhayyer perdesi merkez perde, tiz Segâh süsleyici, Tiz Çargâh tanımlayıcı perde olarak belirginleştirilmiştir.



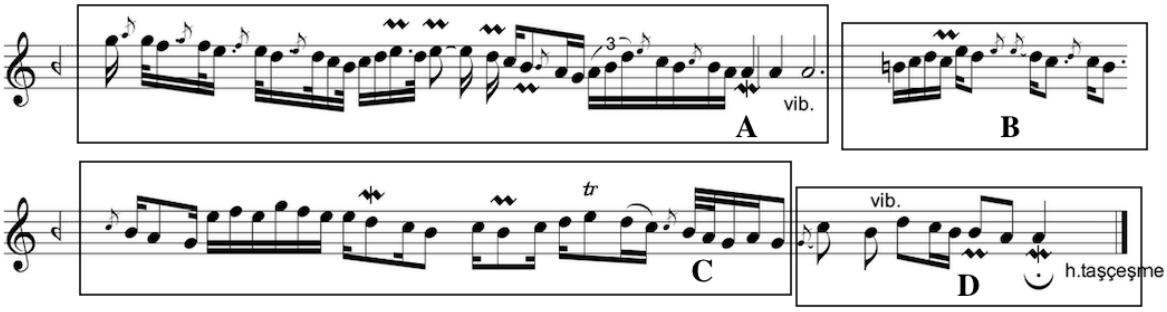
Şekil 312. Örnek 6 Hicaz ezgi çekirdeği.

Sekvens motiflerle kullanılan seyir hareketi içerisinde Hicaz ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Dügâh merkez perde, Nim Hicaz ve Dik Kürdi ortak tanımlayıcı, perde olarak belirginleşmiştir.



Şekil 313. Örnek 7 Müstear ezgi çekirdeği.

Hüseyni perdesiyle başlayan seyir hareketinde Müstear ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Devam eden ezgisel seyir hareketinde Eviç üzerinde segâh ezgi çekirdeği yapısı belirginleşmiştir.



Şekil 314. Örnek 8 A Nevruz, B Nevruz Hüseyni, C Uşşak Bayati ve D Nevruz ezgi çekirdekleri.

Taksimin son iki satırında Nevruz, Nevruz Hüseyni, Uşşak Bayati, Nevruz ezgi çekirdeği yapıları kullanılmıştır. Belirtilen harflerde ezgi çekirdeklerinin kullanım alanları gösterilmiştir. "Nevruz Hüseyni ezgi çekirdeği yapısı Hüseyni makamı ve Nevruz yapı arasında doğan ezgi alanını ifade etmektedir. (Güray, 2023, s. 29). Reşat Erer'in Isfahan keman taksiminde olduğu gibi Tanburi Cemil Bey'in Isfahan kemençe taksimin son cümlesi nevruz ezgi çekirdeği yapısı ile sonlanmıştır.

3.8.3.Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 315. Örnek 1 Eviçte Segâh ezgi çekirdeği.

Ferahnak taksime makam için önemli bir perde olan Eviç perdesi merkezli olarak başlanmıştır. Muhayyer perdesine kadar ulaşıldıktan sonra yine Eviç perdesi vurgulanarak Eviçte Segâh ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 316. Örnek 2 Nişaburek ezgi çekirdeği.

Hüseyni perdesi civarından devam edilen melodik seyir hareketinde Nim Hicaz perdesinin de varlığı ile birlikte Nişaburek ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 317. Örnek 3 Buselik ezgi çekirdeği.

Neva perdesi civarından başlayan ezgi hareketi ile birlikte Nim Hicaz perdesi Çargâh perdesine dönüşmüştür. Neva perdelerinin kullanımıyla Buselik ezgi çekirdeği duyumu arttırılmış Dügâh perdesinde Buselik ezgi çekirdeği kullanılmıştır.

3.8.4. Lambros Leondarides Kürdi Taksim Taksimin Makamsal Ezgi Çekirdeği Yöntemiyle İncelenmesi



Şekil 318. Örnek 1 Muhayyerde Hicaz ezgi çekirdeği.

Kürdi taksim icrasına makamın ortak tanımlayıcı perdelerinden biri olan Neva perdesi sesi ile başlanmış ve Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz ezgi çekirdeği kullanılmıştır. Muhayyer perdesi üzerinde uzunca kalış sağlanmıştır.



Şekil 319. Örnek 2 Muhayyer ezgi çekirdeği.

Taksim icrasının tiz bölgelerinde gerçekleştirilen seyir hareketlerinin ardından Eviç perdesi kullanılmıştır. Muhayyer, Gerdaniye ve Eviç perdelerinin kullanımıyla birlikte Muhayyer ezgi çekirdeği işlenmiştir.



Şekil 320. Örnek 3 Muhayyerde Kürdi ezgi çekirdeği.

Tiz Neva perdesi üzerinden gelen ezgi hareketi ile birlikte önce Tiz Segâh perdesi kullanılmıştır. Hemen ardından Muhayyer perdesi vurgulanarak Kürdi ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 321. Örnek 4 Muhayyer ezgi çekirdeği.

Taksimin tiz bölgelerinde Tiz Segâh perdesi kullanılarak Muhayyer ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 322. Örnek 5 Hüseyni ezgi çekirdeği.

Tiz Çargâh bölgesinden hareketle kurgulanan cümlede tekrar Tiz Segâh perdesi kullanılmıştır. Eviç perdesi ve Hüseyni perdesinin vurgulanmasıyla birlikte Hüseyni ezgi çekirdeği kullanılmıştır.



Şekil 323. Örnek 6 Uşşak Huzi ezgi çekirdeği.

Taksim içerisinde Uşşak ezgi çekirdekleri birden fazla kez kullanılmıştır. Yine Segâh perdesinin kullanımıyla birlikte Uşşak Huzi ezgi çekirdeği duyurulmuştur.



Şekil 324. Örnek 7 Kürdi ezgi çekirdeği.

Taksim icrasının son cümlelerinde Dügâh perdesi kuvvetlendirilerek Kürdi ezgi çekirdeği kullanılmıştır.

Tablo 6. Keman Taksimlerin Ezgi Çekirdekleri Tablosu

İcracının Adı **Taksimin İcrasının Makamı**	**Taksimlerin Ezgi Çekirdek Yapıları**
Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Taksim	1. Gerdaniye 2. Hüseyni 3. Bayati 4. A) Neva B) Uşşak Bayati
Bülbüli Salih Efendi Yegâh Taksim	1. Nevada Buselik Nihavend 2. Neva 3. Hüseyni 4. Irak'ta Segâh 5. Yegâhta Rast
Kemani İhsan Rast Taksim	1. A) Rast perdesinde Rast, B) Yegâhta Rast 2. Segâh 3. A) Neva B) Segâh 4. Gülizar
Kemani İhsan Saba Taksim	1. Çargâh 2. Hüseynide Saba (Çargâh) 3. Gerdaniyede Kürdi 4. Çargâhta Hicaz 5. Uşşak Huzi
Kemani Reşat Erer Tahir Buselik Taksim	1. Neva 2. Tahir 3. Buselik Nihavend
Kemani Reşat Erer Isfahan Taksim	1. Nişabur 2. Bayati 3. Neva 4. Uşşak 5. Huzi 6. Muhayyer 7. Nişaburek 8. Nevruz
Kemani Memduh Saba Taksim	1. Saba 2. Uşşak 3. Çargâhta Hicaz 4. Necid Hüseyni 5. Kürdi
Kemani Memduh Yegâh Taksim	1. Nevada Buselik 2. Dügâhta Buselik 3. Yegâhta Rast 4. Nevada Rast 5. Eviçte Segâh

Tablo 7. Kemençe Taksimlerinin Ezgi Çekirdekleri Tablosu

İcracının Adı **Taksim İcrasının Makamı**	**Taksimlerin Ezgi Çekirdek Yapıları**
Hadiye Ötügen Hicaz Taksim	1. Uzzal 2. Rast 3. Nikriz 4. Çargâh perdesinde Buselik Nihavend 5. Hicaz
Tanburi Cemil Bey Isfahan Taksim	1. Nişabur 2. Uşşak Bayati 3. Neva 4. Bayati 5. Muhayyer 6. Hicaz 7. Müstear 8. Nevruz
Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim	1. Eviçte Segâh 2. Nişabur 3. Buselik
Lambros Leondarides Kürdi Taksim	1. Muhayyerde Hicaz 2. Muhayyer 3. Muhayyerde Kürdi 4. Muhayyer 5. Hüseyni 6. Uşşak 7. Kürdi

Çalışmamızın bu bölümünde keman ve kemençe taksimleri ezgi çekirdekleri bakımından incelenmiştir. Tablo 6 ve Tablo 7'de icracıların taksimlerinde kullandıkları ezgi çekirdekleri yer almaktadır.

Bülbüli Salih'in Hüseyni keman taksimi; Gerdaniye, Hüseyni, Bayati, A) Neva B) Uşşak Bayati ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır. Yegâh Keman taksiminin ezgi çekirdekleri ise; Nevada Buselik Nihavend, Neva, Hüseyni, Irak'ta Segâh, Yegâhta Rast çekirdeklerinden oluşmaktadır.

Kemani İhsan'ın Rast keman taksimi 1 A) Rast perdesinde Rast B) Yegâhta Rast, 2 Segâh, 3 A) Neva B) Segâh, 4 Gülizar ezgi çekirdekleridir. Kemani İhsan'ın Saba keman taksimi; 1 Çargâh, 2 Hüseynide Saba (Çargâh), 3 Gerdaniyede Kürdi, 4 Çargâhta Hicaz, 5 Uşşak Huzi ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır.

Kemani Reşat Erer'in Tahir Buselik taksimi; 1 Neva, 2 Tahir, 3 Buselik Nihavend ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır. Kemani Reşat Erer'in Isfahan Taksimi; 1 Nişabur, 2 Bayati, 3 Neva, 4 Uşşak, 5 Huzi, 6 Muhayyer, 7 Nişaburek, 8 Nevruz ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır.

Kemani Memduh'un Saba taksimi; 1 Saba, 2 Uşşak, 3 Çargâhta 4 Hicaz, 5 Necid Hüseyni, 6 Kürdi ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır. Kemani Memduh'un Yegâh taksimi; 1 Nevada Buselik, 2 Dügâhta Buselik, 3 Yegâhta Rast, 4 Neva, 5 Eviçte Segâh ezgi çekirdekleridir.

Kemençevi Hadiye Ötügen Hicaz taksiminin ezgi çekirdekleri; 1 Uzzal, 2 Rast, 3 Nikriz, 4 Çargâh perdesinde Buselik Nihavend, 5 Hicaz çekirdeklerinden oluşmaktadır.

Cemil Bey'in Isfahan kemençe taksimi; 1 Nişabur, 2 Uşşak Bayati, 3 Neva, 4 Bayati, 5 Muhayyer, 6 Hicaz, 7 Müstear ve 8 Nevruz ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır.

Kemençeci Sotiri'nin Ferahnak taksimi; 1 Eviçte Segâh, 2 Nişaburek, 3 Buselik ezgi çekirdekleridir.

Lambros Leondarides'in Kürdi taksiminin ezgi çekirdekleri; 1 Muhayyerde Hicaz, 2 Muhayyer, 3 Muhayyerde Kürdi, 4 Muhayyer, 5 Hüseyni 6 Uşşak 7 Kürdi

Araştırmaya konu olan keman ve kemençe taksimlerinde, makamsal olarak etkileşim bağlamında, Isfahan makamında keman ve kemençe taksiminde kullanılan ortak ezgi çekirdeği yapıları tespit edilmiştir. Nişabur, Uşşak Bayati, Neva, Muhayyer ve Nevruz ortak kullanılan ezgi çekirdeği yapılarıdır. Ayrıca hem keman hem de kemençe taksiminin giriş ve sonuç cümleleri aynı ezgi çekirdeği yapıları ile başlamış, yine aynı ezgi çekirdeği yapısı ile son bulmuştur. İki taksim de Nişabur ezgi çekirdek yapıları ile başlamış Nevruz ezgi çekirdeği yapıları ile son bulmuştur. Bu sebeple, bu iki yapının ezgi çekirdekleri bakımından benzeşmesi noktasında taksim formuna sahip olmaları dikkat çekicidir. Bu durum hem makam gerekliliği hem de etkileşimin en belirgin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile dönemsel müzik kayıtları ve yazılı kaynaklarda yer alan incesaz

fasıl gruplarına dahil olan bu iki çalgının makam kullanımları bakımından da etkileşim gösterdiğini söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde keman ve kemençe taksimleri form yapıları bakımından analiz edilmiştir.

3.9. Keman ve Kemençe Taksimlerinin Form Yapıları

3.9.1.Bülbüli Salih Efendi Hüseyni Keman Taksimi Form Yapısı

Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği Hüseyni keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda; taksimin a, b ve c cümlesi olmak üzere üç cümleden oluştuğu görülmektedir. "a" cümlesi karar perdesinde başlayıp makamın ortak tanımlayıcı perdesi olan Hüseyni perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "b" cümlesi ise yine Hüseyni perdesinde başlayarak süsleyici perde görevi gören Çargâh perdesinde son bulmuştur. Taksimin son cümlesi olan "c" cümlesi ise Neva perdesinde başlamış inici bir seyir ile merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 325. Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği Hüseyni keman taksimin form yapısı.

3.9.2. Bülbüli Salih Efendi Yegâh Taksim Form Yapısı

Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği yegâh keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda; taksimin a, a1 ve b cümlesi olmak üzere üç cümleden oluştuğu görülmektedir. "a" cümlesi merkez tanımlayıcı perde olan Neva perdesinde başlayıp yine Neva perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "a1" cümlesi ise yine Hüseyni perdesinde başlamış ve Hüseyni perdesinde son bulmuştur. Taksimin son cümlesi olan "b" cümlesi ise Neva perdesinde başlamış inici bir seyir ile merkez tanımlayıcı perde olan yegâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 326. Bülbüli Salih Efendi'nin icra ettiği Yegâh keman taksimin form yapısı.

3.9.3.Kemani İhsan Bey Rast Taksim Form Yapısı

Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Rast keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, a1 b, c, c1, d, d1 ve e cümlesi olmak üzere dokuz cümleden oluştuğu görülmektedir. "a" cümlesi merkez tanımlayıcı perde olan Rast perdesinde başlayıp yine Rast perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "a1" cümlesi ise Neva perdesinde başlamış ve merkez tanımlayıcı perde olan Rast perdesinde son bulmuştur. "b" cümlesi ise Acem perdesinde başlamış inici bir seyir ile segâh perdesi vurgulanarak, yine segâh perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "c" cümlesi ise segâh perdesinde başlamış çıkıcı inici bir seyir göstererek Rast perdesinde son bulmuştur.



Şekil 327. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Rast keman taksiminin form yapısı.

“c1” cümlesi merkez tanımlayıcı perde olan Rast perdesinde başlamış inici bir seyir göstererek Rast perdesinde karar vermiştir. “d” cümlesi Gerdaniye perdesinde başlayıp Gerdaniye perdesinde son bulan perdeyi güçlü bir şekilde duyuran kısa bir cümledir. “d1” cümlesi Muhayyer perdesinde başlayıp Gerdaniye perdesi civarında seyir göstermektedir. “d1” cümlesi de Gerdaniye perdesinde son bulmuştur. “e” cümlesi de yine Gerdaniye perdesinde seyre başlamış ancak inici bir seyir ile Rast perdesinin bir oktav pest tarafında karar vermiştir.



Şekil 328. Kemani İhsan Bey’in icra ettiği Rast keman taksiminin form yapısının devamı.

3.9.4. Kemani İhsan Bey Saba Taksim Form Yapısı

Kemani İhsan Bey'in icra ettiği saba keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, a1, c1, b, c, d, d1, d2 ve e cümlesi olmak üzere on bir cümleden oluştuğu görülmektedir. "a" cümlesi merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde başlayıp süsleyici perde olan Çargâh perdesinde son bulmuştur. "a1" cümlesi ise Çargâh perdesinde başlamış yine Çargâh perdesinde kalış gerçekleştirerek son bulmuştur. "b" cümlesi de Çargâh perdesinde seyre başlamış çıkıcı inici bir seyir göstererek segâh perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.

"c" cümlesi ise ortak tanımlayıcı perde olan Neva perdesinde başlamış inici bir seyir göstererek merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde karar vermiştir. "c1" cümlesi ise Hüseyni perdesinde seyre başlamış yine Dügâh perdesinde son bulmuştur. "d" cümlesi merkez tanımlayıcı Dügâh perdesini duyurduktan sonra Gerdaniye perdesinde seyre başlamış Gerdaniye perdesi civarında seyir göstererek Acem perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "d1" cümlesi ise Acem perdesinde seyre başlamış yine ineci bir seyir göstererek segâh perdesinde son bulmuştur.

"e" cümlesi Muhayyer perdesinde seyre başlamış Hüseyni perdesinde son bulan kısa bir cümledir. "b1" cümlesi ise Acem perdesinde inici seyre başlamış segâh perdesinde son bulmuştur. "c" cümlesi ise Hüseyni perdesinde seyre başlamış yine Dügâh perdesinde son bulmuştur. Taksimin son cümlesi olan "d2" cümlesi ise Muhayyer perdesinde inici seyre başlamış ve merkez tanımlayıcı olan Dügâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 329. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Saba keman taksiminin form yapısı.



Şekil 330. Kemani İhsan Bey'in icra ettiği Saba keman taksiminin form yapısının devamı.

3.9.5. Kemani Reşat Erer Tahir Buselik Taksim Form Yapısı

Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Tahir Buselik keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, b ve c cümlesi olmak üzere üç cümleden oluştuğu görülmektedir. "a" cümlesi Muhayyer perdesinin vurgulanarak duyurulduğu perde civarından seyre başlanıp Neva perdesine inici, ardından tekrar Muhayyer perdesine çıkıcı bir seyir göstermektedir. "b" cümlesi ise Dügâhtan tiz Çargâha çarpma yaparak başlamış, Neva perdesine inici bir seyir gerçekleştirip Neva perdesinde kalış sağlamıştır. "c" cümlesi ise Gerdaniye perdesinde başlamış inici bir seyir göstererek merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 331. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Tahir Buselik keman taksiminin form yapısı.

3.9.6. Kemani Reşat Erer Isfahan Taksim Form Yapısı

Kemani Reşat Erer'in icra ettiği ısfahan keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, a1, a2, b, c ve d, d1 cümlesi olmak üzere on bir cümleden oluştuğu görülmektedir. Giriş cümlesi olan "a" cümlesi Neva perdesinde seyre başlanıp yine Neva perdesinde son bulmaktadır. "b" cümlesi ise Hüseyni perdesinde başlamış, segâh perdesine inici bir seyir gerçekleştirip kalış sağlamıştır. İkinci "a" cümlesi ise birinciden farklı olarak segâh perdesinde başladığı ve benzer seyir gösterdiği görülmektedir. İkinci "b" cümlesi de birinciden farklı olarak çargâh perdesinde başladığı ve benzer seyir gösterdiği görülmektedir. "a1" ve "a2" cümleleri "a" cümlesi ile benzer seyir gösteren ancak ufak farklılıkların olduğu tespit edilen cümle yapılarıdır.

"c" cümlesi ise Neva ve Muhayyer perdesinde gerçekleştirilen tartımın ardından merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesine doğru inici bir seyir göstermektedir. "c1" cümlesi ise Muhayyer perdesinin vurgulanarak duyurulmasının ardından Dügâh perdesine doğru inici bir seyir göstermektedir.

"d" cümlesi merkez tanımlayıcı, Dügâh perdesinden Muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir seyir göstermektedir. "d1" cümlesi eviç perdesinde başlayıp Muhayyer perdesi civarından seyir gerçekleştirip Neva perdesinde kalış göstermektedir.



Şekil 332. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Isfahan keman taksimin form yapısı.



Şekil 333. Kemani Reşat Erer'in icra ettiği Isfahan keman taksimin form yapısının devamı.

3.9.7.Kemani Memduh Saba Taksim Form Yapısı

Kemani Memduh'un icra ettiği saba keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, b, b1,c, c1, d, d1 ve e cümle yapılarından oluşan on iki cümlenin olduğu görülmektedir. "a" cümlesi segâh perdesinde seyre başlamış yine segâh perdesinde kalış sağlamıştır. "a1" cümlesi ise Dügâh perdesinde seyre başlamış yine Dügâh perdesinde kalış sağlayarak benzer bir seyir göstermiştir.

"b" cümlesinde ise Gerdaniye perdesinde seyre başlamış Dügâh perdesine doğru inici bir seyir göstermiştir. "c" cümlesi ise Dügâh perdesinde seyre başlamış çıkıcı inici bir seyir gösteren cümle Acem perdesinde kalış sağlamıştır. "c1" cümlesi "c" cümlesinden ufak farklarla benzer seyir göstermiş Acem perdesinde kalış sağlamıştır. "d" ve "d1" cümleleri Hüseyni perdesinde seyre başlayarak Dügâh perdesine inici bir seyir göstermiş benzer cümle yapılarıdır.

İkinci "b1, c1 ve d" cümleleri birinci cümlelerle benzer cümle yapılarına sahiptir. Taksimin son cümlesi olan "e" cümlesi ise diğerlerinden farklı olarak Kürdi perdesi ile seyre başlamış merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 334. Kemani Memduh'un icra ettiği Saba keman taksimin form yapısı.



Şekil 335. Kemani Memduh'un icra ettiği Saba keman taksimin form yapısının devamı.

3.9.8.Kemani Memduh Yegâh Taksim Form Yapısı

Kemani Memduh'un icra ettiği yegâh keman taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, b, b1 c, d, e ve f cümle yapılarından oluşan sekiz cümlenin olduğu görülmektedir. "a" cümlesi Dügâh perdesini duyurduktan, Neva perdesi civarında seyir hareketi gösterdikten sonra merkez tanımlayıcı Yegâh perdesine doğru inici bir seyir gösterip tekrar Neva perdesinde kalış yapılmıştır. "b" cümlesi ise Neva perdesinden Yegâh perdesine doğru inici bir seyir göstermektedir. "b1" cümlesi ise "b" cümlesi ile benzer seyir hareketi gösteren kısa bir cümledir. "c" cümlesi Neva perdesinde başlayıp Çargâh perdesinde son bulmaktadır. "d" cümlesi ise Gerdaniye perdesi civarında seyre başlayıp inici çıkıcı bir seyir göstererek eviç perdesinde son bulmuştur. "f" cümlesi Neva perdesinde başlayıp Yegâh perdesine inici bir seyir gösteren uzun bir karar cümlesidir.



Şekil 336. Kemani Memduh'un icra ettiği Yegâh keman taksiminin form yapısı.



Şekil 337. Kemani Memduh'un icra ettiği Yegâh keman taksiminin form yapısının devamı.

3.9.9. Hadiye Ötügen Hicaz Taksim Form Yapısı

Hadiye Ötügen'in icra ettiği hicaz kemençe taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda; taksimin a, b, b1, c, d, e ve f cümle yapılarından oluşan yedi cümlenin olduğu görülmektedir. Giriş cümlesi olan "a" cümlesi Dügâh perdesi ile çıkıcı bir seyre başlamış Hüseyni perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "b" cümlesi Gerdaniye perdesinden merkez tanımlayıcı Dügâh perdesine inici bir seyir göstermektedir. "b1" cümlesi ise "b" cümlesinden farklı olarak Hüseyni perdesinde son bulmuştur. "c" cümlesi Neva perdesinde seyre başlayıp yine Neva perdesinde son bulmaktadır. "d" cümlesi ise Çargâh perdesinde seyre başlayıp yine Çargâh perdesinde son bulmaktadır. "e" cümlesi ise segâh perdesinde çıkıcı inici bir seyir gösterip Dügâh perdesinde karar vermiştir. Çargâh perdesinde başlayan "f" cümlesi ise inici bir seyir göstererek merkez tanımlayıcı perde olan Dügâh perdesinde karar vermiştir.



Şekil 338. Hadiye Ötügen'in icra ettiği Hicaz kemençe taksiminin form yapısı

3.9.10.Tanburi Cemil Bey Isfahan Kemençe Taksimi Form Yapısı

Hadiye Ötügen'in icra ettiği ısfahan kemençe taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, a1, b, b1, c, d, e ve f cümle yapılarından oluşan on iki cümlenin olduğu görülmektedir. "a" cümlesi Neva perdesinde başlayıp Neva perdesinde biten giriş cümlesidir. Benzer bir seyir gösteren "a1" cümlesi çargâh perdesinde başlayıp segâh perdesinde son bulmuştur. "b" cümlesi Çargâh perdesinde başlayıp çıkıcı inici seyir göstermektedir. İkinci "b1" ve "a1" cümleleri ise diğerlerinden ufak farklılıklarla ayrılan benzer seyir özelliklerine sahip cümle yapılarıdır. "c" cümlesi ise Hüseyni Aşiran perdesinde başlayıp segâh perdesinde seyri tamamlamaktadır. "d" cümlesi Gerdaniye perdesinde başlamış perde civarında seyir hareketi gösterdikten sonra Muhayyer perdesinde son bulmuştur. "e" cümlesinde ise Acem perdesinde seyre başlayan cümle inici çıkıcı bir seyir gösterdikten sonra Neva perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.



Şekil 339. Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği Isfahan kemençe taksiminin form yapısı.



Şekil 340. Tanburi Cemil Bey'in icra ettiği Isfahan kemençe taksiminin form yapısının devamı.

3.9.11. Kemençeci Sotiri Ferahnak Taksim Form Yapısı

Kemençeci Sotiri'nin icra ettiği ferahnak kemençe taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, a1, b, c ve d cümle yapılarından oluşan yedi cümlenin olduğu görülmektedir. "a" cümlesi Eviç perdesinde başlayıp Çargâh perdesinde biten giriş cümlesidir. Benzer bir seyir gösteren "a1" cümlesi Neva perdesinde başlayıp Eviç perdesinde kalış gerçekleştirmiştir. "b" cümlesi Neva perdesinde başlayarak çıkıcı inici seyir göstermekte, cümle Irak perdesinde karar verene kadar uzun bir seyir göstermektedir. "c" cümlesi Neva perdesinde cümleye başladıktan sonra Muhayyer perdesi civarında seyir gösterip yine Muhayyer perdesinde seyri tamamlamaktadır. "d" cümlesi Eviç perdesinde başlamış Neva perdesinde kalış gerçekleştirmiştir.



Şekil 341. Kemençeci Sotiri'nin icra ettiği Ferahnak kemençe taksimi form yapısı.



Şekil 342. Kemençeci Sotiri'nin icra ettiği Ferahnak kemençe taksimi form yapısının devamı.

3.9.12.Kemençeci Lambros Leondarides Kürdi Taksim Form Yapısı

Kemençeci Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi üzerinde yapılan form analizi sonucunda taksimin a, b, b1, c ve d cümle yapılarından oluşan yedi cümlenin olduğu görülmektedir. Taksimde kullanılan uzun soluklu cümle yapılarının olduğu görülmektedir. "a" cümlesi Neva perdesinde başlayıp Muhayyer perdesinde biten giriş cümlesidir. "b" cümlesi Muhayyer perdesi civarında seyir göstererek inici çıkıcı seyir göstermekte, ardından cümle Dügâh perdesinde karar verene kadar uzun bir seyir göstermektedir. "b" cümlesinin "b1" ve ikinci "b" cümlesi gibi farklı varyantlarının olduğu görülmektedir. "c" cümlesi tiz Hüseyni perdesi civarında tiz bölgede seyir göstermektedir. "d" cümlesi ise tiz Çargâhtan Dügâh perdesine kadar inici bir şekilde gerçekleşen uzun soluklu bir cümledir. Ardından gelen "b1" cümlesi ise merkez tanımlayıcı Dügâh perdesi civarında inici seyreden karar cümlesidir.



Şekil 343. Kemençeci Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi form yapısı.



Şekil 344. Kemençeci Lambros Leondarides'in icra ettiği Kürdi kemençe taksimi form yapısının devamı.

Araştırmanın bu bölümünde, keman ve klasik kemençe taksimlerin cümle yapılarının farklılık gösterdiği fakat taksim formu bağlamında giriş gelişme ve sonuç cümlelerin benzer şekilde organize edildiği görülmüştür. Bu bulgunun dahilinde taksimlerin icra karakterleri arasındaki benzerlik açısından dikkat çekici bir noktada olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada, örneklem grubuna dahil edilen sekiz keman, dört klasik kemençe taksimi süslemeler ile varyasyonları ortaya çıkaran teknik ve melodik özellikler, yay kullanım teknikleri, taksimlerin karakteristik tartım kalıpları, makamsal ezgi çekirdek yapıları ve taksim icralarının form yapıları açılarından analiz edilmiştir. Elde edilen analiz sonuçlarından hareketle alt problemlerin sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca her iki çalgının ortak olarak icra ettiği saz eserleri analiz edilmiş ve söz konusu etkileşim odaklı sonuçlara ulaşılmıştır.

Birinci Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemence Çalgılarında Ortak Süsleme Tekniklerine Dair Sonuçlar

Keman taksimi icralarında en fazla çarpma, mordan ve puandorg süsleme tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ardından trill, vurkaç çarpma tekniklerinin daha az yoğunlukta kullanıldığı ortaya koyulmuştur. Alt mordan ve grupetto, vibrato tekniklerinin en az sıklıkta kullanıldığı gösterilmiştir.

Klasik kemençe taksimi icralarında en fazla kullanımı bulunan süsleme tekniklerinin çarpma, trill, mordan, vibrato ve puandorg teknikleri olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Alt mordan tekniğinin daha az kullanıldığı anlaşılmıştır. Vurkaç çarpma tekniğini Hadiye Ötügen ve Cemil Bey'in kullandığı, Grupetto tekniğini Sotiri ve Lambros Leondarides'in kullandığı, pizzicato tekniğini ise yalnızca Cemil Bey'in kullandığı tespit edilmiştir.

Hem keman hem de klasik kemençe çalgılarının ortak ve benzer biçimde kullandığı süsleme tekniklerinin çarpma, mordan ve puandorg süsleme teknikleri olduğu belirlenmiştir.

İkinci Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemence Çalgılarında Ortak Melodik Unsurlara Dair Sonuçlar

Keman taksim icralarında yoğun olarak kullanılan melodik unsurların; merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı duruşlar sergileyen cümle yapıları, üçlemeler ve sekvens kullanımları olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Uzun seslerde kalış ve duraksamadan kurulan cümle yapılarının daha az sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Çift ses kullanımının Kemani İhsan Bey tarafından gösterildiği, art arda tekrar eden motifleri ise yalnızca Bülbüli Salih Efendi'nin kullandığı ortaya çıkarılmıştır.

Kemençe taksimi icralarında en yoğun kullanımı bulunan melodik unsurların merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı duruş sağlayan cümle yapıları ve

üçlemeler olduğu tespit edilmiştir. Duraksamadan kurulan cümleler, uzun seslerde kalış, art arda tekrar eden motifler ve sekvenslerin daha az kullanıldığı, çift ses kullanımını ise yalnızca Lambros Leondarides'in işlediği açıkça anlaşılmıştır.

Hem keman hem de klasik kemençe çalgısında, merkez perdelerde kalış sağlayan cümle yapıları, yarım kararlı duruşlar sergileyen cümle yapıları, üçlemeler gibi melodik unsurlarını ortak ve benzer bir anlayışla kullandıkları tespit edilmiştir.

Üçüncü Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemence Çalgılarında Kullanılan Ortak Yay Tekniklerine Dair Sonuçlar

Hem keman hem de kemençe taksim icralarında ortak ve benzer biçimde kullanılan legato ve detache yay tekniği uygulamaların var olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda, benzer tip süsleme teknikleri kullanımın olduğu bölgelerde, aynı tip cümle ve ezgi üretim varyasyonları oluşturma, tiz perdelerde ton, tını elde etme gibi hususların ortak varlığı ortaya çıkarılmıştır. Bu durum muhtemelen klasik kemençe keman arasında yaşanan akort-icra pozisyonu temelli bir etkileşime dayanmaktadır.

Dördüncü Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemençe Çalgılarında İcra Edilmiş Saz Eserlerinde Ortak ve Benzer İcra Unsurlarına Dair Sonuçlar

Keman ve klasik kemençe çalgıları tarafından ortak bir biçimde icra edilmiş Neveser ve Tahir Buselik peşrevlerde aynı ölçü-aynı perde üzerinde mordan kullanımı, aynı ölçü-aynı perde üzerinde çarpma kullanımı, aynı ölçü-aynı perde üzerinde glissando kullanımlarının olduğu tespit edilmiştir. Aynı ölçü, aynı perde üzerinde yay bağları kullanımı, aynı ölçü-aynı perde üzerinde trill kullanımı, aynı bölümde glissando, trill ve yay bağları, aynı bölümlerde benzer cümle oluşturma ve aynı yay tekniği kullanımlarının olduğu gösterilmiştir. Yine hane başlangıçlarında aynı tip başlama ve aynı süsleme tekniklerinin kullanımı, aynı tip süsleme tekniklerinin kullanılmasıyla dönüş sağlanması, teslim başlangıçlarına aynı tipte başlama gibi ortaklıkların bulunduğu da tespit edilmiştir.

Beşinci Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemençe Taksimlerinde Kullanılan Karakteristik Tartım Kalıplarına Dair Sonuçlar

Taksim icraları üzerinde yapılan karakteristik tartım incelemesi sonucunda keman ve kemençe taksimlerinde 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 ve 34 numaralı karakteristik tartım kalıplarının hem keman hem de kemençe taksimlerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Sadece kemençe taksiminde kullanılan tartımların 4, 8 ve 24 numaralı tartım kalıpları olduğu ortaya çıkarılmıştır. Sadece keman

taksiminde kullanılan tartımların 12, 17, 20, 21, 32 ve 33 numaralı tartım kalıpları olduğu tespit edilmiştir.

Taksimlerde karakteristik tartım kalıplarının tekrar etme ve görülme sıklığı şu şekildedir; 14 numaralı tartım 9 taksim icrasında, 3 numaralı tartım 8 taksim icrasında, 1 ve 13 numaralı tartım 7 taksim icrasında, 19 numaralı tartım 6 taksim icrasında, 11 ve 31 numaralı tartım 5 taksim icrasında, 2, 6, 9, 27, 29 ve 30 numaralı tartımlar 4 taksim icrasında, 5, 7, 8, 17, 22, 23, 26, 28, 32 ve 34 numaralı tartımlar 3 taksim icrasında, 4, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 25 ve 33 numaralı tartımlar sadece 2 taksim icrasında kullanıldığı tespit edilmiştir.

İki çalgı arasındaki ortak tartım kalıplarının, iki çalgının ortak teknik kullanım özellikleri ve etkileşim ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

Altıncı Alt Problem Dahilinde, Keman ve Klasik Kemençe Taksimlerinde Ezgi Çekirdek Yapılarına Dair Sonuçlar

Araştırma kapsamında hem keman hem de kemençe çalgılarında icra edilen Isfahan taksimlerde ortak ezgi çekirdeği yapılarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yapıların Nişabur, Uşşak Bayati, Neva, Muhayyer, Nevruz ezgi çekirdek yapılarının olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu tip ortaklıkların aynı bölge ve benzer melodik hareketlerle icra edilmiş olmasının hem makamın gerekliliği hem de benzeşim ve etkileşimin bir emaresi olduğu gösterilmiştir. Bu bölgelerde dikkat çeken motifik ortaklıkların da iki çalgının ortak akort-pozisyon özellikleri ile ortak sağ ve sol el teknikleri havuzuna dair benzerlikler üzerinden ortaya çıktığı da düşünülebilir.

Yedinci Alt Problem Dahilinde, Klasik Kemence ve Keman Taksimlerinin Form Yapılarına Dair Sonuçlar

İncelenen taksim icralarını oluşturan cümle yapılarının 3 ile 12 ezgisel cümle arasında değiştiği tespit edilmiştir. Taksim icralarındaki genel form yapıları, ilk cümlede makama dair başlangıç/zemin özelliklerinin ortaya konması, son cümlede de makamın karar hareketinin icra edilmesi temelinde benzerlikler taşımaktadır. Özellikle taksimlerin ilk ve son cümleleri dışındaki gelişim bölgelerinde kullanılan motifik çeşitlilik ve makamsal zenginlik keman ve klasik kemençenin ortak müzikal üretimlerinin çeşitliliği üzerinden yorumlanabilir.

Çalışmamızda, keman ve klasik kemençe çalgıları arasındaki ilk bağlantının klasik kemençenin kabasaz takımından ayrılıp incesaz takımına geçmesiyle kurulduğunun sonuçları tespit edilmiştir. Kemençenin "kıvrak" icra özelliklerinin ve özgün frekans

yelpazesiyle ensemble içinde hissedilebilir olan tınısının bu geçiş sürecinde etkili olduğu ve bu sürecin ilk temsilcilerinden birinin pek çok çalgıyı ustalıkla kullanıp, çalgılar arası alışverişi verimli bir şekilde yansıtan Cemil Bey olduğu anlaşılmıştır. Bunun yanında, keman ve klasik kemençe arasındaki güçlü ortak icra geleneğinin, aynı mekânda ortaya çıkan icra olanaklarının, ortak repertuarın, her iki çalgının da yaylı çalgı olmasına dayalı ortak sağ el ve sol tekniklerinin etkileşimi doğuran noktalar olduğu tespiti yapılmıştır.

Keman ve klasik kemençe çalgılarında kullanılan kalıp ezgi ve motiflerin, çalgıların doğasına, akort sistemi ve pozisyonlarına uygun çeşitli süsleme elemanlarının, yay kullanım hareketlerinin ve tınısal olarak her iki çalgının birbirini taklit edebilme yetilerinin etkileşim ve benzeşimin diğer belirgin sebeplerinden olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Çoğunlukla batı müziği eserlerinde ve keman çalgısında da kullanılan pizzicato tekniğini Cemil Bey Isfahan klasik kemençe taksiminde kullanmıştır. Cemil Bey'in, aynı zamanda keman icracısı da olması sebebiyle bu süsleme tekniğini kemençe çalgısına da transfer ettiği tespit edilmiştir. Özellikle ortak motif geliştirme esansında da "Batı Müziğindeki" çeşitleme üretme tekniklerinden borrowing (alıntılama), imitatio (taklit), re-composition (yeniden besteleme) gibi uygulamalardan dolaylı olarak faydalanıldığı da göze çarpmıştır.

Çalışma dahilinde yapılan araştırmalarda klasik kemençenin ve kemanın zaman zaman birbirlerinin yerine kullanıldığı da anlaşılmıştır. Her iki sazın o dönemde muadil bir durumda olduğu görülmüştür. Dolayısıyla iki sazın birbirlerinin muadili olabilmeleri için aralarında bir benzerlik bulunması ön şartı düşünüldüğünde, söz konusu benzerliklerin güçlü bir teknik altyapıya dayandığı düşünülebilir. Bu sebeple keman ve kemençenin teknik imkanları ve icra ettikleri repertuara dair ortaklıklar üzerinden etkileşim gösterip, bu etkileşimin sonucu olarak üslûp tavır bakımından benzeşim gösterdiği tespit edilmiştir.

Bu araştırmada, araştırmacının alandaki deneyimi; icracılık, işitsel deneyimi ile birlikte keman ve klasik kemençe icralarının etkileşiminin işitsel bir tutarlılık üzerinde var olduğu tespit edilmiştir. Yapılan icra analizleri sonucuyla da etkileşimin taksim icraları üzerindeki benzeşim noktaları somutlaştırılmıştır.

Bu çalışma, söz konusu keman-klasik kemençe icralarının etkileşim ve benzeşiminin iki çalgının da yaylı çalgı olması, melodik varyasyonların benzer olarak kullanılması, ortak kullanılan süslemeler ve benzer sağ el-sol el teknikleri üzerinden açıklanabilmesinin mümkün olup olmadığı sorusuyla ortaya çıkmıştır. Genel kabul düzeyinde ifade edilen bu benzerliklerin ne ölçüde, hangi müzikal boyutlarda olduğu sistematik bir analizle

temellendirilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma; etkileşimi ve benzerliği bilimsel bir şekilde doğrulayıp, etkileşim ve benzerliğin kapsamını ayrıntılı bir biçimde inceleyip, netleştirerek alana katkı sağlamaktadır.

Bu araştırma, incelenen taksim kayıtlarının dikte edilip notaya aktarılması sayesinde keman ve klasik kemençe öğrenimi sürecindeki öğrenciler için de eğitsel bir önem taşımaktadır. Ayrıca taksim icralarından yola çıkarak makamsal alıştırmalar, motif ve cümle kalıpları temel alınarak etüd ve metod çalışmaları hazırlanmalıdır. Çalgı öğrenim aşamasındaki icracılar tarafından üslûp, tavır, perde kullanım çalışmaları için araştırmada yer alan notalar ve eserlerin dijital kayıtları ile birlikte eş zamanlı icralar yapılmalıdır. Bu yönüyle süsleme ve teknik icra temelli eğitsel malzemeler de bu çalışma üzerinden hazırlanabilecektir.

Geleneksel Türk müziğinin daha geniş bir alana yayılmasını sağlamak ve gelecek nesillere aktarabilmek için icra, üslup karşılaştırmaları ve analiz çalışmaları önem taşımaktadır. Tahlil edilen ekollerle birlikte yeni metot ve eğitim çalışmaları gelenek ve gelecek arasında köprü vazifesi üstlenecektir. Dolayısıyla, bu türde yapılan analiz temelli çalışmalar sayesinde pek çok çalgı tavrı ve üslubunun somutlaştırılması ve unutulmaya yüz tutmadan yaşayabilmesi mümkün olacaktır.

Analiz temelli yapılan çalışmalar, araştırmaya konu olan ses, çalgı, icra, teori gibi konuların daha derinlemesine anlaşılmasını sağlamak ve bu konuda bilgi edinmek isteyen araştırmacılar için yol gösterici olabilmek niteliklerini taşımaktadır. Bu çalışmanın da ileride gerçekleştirilecek ve alana katkı sunacak yeni çalışmalar için faydalı olması temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda mûsiki*. Pan Yayıncılık.

Aksoy, B. (2014). Musıkimizin bir merkezi: İstanbul. *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı, 57*.

Avcı Akbel, B. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslûp, tavır, yorum terimleri özelinde incelenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(3), 941-955.

Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar, yaklaşımlar, tartışmalar* (1. basım). Doğu Kitabevi.

Ayas, G. O. (2023). Direkler müzik sahnesi ve incesaz takımları: Müzisyenler, repertuvar, dinleyiciler ve beğeni yapısı. *Türkiyat Mecmuası*, 641-679.

Başarır Önder, F. E. (2016). J. S. Bach'ın kayıp keman konçertoları: Orijinallik, transkripsiyon, yeniden yapılandırılış süreci. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, (3).

Başer, F. A. (2018). *XIX. yüzyıl merkezli olarak Osmanlı Ermenileri'nde Türk müziği* (1. basım). Post Yayın Dağıtım.

Bayraktarkatal, M. E., & Güray, C. (2021). Makamın yapı taşı. M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* içinde. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz* (5. basım). Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk mûsikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Bükülmez, H. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın keman icralarının tahlili* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Büyükaksoy, F. (1997). *Keman öğreniminde ilkeler*. Armoni Ltd. Şti.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (25. baskı). Salmat Basın Yayıncılık.

Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: Tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz* [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Demirdirek, S. B. (2018). *Hakkı Derman'ın keman taksimlerinin tahlili ve bu tahliller doğrultusunda keman eğitiminde kullanılabilecek alıştırmaların oluşturulması* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi Yayınları.

Duygulu, M. (2000). Anadolu Ermeni müziğinde bölgesel etkileşimler. *Hyetert*, 12-31. https://hyetert.org/2001/01/01/anadolu-ermeni-muziginde-bolgesel-etkilesimler

Ersoy Çak, Ş., & Beşiroğlu, Ş. (2017). *Bir muhabbet kuşu: Postmodern göstergelerin ışığında Zeki Müren*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Eruzun Özel, A. (2010). Kemençe ile eser icralarından hareketle Tanburi Cemil Bey'in tavır özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 3(11).

Esen Biçer, B. (2020). Kemençeci Vasilâki'ye ait Kürdilihicazkâr peşrevi örnekleminde Türk müziğinde yorum. *Turkish Studies, 15*(3), 1837-1863.

Esen, B. (2008). *Türk müziği geleneğinde toplu icra ve yönetim* [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Feyzi, A. (2016). XIX. yüzyıl Bizans müziği kuramsal yapı ifadesinde geleneksel Türk müziği etkileri. *[Dergi adı eksik], 8*(2), 199-215.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması* [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Güray, C. (2012). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2023). *Türk müziği ansiklopedisi: Ezgisel organizasyonlar ve makamlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın keman taksimlerinin tahlîli* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Güvenç, B. (2016). *İnsan ve kültür*. Boyut Yayınları.

Halili, S. (2011). *Cüneyd Orhon'un kemençe icrasının özellikleri* [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Hatipoğlu, V. (2010). Cemil Bey'in kemençe icrasında kullanmış olduğu süslemeler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22), 115-128.

Hatipoğlu, V. (2013). *Rast makamındaki kâr-ı nâtık eserlerinden oluşturulan seyr-i nâtık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Hatipoğlu, V. (2017). Türk müziği keman akordu. *İdil, 6*(29), 289-309.

İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik* (7. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Kabacı, İ. (2020). *20. yüzyıl Türk müziği keman icra üslubunun taksim icraları üzerinden tespiti ve tahlili* [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kemani Reşad Erer. *Tahirbuselik Peşrev* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qDg5Q8Xb7JM

Kemani Reşat Bey. Neveser Peşrevi [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-i1kvOLQnew&list=RD-i1kvOLQnew&start_radio=1

Kınık, M. (2014). Osmanlı Ermenileri ve mûsikî ilişkilerimiz. *Yeni Türkiye*, (60), 280.

Kıyak, H. (2025). *Eski İstanbul'un müziği: Sermet Muhtar Alus* (2. basım). Pan Yayıncılık.

Levendoğlu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (19), 253-262.

Özgen, İ. (2009). *Sanatı yaşamak*. Yapı Kredi Yayınları.

Özgen, N. (2006). *Klasik kemençede eğitim yöntemleri ve modern icra için etütler* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsıkîsî ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Öztürk, S. (2016). *Klarnet İcracısı Mustafa Çalar'ın İcralarının Tahlili ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Paçacı Tunçay, G. (2015). Cumhuriyet'in müziği ve İstanbul. *Antik Çağ'dan XXI. yüzyıla büyük İstanbul tarihi: Edebiyat, kültür ve sanat* içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.; Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Parlar, N. (2019). *TRT kurumuna bağlı radyolardaki günümüz Türk müziği keman icra üslûbunun tespit ve teşrîhi* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Sever, S. (2008). *Tanburi Cemil Bey'in klasik kemençe ile eser icrasının özellikleri* [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Tanburi Cemil Bey. *Neveser Peşrev* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=GlCQpW44p9s

Tanburi Cemil Bey. *Tahirbuselik Peşrev* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wJdqR_BjHa8&list=RDwJdqR_BjHa8&start_radio=1

Türk Dil Kurumu. (2025). Makam. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim tarihi 20 Haziran 2026, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu. (2025). Üslup. *Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim tarihi 20 Haziran 2026, https://sozluk.gov.tr

Yahya Kaçar, G. (2002). Yorgo Bacanos'un ud icrasındaki aralıklar ve Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre bir karşılaştırma. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22*(2), 155-161.

Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk sanat müziği'nde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 25*(2), 215-228.

Yahya, G. (2002). *Ünlü virtüöz Yorgo Bacanos'un ud taksimleri: Taksim notaları, analiz ve yorumlar* (1. basım). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. basım). Seçkin Yayıncılık.

Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziği'nde üslûp tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

EKLER

Ek 1- Bülbülî Salih Efendi'ye Ait Hüseynî Keman Taksimi Notası



Ek 2- Bülbülî Salih Efendi'ye Ait Yegâh Keman Taksimi Notası



Ek 3- Kemânî İhsan Bey'e Ait Rast Keman Taksimi Notası




İ.Kabacı

Ek 4- Kemânî İhsan Bey'e Ait Sabâ Keman Taksimi Notası

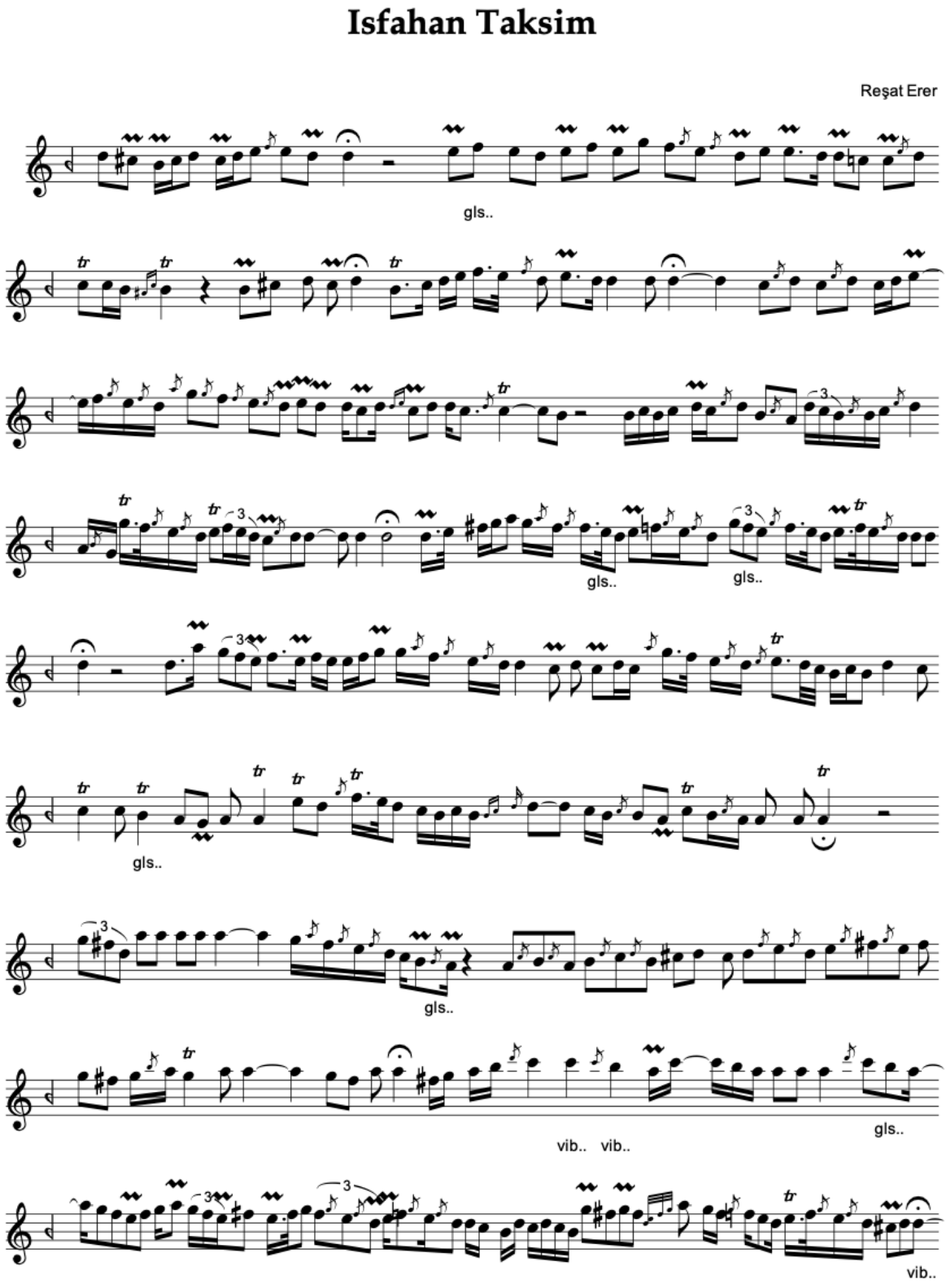



İ.Kabacı

Ek 5- Kemânî Reşat Erer'e Ait Tâhir Bûselik Keman Taksimi Notası

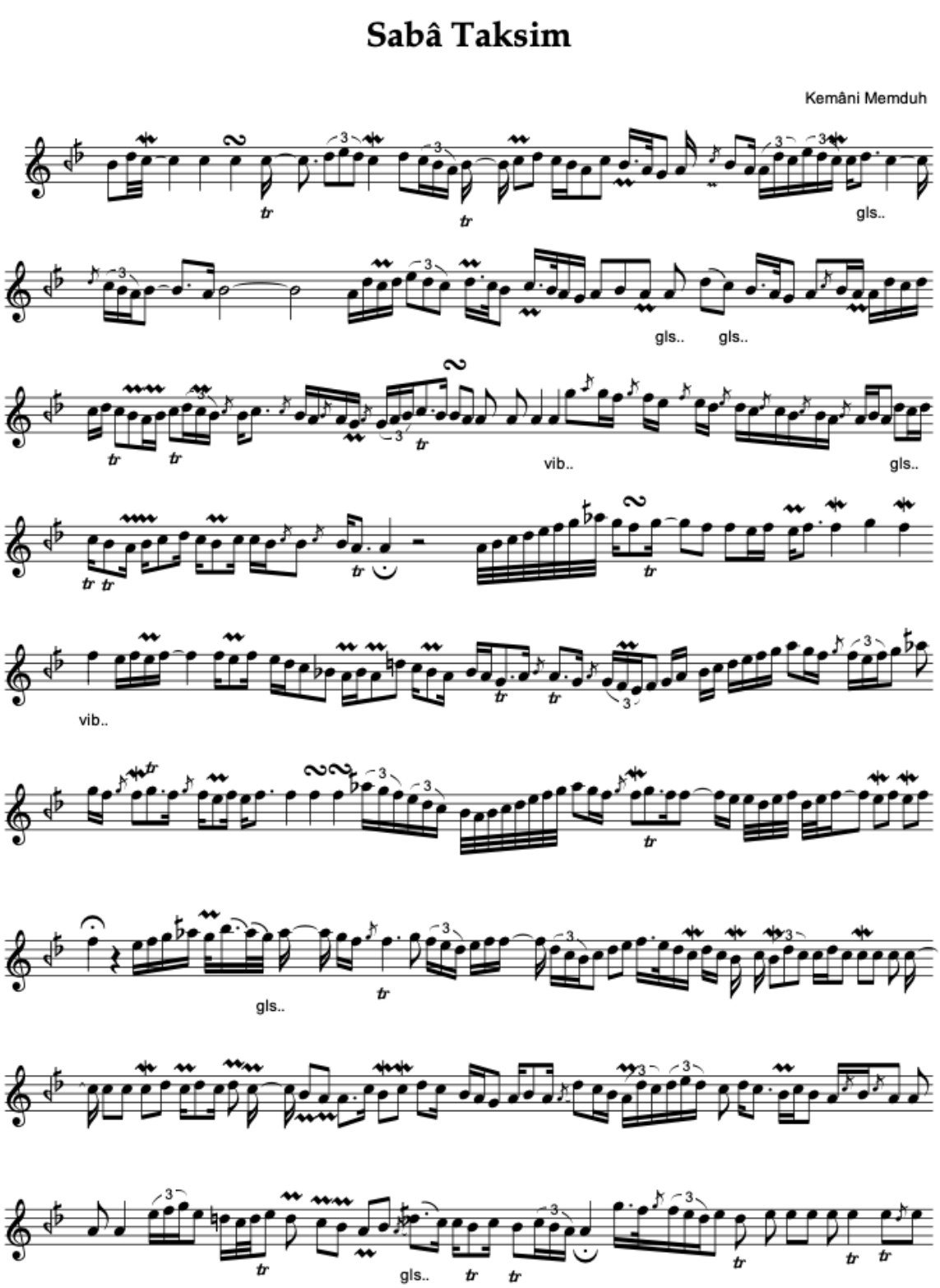


Ek 6- Kemânî Reşat Erer'e Ait Isfahan Keman Taksimi Notası



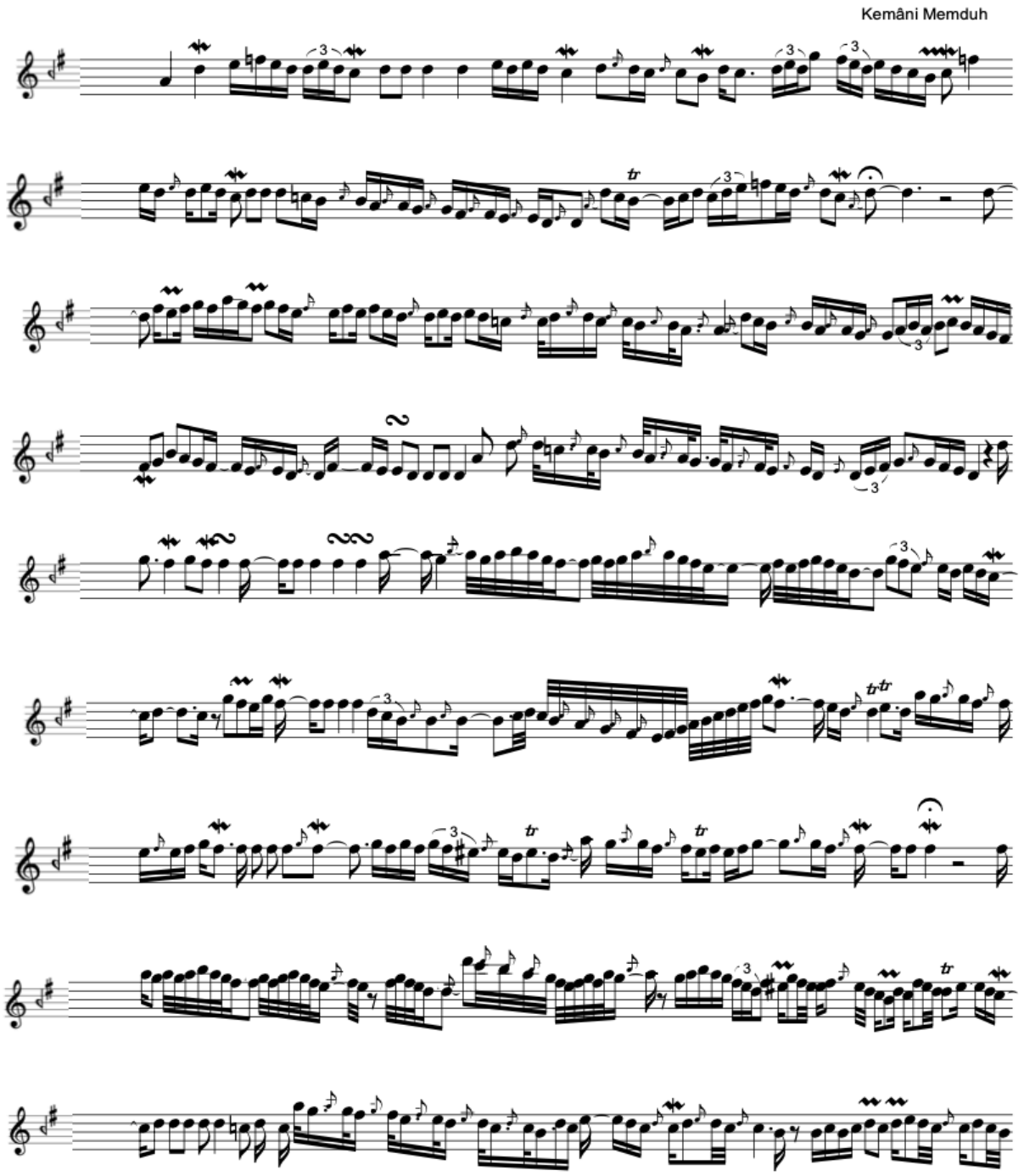

gls..
gls..
gls..
İ.Kabacı

Ek 7- Kemânî Memduh'a Ait Sabâ Keman Taksimi Notası




gls..
vib..
vib..
gls..
İ. Kabacı

Ek 8- Kemânî Memduh'a Ait Yegâh Keman Taksimi Notası




İ.Kabacı

Ek 9- Hâdiye Ötügen'e Ait Hicaz Kemençe Taksimi Notası



Ek 10- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Isfahan Kemençe Taksimi Notası

Isfahan Taksim




vib.
tr
3
tr
3
vib.
tr
vib.
h.taşçeşme

Ek 11- Kemençeci Sotiri'ye Ait Ferahnâk Kemençe Taksimi Notası




tr
3
3
3
h.taşçeşme

Ek 12- Lambros Leondarides'e Ait Kürdi Kemençe Taksimi Notası




vib.
vib.
vib.
h.taşçeşme

Ek 13- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Neveser Peşrev İcrası




vib.
Teslimin 3. İcrası
vib.
vib.
4. Hane
Teslimin 4. İcrası
vib.

Ek 14- Kemânî Reşat Erer'e Ait Neveser Peşrev İcrası




Teslimin 2. İcrası
8va
gls.
8va
Teslimin 3. İcrası
Teslimin 4. İcrası
gls.
vib.



Ek 15- Tanbûrî Cemil Bey'e Ait Tâhir Bûselik Peşrev İcrası




1.
vib.
1. Teslim 2. Dönüş
gls.
vib.
2.
vib.
2. Hane
gls. gls.
vib.
vib.
gls.


47
2. Teslim 1. Dönüş
49
gls.
51
54
vib.
3. Hane
57
2.
61
64
vib.
vib.
67
vib.
2.
70

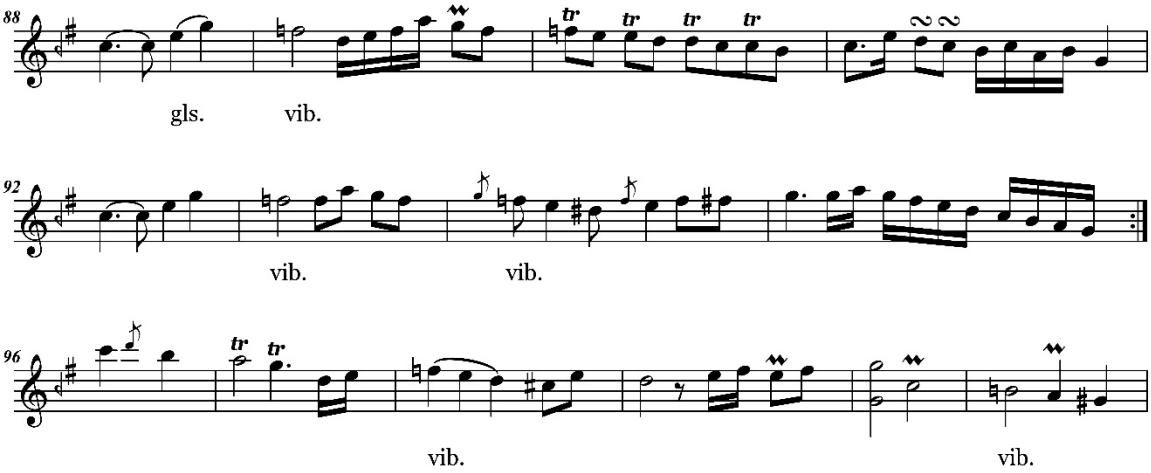
3. Teslim 1. Dönüş



3. Teslim 2. Dönüş



4. Hane 1. Dönüş




1.
102
4.Hane 2. Dönüş
104
vib.
108
2.
vib.
112
vib.
vib.
vib.
117
2.
vib.
vib
4. Teslim
120
vib.
gls.
123
vib.
vib.
vib.
126
3

Ek 16- Kemânî Reşat Erer'e Ait Tâhir Bûselik Peşrev İcrası



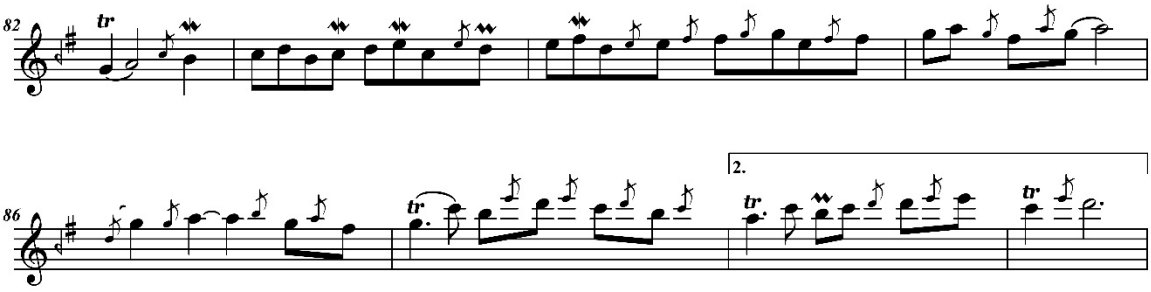

20
gls.
gls.
23
1.
gls.
1. Teslim 2. Dönüş
25
gls.
gls.
28
31
1.
2.
staccato
2. Hane
34
3
gls.
gls.
38
gls.
40
41
-8va


+8
vib.
2. Teslim 1. Dönüş
-8va
gls.
1.
2. Teslim 2. Dönüş
gls.
2.

3. Hane 1. Dönüşler



3. Hane 2. Dönüş



3. Teslim 1. dönüş




96
1.
vib.
3.Teslim 2. Dönüş
98
gls.
vib.
102
+8
gls.
gls.
105
4. Hane 1. Dönüşler
106
gls.
gls.
109
113
1.
2.
vib.
117
121
1.

4. Hane 2. Dönüşler



4. Teslim 1. Dönüşler

4. Teslim 2.Dönüş

Ek 17-Makale Yayın Bilgisi

SANAT YAZILARI – KASIM 2025 – SAYI 53– SAYFA 798-816 – ARAŞTIRMA MAKALESİ
DOI: https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1757803

KLASİK KEMENÇE VE KEMAN ETKİLEŞİMİNİN ISFAHAN MAKAMINDAKİ ÖRNEK TAKSİMLER ÜZERİNDEN EZGİ ÇEKİRDEĞİ ANALİZ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ[1], [2]

Öğr. Gör. **Hande TAŞÇEŞME**
Düzce Üniversitesi-Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi-Müzik Bölümü

Prof. Dr. **Cenk GÜRAY**
Hacettepe Üniversitesi-Ankara Devlet Konservatuarı
Ankara / Türkiye

Öz: Geleneksel müzik türlerinde icracılık ve yorumculuk unsurları müziksel ifadenin en belirgin dışa vurum araçlarından birkaçını oluşturmaktadır. Anadolu makam müziği birbirlerinden farklı icra ve yorum özellikleri bakımından pek çok icracı ve yorumcuya sahip olmuştur. Bu farklılıklar zamanla birer "zenginliğe" dönüşmüş ve harmanlanmıştır. Anadolu'nun çok kültürlü yapısı bu duruma zemin sağlayan önemli etkenlerden biri olmuştur. Türk saz müziğinin iki yaylı çalgısı olan kemençe ve kemanın etkileşimi bağlamında, Isfahan makamındaki örnek taksimler üzerinden ezgi çekirdeği yöntemiyle makamsal analiz ve üslup, tavır açısından teknik analiz gerçekleştirilmiştir. Analiz verilerinin sonucunda çalgıların arasında ezgisel, motifik ve üslup temelli benzeşimleri makam kullanımları üzerinden ortaya konmuştur. Isfahan makamındaki keman ve kemençe taksimlerinin analiz edildiği bu çalışmada, Isfahan makamı böylesi ortaklıklar için dolaylı bir biçimde ana zemin olarak gözükmektedir. Çalışmanın sonucunda keman ve kemençe çalgılarının makam kullanımları, üslup ve tavır, teknik ve melodik unsurlar bakımından etkileşim gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Kemençe, Keman, Etkileşim Üslup, Tavır.

AN ANALYSIS OF THE MELODIC CORE USING SAMPLE TAKSIMS IN THE ISFAHAN MAQAM THROUGH THE INTERACTION OF CLASSICAL KEMENÇE AND VIOLIN

Abstract: *In traditional music genres, performance and interpretation constitute two of the most prominent means of musical expression. Anatolian makam music has been performed and interpreted by many musicians with in different styles. Over time, these differences have been blended together and transformed into a form of 'richness.' Anatolia's multicultural structure has been one of the important factors contributing to this situation. In the context of the interaction between the kemençe and the keman, two stringed instruments of Turkish saz music, modal analysis was performed using the melody core method on sample taksims in the Isfahan mode. The results of the research revealed melodic, motivic, and stylistic similarities between the instruments through their use of modes. This study analyzes violin and kemençe taksims in the Isfahan makam, which indirectly appears as the primary basis for such commonalities. The study concludes that the violin and kemençe instruments interact in terms of makam usage, style and manner, and technical and melodic elements.*

Keywords: *Classical Kemençe, Violin, Interaction, Style, Attitude.*

[1] Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

[2] Bu makale Hande TAŞÇEŞME tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Doktora Programında Prof. Dr. Cenk Güray danışmanlığında yürütülen "Türk Müziği Saz İcracılığında Klasik Kemençe Ve Keman Etkileşiminin Örnek İcracılar Üzerinden İncelenmesi" başlıklı henüz yayımlanmamış doktora tez çalışması raporundan türetilmiştir.

BAŞVURU TARİHİ / *DATE OF APPLICATION*: 04.08.2025 | **KABUL TARİHİ** / *DATE OF ACCEPTANCE*: 17.11.2025

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/07/2026

(İmza)

Hande KARAKOÇ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,

- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/07/2026

(İmza)

Hande KARAKOÇ

DOKTORA TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Türk Müziği Saz İcracılığında Klasik Kemençe ve Keman Etkileşiminin Örnek İcracılar Üzerinden İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03/07/2026	209	231639	25/06/2026	%9	2992924741

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20 /07/2026)

Hande KARAKOÇ

(İmza)

Öğrenci No: N19245278

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

İmza

DOCTORAL THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Investigation Of Classical Kemençe and Violin Interaction In Turkish Music Instrument Performance Through Sample

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03/07/2026	209	231639	25/06/2026	%9	2992924741

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports;that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any futuredetection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to thebest of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20/07/2026)

Hande KARAKOÇ

Signature

Student No: N19245278

Department: Traditional Turkish

Music

Program/Degree:

Master's	Proficiency inArt	PhD	Joint Phd
		X	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Signature