

NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM KEMAN TAKSİMİNİN ANALİZİ

Murat GÜREL¹

ÖZET

Nubar Tekyay (1905-1955), Cumhuriyet dönemi Müsikî tarihimizde, Türk Müsikîsi tavrı ile keman icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Tekyay, Müsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer almış, kendine has icrâsı ile sonrasında gelen kemânileri teknik ve tavrı özellikleri bakımından etkileyip yol göstermiş, tavrı günümüzde ekol olarak kabul edilmiştir. Çalışmamızda Nubar Tekyay'a ait Hüzzam taksim notaya alınmış, taksim teknik, melodik ve nazari açıdan analizi yapılmıştır. Teknik analiz ile, keman icrâsında pozisyon ve süsleme teknikleri kullanımı analiz edilerek açıklanmıştır. Melodik analiz ile, taksimindeki cümle, sekileme, tartım kullanımı ve ritmik değişkenlikler ortaya çıkarılmıştır. Nazari analiz ile, taksim tamamı cümle cümle ayrılarak makam seyri, geçki ve perde kullanımları açıklanmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda Nubar Tekyay'ın icrâ tavrı, keman icracılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Nubar Tekyay, Keman, Kemâni, Hüzzam, Taksim

THE ANALYSE OF NUBAR TEKYAY'S HUZZAM VIOLIN TAKSİM

ABSTRACT

Nubar Tekyay (1905-1955), makes a contribution to occur taksim tradition in Turkish Music Performing Style with violin in Republic period music history. Tekyay takes part in, among significant violin performers that reach in music history record and also with his own specific perform he leads violin performers, coming after him. Furthermore, he effects them in terms of technical and performing style. His performing style has been regarded as ecole nowadays. In this study, Nubar Tekyay's taksim is notated and analyzed in terms of technical, melodic and theoretical analysis. By technic analyzing, position in violin perform and ornament techniques usages are explained. By melodic analyzing, phrase, step, rhythmic usage and rhythmic variables are revealed. By theoretical analyzing, sebarably phrase of taksim, melodic movement of the makam, modulation and pitch usages are explained. With findings in this study, Nubar Tekyay's performing style is embodied with the purpose of coming into use to violin performers.

Keywords: Key Words: Turkish Music, Nubar Tekyay, Violin, Violin Performer, Violinist, Huzzam, Taksim

¹Doktora öğrencisi, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, muratgurel@gazi.edu.tr

Kökeni 16.yy sonlarına dayanan ve ilk olarak batı müziğinde kullanılan kemandan önce, Türkler yaylı saz olarak yalnız ıklığ çalgısını çalmıştır. Iklığ, Farsçadaki adı ile kemañçe-rebap şeklinde adlandırılmıştır. Keman ismi ise ıklığa sürtülen yayın farsça karşılığı olarak bilinmektedir. (Gazimihal, 1961: 125). 17.yy'nin başlarından itibaren keman çalgısının Türk Müsikîsi'nde kullanımına dair çeşitli görüşler mevcuttur. 1697 yılında, ilk olarak yazar Perraul, "Paralles des Anciens et des Modernes"¹ adlı kitabında, Fransa'da İstanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk kemâni ile Fransız kemancısının sırayla birer parça çaldıklarını ardından birbirlerinin çaldıklarını tekrarlamaya çalıştıklarını anlatmıştır (Aksoy, 2003: 106). 1737'lerde, İstanbul'da ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam J.E. Liotard'ın çizdiği "Keman Çalan Türk Müzisyenler" adındaki resim, o dönemde Osmanlılarda keman çalgısının kullanıldığını gösteren ilk resimdir (Uslu, 2009: 73).

Türk Müsikîsi keman tavrı ile icrâcılıkta bilinen ilk isim konusunda da çeşitli görüşler bulunmaktadır. 1751'de yazılan Fonton'un eserinde "amâ Kemâni Corci"den (1680? - 1775?) Türk topraklarına batı kemanını getiren ilk kişi olarak bahsedilmiştir. (Uslu, 2009: 73) Fonton'un tespitini²den iki yüzyıl sonra 1961'de Gazimihal'de Rum asıllı amâ Kemâni Corci'yi ilk keman icrâcısı olarak anlatmıştır (Gazimihal, 1961:125). Öte yandan Gazimihal, 13.yy'dan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul ve Trabzon şehirlerinde, o dönemin Levantenleri² arasında eski viol³ şekillerinin kullanılmış olabileceğini, C.Fonton'da, violün çok önceleri Galata meyhanelerinde çalınmış olabileceğini belirterek, Kemâni Corciden önce, Türk Müsikîsi keman tavrı ile icrâcılık yapan fakat adı bilinmeyen icrâcılarının bulunmuş olabileceğini belirtmişlerdir (Gazimihal, 1939: 80).

Cumhuriyet dönemi Türk Müsikîsi tarihinde kendisinden sonra gelen kemânileri teknik ve tavrı özellikleri bakımından etkileyip yol gösteren, Türk Müsikîsi tavrında keman icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunan, müsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer alan, çalışmamıza Hüzzam taksimi ile kaynaklık edecek ekol isim Nubar Tekyay'dır.

Nubar Tekyay'ı, 20.yy'ın önemli solistlerinden Alâeddin Yavaşça, "üstün vasıflara sâhip sazende"³(Yavaşça, 1928: 7), ud virtiözü Cinuçen Tanrıkorur, ud icrâ tavrını geliştirirken yaralandığı

icrâcıların başında gelen kemâni (Tanrıkorur, 2009: 319), müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Hakkı Derman ve Sadi Işılai ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli üç kemânisi içerisinde yer alan isim (Başar, 2006: 64), tanbûrî Sadun Aksüt, "fevkalâde tekniği, hâkimane çalgısı ile dinleyenleri büyüleyip keman sazında tam bir üstad olan icrâcı" (Aksüt, 1967:80), Müzikolog Yavuz Özüstün ise "Nubar başka bir hikayedir, keman ancak Nubar gibi devlerin elinde alaturkada kullanılan bir saz olabilir." (<http://www.musikidergisi.net/?p=1480>), şeklinde anlatmaktadır. 1905 yılında doğan Tekyay (Öztuna, 2006: 386), müsikî eğitimini babası bestekâr ve udî Arşak Çömlekçiyan'dan almış (Sözer, 1964: 418), 13 yaşından itibaren 8 yıl (1918-1926) süre ile babasının yönettiği fasıllarına katılmış (Öztuna, 2006: 386), üstün keman tekniği ve müsikî anlayışı ile kısa zamanda şöhreti yakalayarak (Aksüt, 1967:80) döneminin en iyi kemânileri arasında yer almıştır (Öztuna, 2006: 386). 1927'de kurulan ilk Türk radyosu "Telsiz"de 4 Temmuz 1928 yılında dönemin üstad icrâcıları, Hakkı Derman, Rafet Altıparmak, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar,ERCÜMENT Batanay, Hasan Erkoç, İsmail Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur (Özalp, 2000: 253). 1928-1937 yılları arasında "Columbia", "Sahibinin Sesi" ve "Pathe" plak şirketleri için udî Nevres, Mesut Cemil, ve Sadi Işılai eşliğinde, Lale ve Nerkiş hanımlara eşlik ederek, ayrı ayrı ve birlikte 100'ü aşkın plak doldurmuştur Bahsi geçen plak çalışmalarındaki taksimlerinde sergilediği, makam seyri ve geçki anlayışı, kullandığı süsleme teknikleri, zengin motif ve cümle çeşitliliği, kabul gören taklit edilmeye çalışılan keman tonu ile alanında yetkin bir keman icrâcısı olduğunu müsikî camiasına kanıtlamıştır. Üstad Münîr Nureddin Selçuk'un ilk plaklarında Tanbûrî Mesut Cemil, Rûşen Kam, Refik Fersan, Fâhire Fersan, Fevzi Aslangil ile birlikte icrâcı olarak bulunan ve (Öztuna, 2006: 274) Türk Müsikîsi'nin yanında batı müziğine de vâkıf olan Tekyay (Aksüt, 1967:80), 22 Şubat 1930'da Fransız Tiyatrosu'nda, Kemañçevî Ruşen Kam, Tanbûrî Mesut Cemil ve Kânuni Artaki Candan ile birlikte Münîr Nureddin Selçuk'a eşlik ederek Türk Müsikîsi'ndeki ilk Avrupâî konseri veren heyette bulunmuştur (Öztuna, 2006: 274). Atatürk huzurunda birçok kez Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Tanburî Selahattin Pınar, Hâfiz Yaşar, Necati Tokyay, Şükrü Tunar, Niyazi Seyhun, Yorgo Bacanos ve Aleko Bacanos ile birlikte meşklerde bulunan Nubar'a "Tekyay" soyadını da methiyelerine mazhâr olduğu Atatürk vermiştir (Hüdavendigar, 1999: 158). 1990 yılında çıkan, içerisinde Safiye Ayla, Hâfiz Osman Efendi, Münîr Nureddin Selçuk, Hâfiz Burhan,

¹Eskilerle yenilerin karşılaştırılması.

²Büyük liman kentlerinde ticaretle uğraşan gayrimüslimlere verilen ad. (T.D.K. Güncel Türkçe Sözlük 2013)

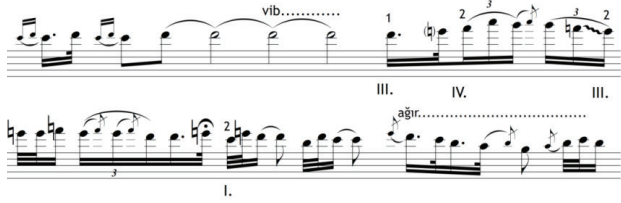
³Keman ailesine ait, dört farklı boyu, altı ve yedi teli olan çalgı.

Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay, Tanbûrî Cemil Bey gibi üstadların 1906 - 1949 yılları arasında icrâ etmiş olduğu eserlerin bulunduğu, Master of Turkish Music (Türk Müsîkîsi'nin Ustaları) albümünde keman taksimi ile yer almış "taksim formunu zirveye ulaştıran kemancı" olarak adlandırılmıştır (Özdoğan, Üstel, Karakaşlı, Kentel: 88).

1. NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ

1.1.Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksimindeki Pozisyon Kullanımı

Büyükaksoy pozisyon (1997) terimini, konum olarak adlandırmış, "tuşede parmak ve elin yeni bir konuma geçmesine tam konum, elin tuşeye temas noktası değiştirilmeden, sabit tutularak yalnızca parmakların uzatılması ile gerçekleştirilen konum değişikliğine yarım konumdur" (s. 10) tanımı yapmıştır. Keman ile Türk müziği tavrında icrâcılık tarihinde, pozisyon bilgisine sahip, taksimlerinde pozisyon kullanan kemanilerin başında Nubar TEKYAY gelmektedir. Nubar TEKYAY'dan önce ve onun döneminde Türk müziği tavrında icrâcılık yapan kemanilerin icrâlarına dahil etmediği pozisyon kullanımı, Nubar TEKYAY ile birlikte icrâlarda yer almaya başlamıştır.



Örnek, 13.-14.satır

Örnekte Tiz Nevâ sonrasında Tiz Hüseyinî, Tiz Eviç, Tiz Gerdâniye ve Tiz Muhayyer perdeleri icrâ edebilmek için pozisyon kullanımına ihtiyaç duyulmuştur. Tiz Nevâ perdesi III.pozisyonda icrâ edilmiş, Tiz Eviç perdesi 2.parmakla IV.pozisyonda çalınarak Tiz Muhayyer perdesinin icrâ edilebilmesine olanak sağlanmıştır. 2.satırda, Tiz Hüseyinî perdesindeki puandorgun ardından Tiz Çargâh notası ile birlikte 1.pozisyona geçilmiştir.

1.2.Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksiminde Kullandığı Süsleme Teknikleri

Süsleme teknikleri, eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen, değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli...notalardır. (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Süsleme teknikleri icrâcıdan icrâcıya farklılık gösterebilen, besteye ve icrâya dâhil olup icrâcının

yorum gücünü-alanındaki yetkinliğini gösteren, (GÖNÜL, 2010: 37) icrâcılar tarafından doğaçlama kullanılan, bilinçli olarak veya alışkanlıkla icrâ edilen nota dışı bezeyişler (AYANGİL, 2007: 567) icrânın tavrını etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak tanımlanabilir. Nubar Tekyay'ın Hüzzam Taksim icrâsında kullanmış olduğu süsleme teknikleri çarpma, çift çarpma, vurkaç çarpma, üçlü çarpma, glissando/kaydırma, çarpma glissando, trill, vibrato, stakato, puandorg, virgüller/kısa duraklamalar ve dem sesi/pedal ses kullanımı alt başlıklarında örnekler ile incelemiştir.

1.2.1.Çarpma

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan...çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir. (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Çarpma süsleme tekniğinin, Tekyay tavrına ve taksimindeki cümlelere etkisini belirgin biçimde ortaya koyabilmek için, çarpmaların kullanıldıkları cümlelerin tamamı alınmıştır.

1.2.1.1.Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana gelir ve kuvvetli çalınır. Çarpma notası ise zayıf zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden önceki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 6.Satır

Örnekte 16'lık değerlikli, Gerdâniye, Muhayyer ve Hisâr perdelerinden sonra, notanın bir üst sesi ile çarpma yapılmıştır.

1.2.1.2.Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre belirsiz ve hafif icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma nota üzerinde "b." şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 25.satır

Örnekte onaltılık değerlikli üçleme kalıbının içerisinde, Muhayyer perdesine Tiz Segâh perdesi ile yapılan çarpmanın ardından, hafif nüansa geçilmiş Gerdâniye perdesine Muhayyer perdesi ile belirsiz çarpma yapılmıştır.

1.2.1.3. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Vurgulu Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre daha kuvvetli icrâ edilen çarpma çeşididir. Vurgulu çarpma nota üzerinde “v.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 22. satır

Örnekte Tekyay değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, belirsiz çarpma ve vurgulu çarpma örneklerini aynı cümle içinde kullanmıştır. Nevâ perdesine Hisâr perdesi ile vurgulu çarpma yapılmıştır.

1.2.1.4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota zayıf zamana gelir. Çarpma notası ise kuvvetli zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 1. satır

Örnekte Segâh perdesi ile Çargâh perdesine, Eviç perdesi ile Hisâr perdesine çarpma yapılmıştır. Örnekte çarpma kuvvetli zamanda yer alarak içinde bulunduğu motife dinamik bir etki vermiştir.

1.2.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Bu çarpma çeşidi, değerini kendinden sonraki notadan aldığı halde kuvvetli değil zayıf zamana gelmekte ve belirsiz, hafif icrâ edilmektedir. Belirsiz çarpma nota üzerinde “b.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 23.-24. satır

Örnekte Gerdâniye perdesi ile Hisâr perdesine belirsiz çarpma yapılmıştır. Kuvvetli zamanda yer alması gereken çarpmaya zayıf zamanda yer verilerek icrâda nüans farklılığı yaratılmıştır.

1.2.3. Çift Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. “ ” şeklinde küçük onaltılık ile gösterilir (YAHYA KAÇAR, 2009: 28) Çift çarpma asıl nota ve bir üst sesi, asıl nota ve bir alt sesi, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dörtlü aralıklara sahip notalardan oluşabilir.

1.2.3.1. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çift Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmalarda asıl nota zayıf zamana gelir. Çift çarpma ise kuvvetli zamanda yer alır. Çift çarpma, bağ işareti ile kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.



Hüzzam Taksim 1.-2. satır

Örnekte Gerdâniye-Muhayyer çift çarpması ve Hisâr-Eviç çift çarpması kullanılmıştır. İki çift çarpma da asıl nota ve asıl notanın bir üst sesinden oluşmakta, asıl notaya geri gelmektedir. Örnekte çift çarpma bağlı olduğu perdeyi veya ritm kalıbını vurgulayarak ön plana çıkarmıştır.

1.2.3.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çift Çarpma

Bu çarpma çeşidinde, değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmanın aksine çift çarpma kuvvetli zamanda yer almaz ve belirsiz, hafif icrâ edilir. Belirsiz çift çarpma nota üzerinde “b.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 10.-11. satır

Örnekte Hüseyinî perdesine Hüseyinî ve Acem perdelerinin oluşturduğu çift çarpma ile çarpma yapılmıştır. İnci seyirde, Nevâ perdesinde buselik icrâ etmek ve devamında Segâh perdesi üzerinde Segâh hazırlık yapmak için donanımda yer alan Hisâr perdesi Hüseyinî perdesine, Eviç perdesi Acem perdesine

dönüşmüş, vurgulu icrâda bulunmamak için belirsiz çift çarpma kullanılmıştır.

1.2.3.3. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan, Glissando İle Birbirine Bağlanan Çift Çarpma

Bu süsleme tekniğinde, asıl sestem önceki çift çarpma arasında kısa zamanda glissando yapılmaktadır. Glissando ile birbirine bağlanan çift çarpmalar üçlü, dördü ve beşli aralıklarda kullanılmaktadır.



Hüzzam Taksim 3. satır

İncelenen örnekte boş telden dördü aralıkla çıkılarak glissando ile temiz sese ulaşılmaktadır. Çift çarpmanın arasında glissando yapılarak, dördü aralık geçişi yumuşatılmıştır.

1.2.4. Vurkaç Çarpma


Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye... çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür. (GÖNÜL, 2010: 41) Vurkaç çarpmada nota kuvvetli kuvvetli zamanda, çarpma ise zayıf zamanda yer almaktadır. Vurkaç çarpma icrâsında, çarpmalar temiz ve belirgin olarak duyulmalıdır. Vurkaç çarpma nota üzerine “vurkaç.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 7. satır

Örnekte Muhayyer perdesinden Çargâh perdesine kadar vurkaç çarpma kullanılmıştır. Onaltılık üçleme içerisinde vurkaç notaları 32'lik değerinde, motifin hızında azalma olmadan, eşit aralıklarla icrâ edilmiştir. Vurkaç çarpmanın geç duyurulması söz konusu değildir. Örnekte teknik düzeyi yüksek vurkaç çarpmalar icrâyı canlı ve kıvrak bir anlatım katmıştır.

1.2.5. Üçlü Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan, üç adet onaltılık notanın birleşmesi ile oluşan çarpma notalarıdır. “” şeklinde küçük onaltılık ile gösterilir. Değerini

kendinden sonraki notadan alan üçlü çarpma kuvvetli

zamanda, asıl nota ise zayıf zamanda yer alır. Üçlü çarpmada üç onaltılık nota eşit olarak icrâ edilmelidir.



Hüzzam Taksim 29. satır

Örnekte Hisâr, Nevâ, Hisâr perdeleri ile Çargâh perdesine üçlü çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma içerisinde icrâ edilen üç perde de eşit tartımla icrâ edilmiştir. Üçlü çarpma, nota değerliğini bağlı olduğu Çargâh perdesinden almaktadır. Çargâh perdesindeki asma kalış üçlü çarpma ile belirgin, vurgulu hale getirilmiştir.

1.2.6. Glissando/Kaydırma

Glissando (kaydırma) süsleme tekniğinin tanımı ve kullanımı, keman ile Türk Müziği icrâsında, Türk Müziği'nde kullanılan diğer çalgılara ve Batı Müziği keman tekniğine göre farklıdır. Ud, Tanbur ve Klâsik Kemançe çalgılarında glissando tekniği; Klavye üzerinde bir sestem diğer ses parmağı kaldırmadan ulaşma (YAHYA, 2005: 147), perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesi (GÖNÜL, 2010: 45) tanımları yapılmıştır. Batı Müziği keman tekniğinde de glissando; El ve kolun birlikte hareketi ile aynı parmak ile telde kaydırılmasıdır. (BÜYÜKAKSOY, 1997: 18) şeklinde tanımlanmıştır. Keman ile Türk Müziği icrâsında Glissando tekniğini çıkıcı glissando ve inici glissando olarak ikiye ayırdık. Küçük ikili, büyük ikili aralıkları, çıkıcı ve inici glissandoda, Türk müziğindeki diğer çalgıların ve batı müziği keman tekniğinde olduğu gibi parmak kaldırılmadan, aynı parmağın tuşede kaydırılması ile yapılmaktadır. Pozisyon değiştirme olmadan, büyük ikiliden büyük aralıklarda ise çıkıcı glissando, aynı parmakla değil, iki ses arasında parmakların birbirini ittirmesi ile yapılmaktadır.



Hüzzam Taksim 16. satır

Örnekte III. pozisyonda Tiz Nevâ perdesinden Tiz Acem perdesine inici glissando ile gelinmiştir. Tiz Gerdâniye perdesi 4. parmak ile Tiz Eviç perdesine doğru pestleştirilmiş, glissandoyu Tiz Eviç perdesinden devralan 3. parmak, Tiz Eviç perdesinden Tiz Acem perdesine inerek glissando ile temiz perdeye-Tiz Acem

perdesine ulaşılmıştır. Özellikle 4.parmak-3.parmak geçişinde glissando hareketinde kesinti olmaması çok önemlidir. Örnekte glissando süsleme tekniği orta kuvvette icrâ edilmiş, Türk musikisi tavrına aykırı forte-vurgulu glissandolardaki bayağılıktan kaçınılmıştır.

1.2.7.Çarpma Glissando / Çarpma Kaydırma

Çarpma Glissando, Eruzun Özel (2010) tarafından “Esas sesin önüne ilave edilen çarpma görevindeki küçük notanın duyurulmasının hemen ardından, esas sese hızla kayarak gidilmesidir” (s.286). şeklinde tanımlanmıştır. Bu teknikte, çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılmaktadır. Çarpma Glissando süsleme tekniği “ ” işaretinin altında “ç.g.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satur

1.2.8.Trill

Trill, İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup, titreme manasına gelmektedir. (YAHYA KAÇAR, 2009: 30)

Trilde, esas ses ve icrâ edilen makama göre “bir üzerindeki ses ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur. (BİLGİN, 2011: 16) Tril süsleme tekniği nota üzerinde “ ” şeklinde gösterilmiştir.



Tril'in değeri uzun ise “tr”in yanına tırtıklı bir ek şerit () ilave edilmektedir. Tril'de yapılan çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır. (GÜREL, 2011: 32)



Hüzzam Taksim 3.-4.satur

Örnekte 8'lik Hisâr perdesi üzerinde Hisâr-Eviç perdeleri aralığında trill süsleme tekniği kullanılmaktadır.

1.2.9.Vibrato

Vibrato titreşim anlamına gelir. Basılı bulunan parmağın bulunduğu noktadan ayrılmadan ileri ve geri

salınım yapması ile vibrato oluşur. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, süsleme yapmaktır. (ORAN, 2004: 134) Batı müziği icrâ eden kemancılar el (bilek) vibratosu, kol vibratosu ve parmak vibratosu kullanılırken, Türk Müziği tavrında icrâ yapan kemancılar ağırlıklı olarak parmak vibratosu, nadiren de el (bilek) vibratosu kullanılmaktadır. Tekyay, vibrato süsleme tekniğini normal vibrato ve hızlı vibrato olmak üzere iki farklı hızda kullanmıştır. Vibrato süsleme tekniği nota üzerinde “vib.” şeklinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 2.satur

Örnekte 4'lük Çargâh ve Hisâr perdeleri üzerinde vibrato süsleme tekniği kullanılarak puandorg yapılmıştır. Hisâr perdesi Hüzzam makamında hareketli perde özelliği gösterdiğinden dolayı bu perde vibrato ile yumuşatılarak icrâ edilmiştir. Vibratolarda frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğu duyulmamıştır.



Hüzzam Taksim 8.satur

Örnekte noktalı 16'lık Gerdâniye perdesinin tartım hızından dolayı hızlı vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. Tekyay, üçleme üzerinde uygulanan çarpmaların ardından kısa süreliğine Gerdâniye perdesi üzerinde dinamik bir etki yaratmıştır.

1.3.8.Stakato

Uçan, “Stakato”yu şu şekilde ifade etmiştir; “Kemanda kısa kısa ve kesik çalma tekniğine uluslararası keman müziği dilinde stakato (sıtakato) çalma tekniği denir. Stakato terimi İtalyanca ‘ayırarak’ anlamına gelen stakato sözcüğünden gelir. Bu terimin kısaltılmış yazılışı stacc.’tır. stakato, kısa kısa-kesik kesik çalma demektir” (Uçan, 2005:110). Stakato süsleme tekniği nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir.



Hüzzam Taksim 2.satur

Tekyay, sekvensleri ayırmak için stakato süsleme tekniğini kullanmıştır.

1.3.9. Puandorg

Puandorg, üzerine konulduğu notanın istenildiği kadar uzatılacağını gösteren işaretidir. (ÖZDEN ULUÇ, 2006: 160) Akdoğu, puandorgun önemini, taksim cümlelerinin bitişinde uzun süreli seslerin kullanılarak soluklanılması gerekir, şeklinde vurgulamıştır. (AKDOĞU, 1989: 30) Puandorg nota üzerinde “ ” şeklinde gösterilmektedir. Tekyay, taksiminde kurduğu cümlelerin sonlarında, makamın karar perdesinde güçlü perdesinde, asma kalış perdelinde puandorglar yapmıştır.

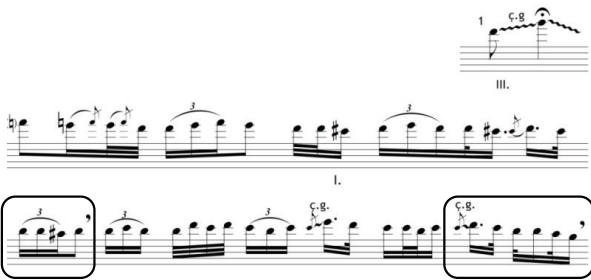


Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte taksimin başlangıcında uzun ses tutmak amacı ile Segâh perdesinde puandorg yapmıştır. İlk cümlelerin Nevâ perdesinde (makamın güçlü perdesinde) bitirilmesi, yarım karar verilmesi amacı ile puandorg kullanılmıştır. Örnek 1'in son cümlesinde Segâh perdesinde (karar perdesinde) puandorg ile kalış yapılmıştır.

1.3.10. Virgüller / Kısa Duraklamalar

Kısa duraklamalar, değerliği “sus”dan kısa olan, birim vuruş içerisine yerleştirilemeyen, anlık duraklamalardır. Kısa duraklamalar, duraklama yapılan notanın sağ üst köşesinde virgül (,) noktalama işareti ile gösterilmektedir.



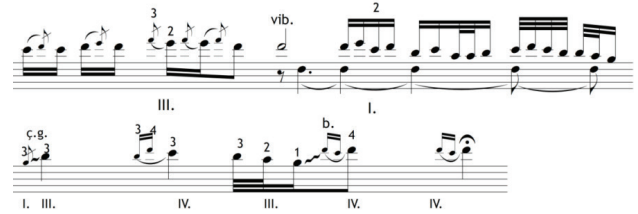
Hüzzam Taksim 16.-17.-18.satr

Örnekte Tiz Segâh ve Gerdâniye perdeleri üzerinde virgüller kullanılmıştır. Virgüllerin “sus”dan daha kısa süreliğine motifi duraklatmıştır.

1.3.11. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı

Dem ses, “tutan ses” demektir. Dem ses herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden sestir. Bu sese armonide “pedal ses” denir. Dem ses en çok makamın durak

veya güçlü perdelerinde duyurulur. (ÖZTUNA, 2006: 223) Kemanda dem ses aynı anda iki tel üzerinde yay hareketi gerçekleştirerek uygulanır. Açık telde bir dem ses sürdürülürken, diğer telde de bir melodi icrâ edilir. Bu şekilde tek keman ile iki keman icrâsı duyumu yakalanmaktadır. Dem ses, bağlı ve nota sapları aşağı şekilde, dem ses üzerine icrâ edilen melodi ise nota sapları yukarı şekilde gösterilmektedir.

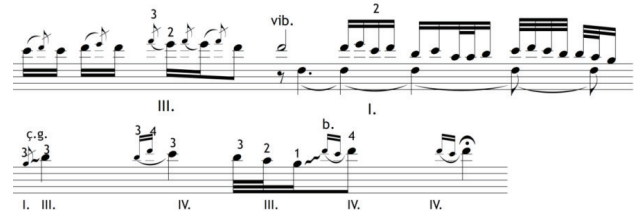


Hüzzam Taksim 15.-16.satr

Örnekte Gerdâniye perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta, Rast Makamı'nın ve Hüzzam Makamı'nın güçlü perdesi olan Nevâ perdesi ile dem tutulmuştur.

1.3.12.Çift Ses Kullanımı

Çift ses, uyumlu iki sesin birlikte kullandığı icrâ şeklidir. Bu icrâ türünde Batı Müziği etkileri görülmektedir.(YAHYA KAÇAR, 2009: 35) Çift ses, icrâ edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili ve sekizli derecelerin aynı anda...icrâ edilmesiyle oluşan bir süsleme şeklidir. (GÖNÜL, 2010: 50)



Hüzzam Taksim 28.satr

Örnekte Re-Si notaları ile büyük altılı aralığı tınlattılmıştır. Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta Segâh icrâ edilmesi gereken perde, çift ses icrâ edebilmek için buselik perdesi (si natürel) şeklinde icrâ edilerek Tonal Sistem İcrâsı yapılmıştır.

2.NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN MELODİK AÇIDAN ANALİZİ

Taksim, icrâcının birikimini yansıtan, kurulan motif ve cümlelerin icrâcının müzikal seviyesini gösteren, yetenek

ve musiki bilgilerinin özgür olarak sergilenebildiği özel beceri ve yetenek isteyen bir formdur. Nubar Tekyay sahip olduğu müzik kulağı, makam bilgisi, repertuar bilgisi, müzik belleği, hayal gücü, konsantre olabilme yetisi ve çalgı hakimiyeti ile taksimlerinde özgün cümlelere imza atmıştır. Çalışmamızın bu kısmında Nubar Tekyay'ın Hüzzam taksiminde kullanmış olduğu motifler, cümlecikler, cümleler, sekilemeler, tartım özellikleri, değişkenlik gösteren ritmik özellikler analiz edilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

2.1.Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimdeki Cümleler

Akdoğu cümleyi (1996) "Birbirlerini tamamlayan en az iki cümlecik'in oluşturduğu ezgisel bütüne denir" (s.55) şeklinde tanımlamıştır. Akdoğu (1996), cümlecik tanımı ise "Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makamın durak veya güçlü seslerinden birinde, çoğunlukla ilgili makamın durak ve güçlü seslerinin dışında bir ses üzerine soluklanışı sonucu oluşan ezgisel kalıpa cümlecik denir. Cümlecik, bir motif olabileceği gibi, birden fazla motiften de oluşabilir.(s.15)

2.1.1.Yarım kararlı cümle

Akdoğu,yarım karar cümleyi, makamın güçlü perdesinde biten cümlelerdir. (AKDOĞU;1996, s.57) şeklinde tanımlamıştır. Yarım kararlı cümle iki veya daha fazla cümlecikten oluşabilir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte 1.cümlecik ve 2.cümleciklerin oluşturduğu cümle, Hüzzam makamının güçlü perdesi olan Nevâ perdesinde biterek (yarım karar vererek), yarım kararlı cümle örneği oluşturmuştur.

2.1.2.Tam kararlı cümle

Akdoğu'ya göre (1996) tam kararlı cümle, "Makamın durak sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde tam bir bitiş etkisi oluşturur" (s.56). Tam kararlı cümle iki veya daha fazla cümlecikten oluşabilir.

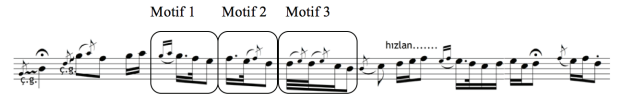


Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte 1.cümlecik ve 2.cümleciklerin oluşturduğu cümle, Hüzzam makamının karar perdesi olan Nevâ perdesinde biterek (karar vererek), tam kararlı cümle örneği oluşturmuştur.

2.2.Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimdeki Sekileme Kullanımları

Sekileme (sekvens), bir motifin, genellikle ardışık gelen makam dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir.(GÖNÜL, 2010: 13) Sekileme de genellikle aynı tartım kullanılır. Benzer tartımların kullanıldığı sekilemeler de görülmektedir. Sekilemeler inici ve çıkıcı seyirler içerisinde kullanılabilir. Sekilemeyi oluşturan Motif'in tanımı Akdoğu (1996), "En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygulusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir." (s.15) Şeklinde tanımlamıştır. Tekyay'a ait sekileme örneklerinde her bir motif kare içerisinde gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 1.-2.satr

Örnekte inici seyir ile art arda icrâ edilen 3 motifle sekileme yapılmıştır. 3.motifin tartımı diğer iki motifle aynı olmamakla birlikte, benzerlik göstermektedir. Motiflerde sırası ile Hisâr-Nevâ- Segâh perdelerinde kalınmıştır.

2.3. Nubar Tekyay'ın Taksimlerdeki Tartım Kullanımları

2.3.1.Üçleme tartımı kullanımları.

Doğal bölünümlü ikişerli olan bir nota değerinin, geçici olarak üç eşit parçaya bölünmesine üçleme denir. Üçleme notaların altına ya da üstüne üç yazılır. (İLDAN, 2002: 45) Tekyay'ın farklı tartımlar üzerinde kullanmış olduğu üçleme kullanımı aşağıda gösterilmiştir.



Hüzzam Taksim 3.satr

Örnekte ilk üçlemenin ardından vurkaç çarpımlar ile iki adet üçleme tartımı kullanılmıştır.

2.3.2. Beşleme tartımı kullanımları



Örnekte Eviç-Tiz Çargâh çıkışı beşleme tartımı ile yapılmıştır.

2.3.3. Altılama tartımı kullanımları



Tekyay altılama tartım kalıbını değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar ile birlikte kullanmıştır.

2.4. Nubar Tekyay' ait Hüzzam Taksimdeki Ritmik Özellikler

Nubar Tekyay, taksiminde gittikçe hızlanarak icrâ edilen tartım kalıpları, hızlı icrâ edilen tartım kalıpları, gittikçe ağırlaşarak icrâ edilen tartım kalıpları ve ağır icrâ edilen tartım kalıpları ile ritmik değişkenlikler göstermiştir. Ritmik değişkenlikler aşağıda yer almaktadır.

Gittikçe Hızlanarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları



Tekyay'ın özellikle Hisâr-Eviç çift çarpmasının ardından puandorga kadar gittikçe hızlanmıştır. Nubar Tekyay'ın Taksimleri analiz edildiğinde farklı gider anlayışları görülmektedir. Tekyay özellikle 16lık ve 32lik notalarda hızlanma eğilimi göstermektedir.

Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Tekyay "Gittikçe Hızlanarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları"ndan farklı olarak bir anda hızlandığı tartım kalıplarını da taksimlerinde kullanmıştır.



Örnekte Tekyay işaretli yerde, cümlelerin giderini iki katına çıkararak puandorga yapmıştır.

2.3.6. Gittikçe Ağırlaşarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları



Örnekte karara gidilirken, 32'lik ve 16'lık değerlikli notaların bulunduğu cümleciğin hızını yavaşlatmak ve karar etkisi yaratmak için Segâh perdesi üzerindeki puandorga gidilirken gittikçe ağırlaşmıştır.

2.3.7. Ağır icrâ edilen tartım kalıpları

Ağır icrâ edilen tartım kalıpları, "Gittikçe ağırlaşarak icrâ edilen tartım Kalıpları"ndan farklı olarak, cümleciğin-cümlelerin bir anda ağır icrâ edilmeye başlanması ile oluşmaktadır.



Örnekte Tekyay, Tiz Nevâ'dan Gerdâniyeye düşerken (Gerdâniye perdesi üzerinde Rast'lı seyredirken), Tiz Nevâ perdesi ile birlikte cümlelerin hızını bir anda düşürerek cümlelerin hızını ağırlaştırmıştır. Ağırlaşma, Rast'lı seyrin ön plana çıkarılmasına, Gerdâniye-Muhayyer-Tiz Segâh-Tiz Çargâh-Tiz Nevâ perdelerinin ağır ağır işlenmesine olanak sağlamıştır.

3. NUBAR TEKYAY'A AİT HÜZZAM TAKSİMİN SEYİR, GEÇKİ, ASMA KALIŞ PERDELERİ VE PERDE KULLANIMI ÖZELLİKLERİ

Nubar Tekyay'a ait Hüzzam Taksimi seyir, geçki ve perde kullanımı açısından incelenirken;

Taksim tamamlanmış cümle cümle ayrılmıştır. Cümle ayırma işlemleri nota üzerinden değil, taksim kaydı üzerinden yapılmıştır. Her bir cümle için sol alt köşesinde cümle numarası verilmiş, cümleler nota üzerinde " işaretinin yanında cümle sırası ile (örn: "1) gösterilmiştir. Cümleler analiz edilirken Hüzzam makamı seyri, asma kalıplar, yarım kararlar, yedenli-yedensiz tam kararlar belirtilmiş, farklı makamlara yapılan geçkiler, geçki yapılırken hangi perdelerin hangi perdelere dönüştüğü perde perde açıklanmıştır. Cümleler eş zamanlı olarak taksim kaydı

üzerinden dinlenerek, Tekyay'ın makamı işlerken “çıkıcı, inici, inici-çıkıcı” seyirlerdeki hareketli perde anlayışı, sabit perde olduğu halde hareketli perde özelliği gösteren perde kullanımları açıklanmıştır. Pestleştirilen, dik icrâ edilen, olduğu gibi icrâ edilen perdeler belirtmiştir.

1.cümle: 1.satırda, ikinci satırın başında yer alan 1.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. 1.satırın son dörtlüğünde Hüzzam makamı perde anlayışı gereği Hisâr perdesi, Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilip (dik icrâ edilip) ile gliss ile Hisâr perdesine doğru pestleştirilmektedir.

2.cümle: Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdeleri kullanılarak, Hüzzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedenli kalış yapılmıştır.

3.cümle: Sırası ile Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdelerine sekileme (sekvens) ile ulaşılarak, Hüzzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

4.cümle: Dik Sünbüle perdesinden Nevâ perdesine inilerek, Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. Gelenekteki Hümâyûn makamı perde kullanımına uygun olarak Hisâr-Eviç perdeleri aralığı dar icrâ edilmiştir.

5.cümle: Hüzzam makamı seyri ile Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

6.cümle: Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî sesleri kullanılarak Muhayyer perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır.

7.cümle: Eviç, Gerdâniye, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri ile Gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır. A.E.U. nazari sistemine göre Gerdâniye perdesi üzerinde yedenli Buselik gösterilmiştir.

8.cümle: İlk iki dörtlükte Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdeleri ile Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterilmiştir. 8.cümlenin 3.dörtlüğü ile birlikte Tiz Segâh perdesi, Sünbüle perdesine dönüştürülmüş, burada Sünbüle perdesi ve Eviç perdesi yerine pest icrâ edilen Dik Acem perdesi ile Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı geçkisine hazırlık yapılmıştır.

8.cümlenin devamı olarak, 6.satırın başından itibaren Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamı geçkisi yapılmıştır. Ardından icrâ edilen Eviç perdesi ile birlikte Uşşak geçkisinden çıkılıp, Hüzzam seyrine devam edilmiş, Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır. Hüzzam makamı perde kullanımı gereği Eviç-Hisâr aralığı dar icrâ edilmiştir.

9.cümle: 9.cümlede, 7.satırın tamamında Hüzzam

makamı seyri işlenmiş, Hisâr perdesi perde anlayışı gereği Dik Hisâr perdesine pestleştirilerek asma kalış yapılmıştır. 7.satırda üçüncü dörtlük içerisinde yer alan Hisâr-Nevâ-Hisâr üçlemesinde, “Hisâr perdesindeki kalışlarda Hisâr dik icrâ edilir” özelliği gereği, perde Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilmiştir.

10.cümle: 8.satırda yer alan 10.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedenli kalış (tam karar) yapılmıştır. 8.satırda ilk iki dörtlük içerisinde yer alan Hisâr perdelerinde kalış yapıldığı için dik icrâ edilerek Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilmiştir. 32'lik nota değeri ile Eviç perdesinden Segâh perdesine inilirken, Hisâr perdesi inici seyirde yer aldığı için dik icrâ edilmemiştir.

11.cümle: 8.satırın sonu ile 9.satırın tamamından oluşan 11.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Eviç ve Çargâh perdelerinde asma kalış yapılarak, Segâh perdesinde yedenli kalış (tam karar) yapılmıştır.

12.cümle: 10.satır içerisinde yer alan 12.cümlede Gerdâniye perdesinde uzun ses tutularak başlanmıştır. Yeden mi bakiye diyezi Acem, Eviç, Gerdâniye, Sünbüle ve Tiz Segâh perdeleri icrâ edilerek Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ile Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh iç içe geçmiştir. Tiz Segâh perdesinde kısa bir kalışın ardından yedenli Segâh perdesi tutularak kalış (tam karar) yapılmıştır.

13.cümle: 10. satır ve 11.satırda yer alan 13.cümlede, Tiz Çargâh çarpması ile Eviç perdesine Hicaz'lı düşülmüştür. Ardından Eviç perdesi gliss ile Acem perdesine dönüştürülmüş, Nim Hicaz yedenli Nevâ perdesi üzerinde buselik sesleri (Nevâ, Hüseyinî, Acem perdeleri kullanılarak) gösterilmiştir. Ardından Segâh perdesinde segâh'lı, yedenli kalış yapılmıştır.

14.cümle: 11.satır ve 12.satırda yer alan 12.cümlede, mi bakiye diyezi Acem perdesi yedenli Eviç perdesi üzerinde Hicaz sesleri ile Tiz Segâh üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçerek kullanılmış, Gerdâniye perdesinde kısa bir asma kalış yapılmıştır. 14.cümlenin devamında, 12. satırın tamamında Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh sesleri kullanılarak yedenli asma kalış yapılmıştır.

15.cümle: 13.satır, 14.satır ve 15.satırda Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi yapılmıştır. Hüzzam makamı içerisinde sıklıkla kullanılan Rast perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi bir 8'li yukarıya taşınmıştır. 13 satırın sonunda Rast makamı özelliği olarak çıkıcı seyirde Tiz Nevâ perdesinde Rast sesleri gösterilmiş, inici seyirde Tiz Eviç perdesi Tiz Acem perdesine dönüştürülmüş, bolahenk akord Rast'daki Eviç-Acem perdeleri değişikliği örneklenmiştir. 15.cümlenin sonunda Tiz Acem perdesi kullanılarak, Tiz Nevâ perdesinde asma

kalış yapılmıştır.

16.cümle: 15. Satır ve 16.satırda yer alan 16.cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast sesleri kullanılarak Tiz Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

17.cümle: 16.satırın sonu, 17.satırın tamamı ve 18.satırın başında yer alan 17.cümlede, Tiz Segâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Nevâ, Tiz Dik Hisâr, Tiz Acem ve Tiz Gerdâniye perdeleri kullanılarak Tiz Segâh perdesi üzerinde yedenli Müstear geçkisi yapılmıştır.

18.cümle: 18.satırda yer alan 17.cümlelerin devamı olarak 18.cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast geçkisine devam edilmiştir.

19.cümle: 19.satırın ilk sekizliğinde Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerinin yedeni Sünbüle perdesi kullanılarak, çıkıcı seyirde Segâh etkisi verilmiştir. Devamında Sünbüle perdesi yerine Muhayyer perdesi icrâ edilmiş, üçleme içerisinde yer alan Hüseyinî perdesine Hüseyinî sesleri ile (Tiz Çargâh, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz buselik,) düşülmüştür. Ardından Tiz Nevâ perdesine ulaşılarak, Nevâ perdesinde Rast makamı geçkisi ile kalış (yarım karar) yapılmıştır. Nevâ perdesi üzerindeki Rast makamı perdelerinden Eviç perdesi, Rast makamı perde kullanımı gereği Acem perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir. 20.satırın ilk dördlüğünde yer alan Gerdâniye perdesi, hareketli/oynak perde özelliği göstermemesine rağmen inici seyir anlayışı gereği pestleştirilmiştir.

20.cümle: 20. satırın sonunda yer alan 20.cümlede Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî sesleri gösterilmiş, ardından Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur ile Gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır.

21.cümle: Bolahen Akord Uşşak makamında, Dügah üzerinde Uşşak gösterildikten sonra Rast, Irak, Hüseyinîaşiran ve Yegâh perdeleri ile pest bölgeye inme özelliği bir 8'li yukarıya taşınmış, Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterildikten sonra Gerdâniye, Eviç, Hüseyinî ve Nevâ perdeleri ile Nevâ perdesine kalış (yarım karar) yapılmıştır.

22.cümle: 21.satır, 22.satırın tamamı ve 23.satırın başında yer alan 22.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile 22.satırın sonun Çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, güçlü Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) verilmiştir.

23.cümle: 23.satır ve 24.satırın başında yer alan 23.cümlelerin, 23.satırdaki bölümünde Nevâ-Tiz Nevâ atlaması ile Nevâ perdesine Uşşak makamı geçkisi ile inilmiştir. Uşşak makamı geçkisi içerisindeki ikinci Acem perdesi, Dik Acem gibi icrâ edilmiştir. Bu durum Tekyay'ın 32'lik notayı bir anlık hata ile Tiz basmış olabileceğini göstermektedir. Dönemin kayıt teknolojileri

gereği, dik icrâ edilen perdenin düzeltilmesi mümkün değildir. 24.satırın başında Hüzzam makamı seyri ile Eviç ve perdesinde asma kalış yapılmış devamında Nevâ perdesinde kalış (yarım karar) yapılmıştır.

24.cümle: 24.satırda yer alan 24.cümlede, ilk iki dördlükte Hüzzam seyri gösterilmiş, son dördlükte ise Hüseyinî perdesinde Nişâbur sesleri kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış, hemen ardından Rast perdesinde stakato ile asma kalış yapılmıştır. 24.cümlelerin devamı olarak Hüzzam makamı perde kullanımı ile icrâ edilen Nevâ perdesindeki Hicaz, bir oktav aşağıya taşınmış, Yegâh perdesi üzerinde Hicaz sesleri kullanılarak Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır. Yapılan bu motif 24.cümleyle cevap niteliğindedir.

25.cümle: 25.satırda yer alan 25.cümlede, Hüzzam seyri içerisinde yer alan Sünbüle, Muhayyer, Gerdâniye perdeleri ile Eviç perdesi üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçmiştir. 25.cümlelerin devamı olarak Rast çarpması ile Irak perdesinde asma kalış yapılmış, Eviç üzerindeki Segâh kullanımına bir oktav aşağıdan cevap verilmiştir. Cevap motifi "25.c" şeklinde gösterilmiştir.

26.cümle: 25.satırın sonu ve 26.satırın başında yer alan 26.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Hisâr perdesinde asma kalış yapılmıştır, Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı dik icrâ edilmiştir. 26.cümlelerin devamı olarak, 24.cümlelerin devamındaki motife benzer şekilde, Hüzzam makamı perde anlayışı ile Yegâh üzerindeki Hicaz sesleri ile Kaba Hisâr perdesinde asma kalış yapılmış, 26.cümleyle cevap motifi oluşturulmuştur. Cevap motifi "26.c" şeklinde gösterilmiştir. Kaba Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı perde dik icrâ edilmiştir.

27.cümle: 26.satırın ortası, 27.satır ve 28.satırın ortasında yer alan 27.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır. 27.satırda Hüzzam makamı perde kullanımı gereği hareketli/oynak perde özelliği gösteren Eviç perdesi inici seyirde Dik Acem perdesine doğru gliss ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Nazariyatta hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri, inici seyir özelliği gereği pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

28.cümle: 28.satırda yer alan 28.cümlede, Rast perdesi üzerinde Rast sesleri kullanılarak asma kalış yapılmıştır. Rast perdesinden, Rast, dügah, segâh perdeleri ile çıkılarak Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Ardından Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerine geçişmiş, devamında Rast perdesinde asma kalış yapılmıştır.

29.cümle: 29.satırda yer alan 29.cümlede, Hüzzam makamı seyri ile Segâh perdesinde yedensiz karar verilmiştir.

SONUÇ

Tekyay taksimlerinde Türk Müziği tavrında icracılık yapan kemanilerin zorluk, teknik yetersizlik dolayısı ile tercih etmediği I.II.III.IV.V pozisyonları, I-III-IV-I / II-IV-III-IV-III / III-IV-III-IV pozisyon geçişlerini ile hızlı tartımlar üzerinde, çift çarpmaları kullanarak, farklı geçkileri (Tiz Segâh perdesi üzerinde eksik Müstear, Tiz Nevâ perdesi üzerinde Rast ve Buselik) icrâ edebilmek için kullanmıştır. Pozisyon geçişlerinde entonasyon ve acelitesini kaybetmeyerek, perde anlayışlarını göz ardı etmeyerek bu unsurdaki teknik yeterliliğini ispatlamıştır.

Tekyay çarpmaları 16'lık ve 32'lik değerlikli notaların içinde, farklı ritm kalıpları üzerinde ard arda kullanmış, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmayı, belirsiz çarpmayı ve değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpmayı diğer çarpmalar ile birlikte kullanmış, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dörtlü aralıklara sahip çift çarpmalar kullanmış, belirsiz çarpmalar icrâsını yumuşatmış, tam dörtlü ve tam beşli aralıklarında çift çarpmaların arasında glissando yaparak iki farklı süsleme tekniğini bir arada kullanmıştır. Tekyay, çarpmaları dahi nüans anlayışı ve müzikal ifade zenginliği ile icrâ edilebileceğini göstermiş, icrâ ettiği motiflere vurgulu ve dinamik bir etki vermiş, çarpmaları temiz, net ve eşit aralıklarla icrâ etmiştir.

Tekyay icrâ ifadesini nitelikli hale getirebilmek için glissandoları kesintisiz icrâ etmiş, glissando sonrası temiz seslere hatasız ulaşmış, Türk musikisi tavrını bozucu, forte-vurgulu glissandolardan kaçınmış, 32'lik nota değerliklerinde dahi trill süsleme tekniğini kullanmıştır. Tekyay asma kalış perdelerinde-puandorglarda vibrato ve hızlı vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır. Vibrato tekniği gittikçe gürleşen nüans anlayışı ile icrâ edilmiştir. Vibratoların hiçbirinde frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğu duyulmamıştır. Tekyay, stakato süsleme tekniğini, cümle başları ve sonlarını belirtmek için, uzun cümlelere soluk aldirmek için, icrâda nüans değişiklikleri yapmak için ve sekvensleri birbirinden ayırmak için kullanmıştır. Tekyay puandorgu, Hüzzam taksiminde, nazariyat bilgisi öncülüğünde, yarım karar verirken, karar perdesinde kalış yaparken, karar perdesinde tam karar verirken ve asma kalış perdelerinde kullanmıştır. Puandorgların kullanımı ile soru-cevap cümlelerinin oluşturulması kolaylaşmış, bir önceki cümlelerin olgunlaşmış yeni cümlelerin oluşturulması için zaman kazanılmıştır. Tekyay Nevâ ve Muhayyer tellerinde aynı anda ve kesintisiz yay çekerek, Muhayyer teli üzerinde icrâda bulunurken Nevâ teli dem ses (pedal ses) kullanmıştır.

Tekyay, Hüzzam taksiminde yarım kararlı cümlelerini iki farklı cümlecik birleştirerek oluşturmuştur. Birinci cümlecik ile sorulan soru, ikinci cümlecik ile cevaplanmıştır. Yarım kararlı cümlelerinde, Tekyay ilk

cümlecikinde (soru cümlecikinde) çarpma glissando süsleme tekniği ve sekileme kullanırken, ikinci cümlecikinde (cevap cümlecikinde) değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmayı, ritmik kalıbın hızlanarak icrâ edilmesini, stakato süsleme tekniğini kullanmıştır. Yine başka bir ilk cümlecikinde, sekileme, çift çarpma ve vurkaç çarpma kullanırken, ikinci cümlecikinde çarpma glissando kullanmıştır. Aynı motifi bir oktav aşağıdan tekrarlayarak soru cevap cümlesi oluşturmuştur. Tekyay tam kararlı cümlelerini en az 2, en çok 3 farklı cümlecik birleştirerek oluşturmuştur. Karara giderken veya karar perdesindeki kalışlarda, özellikle son cümlecik, aceliteli (16'lık,32'lik nota değerlikleri kullanılarak), ritmik kalıbı hızlandırarak, vurgulu, dinamik ve temiz perdeler ile icrâ etmiştir. Tekyay farklı cümleciklerde farklı süsleme tekniklerini, ritmik değişiklikleri kullanmıştır. Farklı cümlecikler ile taksim durağanlıktan çıkarılmıştır.

Tekyay, Sekilemeleri en az üç motifi birleştirerek oluşturmuştur. Sekilemelerde aynı tartımların dışında benzer tartımlar da kullanılmıştır. Benzer tartımlı sekilemede her motif üzerinde farklı süsleme teknikleri (çift çarpma, vurkaç çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma) kullanılmıştır. Sekilemeler inici ve çıkıcı seyir ile kullanılmıştır. Tekyay, inici seyirde art arda gelen üç ayrı 8'lik nota üzerinde dahi tavır göstermiş, çift çarpma süsleme tekniğini kullanarak sekileme icrâsında bulunmuştur.

Tekyay, sık kullanmış olduğu üçleme tartımlarının içinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaları ve vurkaç çarpmaları kullanmıştır. Üçlemelerde teknik olarak, bağız icrâya göre daha zor olan, yay desteğinin geri planda kalıp, sol el tekniğini ön plana çıkartan bağız icrâ kullanılmıştır. Özellikle çarpmaların yer aldığı 16'lık üçlemeleri temiz perdeler ile bağız icrâ etmiştir. Beşleme ve altılama tartım kalıplarının kullanımı ile tartım zenginliği oluşturulmuştur.

Tekyay, taksimin bazı kısımlarında, puandorga doğru giderken genel davranış olan ağırlaşmak yerine giderek hızlanmayı tercih etmiştir. Aynı şekilde 16'lık ve 32'lik notalarda da giderek hızlanmış, 16'lık notaların oluşturduğu cümlelerde dahi bir anda icrâ hızını yaklaşık iki katına çıkarmış, hızlı icrâ ettiği kısımları cümlelerin diğer yerlerinden ayırarak dikkat çekici hale getirmiş, icrâ zorluğunu arttırarak cümleyi tamamlamıştır. Puandorga doğru giderken hızlandığı cümlelerinden farklı olarak genel davranış sergileyerek, puandorga doğru giderken gittikçe yavaşlamış, cümlelerin hızını ağırlaştırıp karar vermiştir. Taksim içerisindeki geçkilere ait perde kullanım farklılıklarını ortaya çıkarabilmek, ilgili geçkiye dikkat çekebilmek için cümle giderini bir anda ağırlaştırmıştır.

Nubar Tekyay'ın Hüzzam taksimi analizi sonucunda taksiminde kullandığı seyir ve geçki sıralaması;

1) Yerinde Hüzam makamı seyri. 2) Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makamı seyri. 3) Hüzam makamı seyri. 4) Muhayyer Perdesi Kürdî. 5) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 6) Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamı geçkisi. 7) Yerinde Hüzam Seyri. 8) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh 9) Eviç perdesinde Hicaz. 10) Segâh perdesinde Segâh. 11) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 12) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 13) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi. 14) Tiz Segâh perdesi üzerinde Müstear. 15) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makamı geçkisi. 16) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 17) Nevâ perdesinde Rast makamı geçkisi. 18) Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî. 19) Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur. 20) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 21) Hüzam makamı seyri. 22) Nevâ perdesine Uşşak makamı geçkisi

23) Yerinde Hüzam seyri. 24) Yegâh perdesi üzerinde Hicaz 25) Hüzam makamı seyri. 26) Rast perdesi üzerinde Rast. 27) Hüzam Makamı seyri ile karar.

Hüzam taksiminde icrâsında Hisâr-Eviç perdeleri aralığı gelenekteki Hüzam makamı perde anlayışının gerektirdiği gibi dar icrâ edilmiştir. Hisâr perdesi dik, Eviç perdesi pest icrâ edilmiştir. Hisâr perdesinin glissando ile pestleşmesi ile asma kalış yapılmıştır. Bu durum Klâsik icrâda, Tekyay icrâsının genelinde karşımıza çıkmamakla birlikte Tekyay'ın kişisel ifadesi olarak tanımlanabilir. Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz'lı seyirlerin içerisinde yer alan Hisâr perdesi, ardından gelen, yerinde Hüzam seyrine hazırlık amacı ile dik icrâ edilmiştir. Hisâr perdesi inici seyirlerde, perde anlayışı gereği Dik Hisâr perdesinden Hisâr perdesine doğru ve Eviç perdesi, inici seyirde Dik Acem perdesine doğru glissando ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Hisâr ve Eviç perdesi, geleneğe uygun olarak, asma kalışlarda-uzun süreli kalışlarda dik icrâ edilmiştir. Yegâh perdesi üzerinde Hicaz icrâ ederken, Kaba Hisâr perdesindeki asma kalışlarda-uzun süreli kalışlarda, Kaba Hisâr perdesi dik icrâ edilmiştir.

Tekyay ile birlikte keman icrâcıları inici seyirlerde hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen perdeleri (Örneğin; inici seyirde Nevâ perdesi üzerinde Buselik icrâ ederken Gerdâniye perdesinin ve Acem perdesinin pestleştirilmesi, Hüzam makamı seyri içerisinde Muhayyer ve Gerdâniye perdesinin bazı cümlelere inici seyir özelliği gereği pestleştirilmesi) zaman zaman pestleştirmiştir. Bu durum Tekyay'ın öncülüğünde Türk müziği tavrında keman icrâcılığının unsurları arasında yer almıştır.

Tekyay, Hüzam seyrinin ardından farklı cümlelerde, Çargâh, Eviç ve Hisâr perdelerinde asma kalışlar yapmış, makamın güçlü perdesi olan Nevâ perdesi üzerinde sık sık yarım kararlar vermiş, karar verirken geleneğe bağlı

kalarak Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerini (Segâh üçlüsünü) kullanmıştır. Taksiminde, Kürdî perdesi yedenli ve yedensiz kararları mevcuttur.

Tekyay'ın Hüzam taksiminde benimsediği nazari anlayış, kendi döneminden önce, kendi döneminde ve kendi döneminden sonra yaşayan nazariyatçıların tariflerine paralellik göstermiştir. Nâsır Dede'nin makam tarifine uyarak, Gerdâniye perdesinden Hicaz seyri ve perde anlayışı ile Nevâ perdesine gelerek Segâh perdesinde karar vermiş, Muallim Hakkı İsmâil Bey'in tarifinde yer alan Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyûn seyrini kullanmış, Rauf Yektâ Bey ve Arel tarifinde yer alan Eviç perdesi üzerindeki Hicaz'ı kullanmış, Suphi Ezgi'nin tarifinde yer verdiği "orta üçlü"yü, Segâh perdesi üzerindeki Segâh üçlüsünü kullanmış, Yâkup Fikret Kutluğ'un tarifinde yer alan Rast perdesi üzerindeki Rast'ı ve Gerdâniye perdesi üzerinde Buselik'i kullanmıştır.

Sonuç olarak, Tekyay'ın süsleme teknikleri kullanımı, acelitesi, yay tekniği, pozisyon kullanımı tekniği, entonasyonu, özgün cümleleri, sekileme kullanımı, ritmik değişkenleri, klâsik makam anlayışı, gelenek temelli perde kullanımı, taksiminde farklı perdeler üzerinde icrâ ettiği farklı dönemlerdeki farklı nazari tariflere uygun icrâsı ile nazariyata olan hakimliği ve üstün müzik kulağı birleşerek onu dönemindeki diğer kemanilerden farklı bir noktaya taşımış, ekol olmasını sağlamıştır.

ÖNERİLER

Gelenek temelli Türk Müziği tavrında keman icrâcılığına ve keman eğitime yönelik oluşturulacak alıştırmalar içerisinde;

I-II-III-IV ve V. pozisyon geçişlerini içeren, pozisyon destekli geçki çalışmalarına, özellikle Tekyay'ı Tekyay yapan unsurların başında gelen çarpma, çift çarpma, çarpma glissando, glissando ile birbirine bağlanan çift çarpma, belirsiz çift çarpma ve vurkaç çarpmalara, çarpmalar ve vurkaç çarpmaların dahil olduğu bağlı icrâ edilen üçleme tartımlarına, trill, stakato, puandorg süsleme tekniklerine ve vibrato süsleme tekniğinin icrâsında frekans değişikliği ile entonasyon bozukluğunun olmamasına yönelik çalışmalara yer verilmelidir. İcrâcılar, eğitimciler ve öğrenciler alıştırmaları, aşırı vurgu, abartıdan uzak, farklı metronomlarda, nüanslı ve Türk musikisi tavrı çerçevesinde çalışarak icrâlarına dahil etmelidirler.

Tekyay'ın taksiminde belirlemiş olduğumuz 23 Cümle, taksim notası yardımı ve meşk yöntemi ile icrâ edilmeli, sık tekrar ile farklı hızlarda çalışılan cümle kalıpları icrâyaya yansıtılabilir. Öğrenciler, taksim icrâlarında cümle zenginliği gösterebilmek için, usta icrâcıları dinleyerek cümle saptamaları yapmalı, belirlenen cümleler meşk

yöntemi ile icrâ edilmeli, Türk Mûsikîsi'nin farklı formlarında, farklı makamlarda sürekli dinleme eğitimi yapılmalıdır. Özellikle eski, usta sazandelerin icrâlarını şekillendirirken hâfızlardan, hâfız kayıtlarından, hâfız tavrından istifade ettikleri unutulmamalı, sadece saz eseri formları ile değil, sözlü formlar da meşk edilmelidir.

İcrâcılar, Tekyay'ın taksiminde kullandığı seyir ve geçki sıralaması taksim kayıtları eşliğinde Tekyay'ın perde kullanımına ayrıca dikkat ederek, icrâ gelişimi için çalışmalıdır. Taksimin ana makamından çıkılarak Tekyay'ın seyir anlayışı ve geçkileri ile geçiş taksimi çalışmaları yapılabilir. Eğitimciler, öğrencilerine Tekyay'ın seyir anlayışı ve geçkileri yararlanarak seyir çalışmaları, dikte yazımı çalışmaları yaptırabilirler.

Hüzzam makamında, Hisâr-Eviç aralığının icrâsı, Hisâr, Kaba Hisâr ve Eviç perdelerinin inici, çıkıcı seyirlerdeki, asma kalıtlardaki farklı kullanımının gelenek anlayışına uygun şekilde icrâsı için Tekyay icrâsı sık sık dinlenilmeli, taksim notası yardımı ile perde kullanımı çalışmaları yapılmalıdır.

Tekyay'ın icrâsında görüldüğü üzere, inici seyirlerde hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen perdelerin, özellikle yaylı çalgılar ile kaydırılarak pestleştirilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Eğitimciler bu perdelere eserlerin icrâsında dikkat çekmelidir. Bu perde kullanımının Türk Müziği tavrı ile keman icrâcılığının oluşumunda ve gelişiminde göz ardı edilemez katkısı olduğu unutulmamalıdır.

Nitelikli bir taksim icrâsı için “Merâgi (1353-1435), Hızır bin Abdullah (? - ?), Lâdikli Mehmed Çelebi (?-1500), Nâyi Osman Dede (1642-1729), Kantemiroğlu(1673-1723), Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1820), Hızır Ağa (? - 1760), Hâşim Bey (1814-1868), Tanbûri Küçük Artin(? - 1890), Muallim Hakkı İsmail Bey (1865-1927), Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Kazım Uz (1872-1942) ve Arel (1880-1955) -Ezgi (1869-1962) –Uzdilek (1891-1967)’in makam tarifleri incelenmeli, bu tarifler doğrultusunda gelenek anlayışına bağlı kalarak taksim icrâları yapılmalıdır.

Türk Müziği tavrı ile icrâcılık yapan diğer üstad kemâniler ile ilgili benzer çalışmalar yapılmalı, Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında verilen keman eğitiminde, Nubar Tekyay ekolü, temel icrâ tavrılarından biri olarak benimsenmeli ve öğretilmelidir.

KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur. (1989). Taksim nedir nasıl yapılır?, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri. İzmir.

AKDOĞU, Onur. (1996). “Türk Müziği’nde Türler ve

Biçimler”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir

AKSOY, Bülent. (2003). Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.

AKSÜT, Sadun. (1967). 500 Yıllık Türk Mûsikîsi Antolojisi, Türkiye Yayınevi, İstanbul.s

BAŞAR, Kürşat. (2006). Sanki Bir Roman Kahramanı, Doğan Hızlan Kitabı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

BÜYÜKAKSOY, Feridun. (1997). Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler, Armoni Ltd. Şti. Ankara.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1961). Musiki Sözlüğü, Ankara.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1939). Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri, I. Cilt. Numune Matbaası, İstanbul.

HÜDAVENDİGAR, Onur. (1999). Ermeni Portreleri, Burak Yayınevi, İstanbul.

ORAN, Aydın. (2004). Keman Metodu, Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, İstanbul.

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

ÖZDOĞAN, Günay Göksü, ÜSTEL Füsün, KARAKAŞLI Karın, KENTEL Ferhat (2009). Türkiye Ermeniler, Cemaat-Birey-Yurtdaş, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (2006). Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü, Ankara: Orient Yayınları.

SÖZER, Vural. (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul.

TANRIKORUR, Cinuçen. (2009). Sâz ü Söz Arasında, Cinuçen Tanrıkorur’un Hatıraları, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TÜRKAN, Derya, Röportaj, 17.05.2013

UÇAN, Ali. (2006). Çevreden Evrene Keman Eğitimi I, Evrensel Müzikevi-Önder Matbaa, Ankara.

ULUÇ ÖZDEN, Murat. (2006) Müzik Sözlüğü, Yurt Renkleri, Ankara.

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

USLU, Recep, Röportaj, 03.01.2014

YAHYA, Gülçin (2002). Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

YAHYA, Gülçin (2005). Ud Metodu, Yurt Renkleri, Ankara.

YAHYA KAÇAR, Gülçin (2009). Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar) Maya Akademi, Ankara.

YAVAŞÇA Alâeddin (1982). Türk Müsîkîsinde Tavır,
Mızrap Dergisi, Sayı:1, s: 7.

Trt Nota Arşivi 2014

Takvim Gazetesi, 10 Kasım 2007

([http://web.itu.edu.tr/~sosbil/belgeler/programlar/
KompozisyonAcisindanTaksim%20.pdf](http://web.itu.edu.tr/~sosbil/belgeler/programlar/KompozisyonAcisindanTaksim%20.pdf)) (3 Ocak 2014)

(<http://www.musikidergisi.net/?p=1480>) (3 Ocak 2014)

Tezler

GÖNÜL, Mehmet (2010), Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

GÜREL, Murat (2011), Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

Makale

ERUZUN, ÖZEL Aşlıhan. (2010). Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research Volume 3 / 11 Spring 2010, 284-298.

EKLER

Bolâhenk Akord, Hüzzam Taksim Notası

Hüzzam Taksim
(Bolâhenk Akord)

İçeri: Nubar TEKYAY
Notaya Alan: Murat GÜREL

Sire: 3.51

SAYFA -1-

SAYFA -2-

SAYFA -2-