

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

TÜRKİYE'DEKİ NEY İCRASININ DÜNYA
MÜZİĞİNE YANSIMALARI VE 20. YÜZYILDAN
GÜNÜMÜZE İCRA ÖRNEKLERİ, ANALİZLERİ

Burak MALÇOK
2502180195

Danışman
Prof. Dr. Erhan ÖZDEN

İSTANBUL - 2024

ÖZ

**TÜRKİYE’DEKİ NEY İCRASININ DÜNYA MÜZİĞİNE
YANSIMALARI VE 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE İCRA
ÖRNEKLERİ, ANALİZLERİ**

BURAK MALÇOK

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Programı’nda doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, ‘Ney ve İcra Alanları’ başlığı altında, *ney* çalgısının tanımı, tarihsel süreci ve felsefesi ile giriş yapılmıştır. Türkiye’deki *ney* icra geleneği ve 20. yy. neyzenleri ve icra teknikleri özetlenmiştir. Ayrıca farklı coğrafyalardaki *ney* icra tekniklerine de yer verilmiştir. Bu coğrafyalar İran, Arap Coğrafyası ve Kuzey Afrika Coğrafyasıdır. Bu bağlamda hem ülkemizdeki *ney* icra tekniği hem de diğer coğrafyalardaki icra teknikleri özet olarak sunulmuştur.

İkinci bölümde, kültürün tanımı ve farklı coğrafyalardaki müzik kültürlerini kıtalar bağlamında yazarak ‘Dünya Müziği’ teriminin açıklanmasına zemin sağlamayı amaçladık. Terim olarak açıklama kısmında birçok yabancı kaynaktan yararlandıktan sonra dünya müziğinde Türk mûsikîsi icra kültürü ve Türk müzisyenlerin temsili ile birlikte Dünya müziği ve Türk mûsikîsi arasındaki bağ vurgulanmak istenmiştir. Bu bölüm, çalışmamızın köprüsü niteliğini taşımaktadır. Çalışmamızın başlığında bulunan *ney* çalgısının dünya müziğindeki icra alanını açıklamak için bu bölüm önemli bir yer tutmaktadır.

Üçüncü bölümde, fiziki albüm olarak yayınlanmış altı eseri incelemeye çalıştık. Aka Gündüz Kutbay’ın Okay Temiz ile 1979 yılında çıkardığı Zikir albümünde bulunan ‘Zikir’ adlı eseri incelemeye aldığımız ilk eser olmaktadır. Niyazi Sayın’ın Aka Gündüz Kutbay ile 2001 yılında yayınlanan ‘Sadâ’ albümünde bulunan ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eser ele aldığımız ikinci eser olmuştur. Kudsi Erguner’in 2001 yılında yayınladığı ‘İslam Blues’ albümünde bulunan ‘Sarki’ adlı eserini üçüncü

eser olarak incelemeye çalıştık. Süleyman Erguner'in 2000 yılında yayınladığı 'Lament of the Reed' albümünde bulunan 'For the Love of the Dead' adlı eserini dördüncü eser olarak ele aldık. Son iki eser ise Yansımalar grubu ile birlikte Aziz Şenol Filiz'in 2000 yılında çıkan 'Serzeniş' albümünde bulunan, 'Serzeniş' ve 'Mavinin Yankısı' adlı iki eserini ele almaya çalıştık. Bu bölümde icra edilen *ney* partiyonları *ney* icra tekniğine göre analiz edilmeye çalışılmıştır. Uygulanan icra analiz ve tablo sistemini daha net göstermek için, çalışmada önemli bir yer tutan Aka Gündüz Kutbay'ın udi ve müzik adamı Cinuçen Tanrıkorur ile birlikte icra ettiği Sadi Işılay'a ait 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi' örneği verilmiştir. Çalışmanın temel kısmını oluşturan bu bölümde, *ney* çalgısı dışında kullanılan diğer çalgılara da yer verilmiştir. Ayrıca bahsi geçen albümler hakkında geniş künye bilgileri bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde, sonuç bölümü yer almaktadır. Üçüncü bölümde elde edilen tüm veriler, tablo bilgisi, icra teknikleri bu bölümde toplanarak sonuç kısmı oluşturulmuştur. Verilerin ışığında kişilerin dünya müziği içinde icra ettikleri *ney* tavrının yansımaları oluşmuştur. Eserlerin kompozisyonları ayrı ayrı düşünüldüğünde, bir neyzen kendi eserinde uzun ve bağlı cümleler kurar iken, diğer neyzen kendi eserinde *çarpma* tekniğini, *staccato* ve *glissando* tekniğini daha yoğun bir şekilde eserlerinde işlemiştir. Bir durum tespit çalışması olarak da ele almaya çalıştığımız bu çalışmada yer alan, *ney* çalgısına emeklerini ve gönüllerini vermiş bu neyzenlerin, icra teknikleri ile neyzen adaylarına ışık tutacağı kanaatini taşımaktayız.

Anahtar Kelimeler: Ney, Dünya Müziği, Türk Mûsikîsi, İcra Tekniği

ABSTRACT
REFLECTIONS OF NEY PERFORMANCE IN TURKEY ON
WORLD MUSIC AND PERFORMANCE EXAMPLES AND
ANALYSES FROM THE 20TH CENTURY TO THE PRESENT
DAY

BURAK MALÇOK

This study, which was prepared as a doctoral thesis in Istanbul University Institute of Social Sciences, Islamic History and Arts, Turkish Religious Music Department Program, consists of four chapters.

In the first chapter, under the title '*Ney* and Fields of Performance', the definition, historical process and philosophy of the *ney* instrument are introduced. The *ney* performance tradition in Turkey and 20th century *ney* players and their performance techniques are summarized. In addition, *ney* performance techniques in different geographies are also included. These geographies are Iran, Arab Geography and North Africa Geography. In this context, both the *ney* performance technique in our country and the performance techniques in other geographies are summarized.

In the second chapter, we aimed to provide a basis for the explanation of the term 'World Music' by writing the definition of culture and music cultures in different geographies in the context of continents. After benefiting from many foreign sources in the explanation part as a term, it was aimed to emphasize the connection between world music and Turkish music with the performance culture of Turkish music and the representation of Turkish musicians in world music. This section is the bridge of our study. This chapter has an important place in explaining the performance area of the *ney* instrument, which is the title of our study, in world music.

In the third chapter, we tried to analyze six works published as physical albums. Aka Gündüz Kutbay's 'Zikir' from his 1979 album Zikir with Okay Temiz is the first work we analyzed. Niyazi Sayın's 'İki Neyden Denemeler' from his album 'Sadâ' with

Aka Gündüz Kutbay, published in 2001, was the second work we analyzed. Kudsi Erguner's 'Sarki' from his album 'Islam Blues' published in 2001 was the third piece we analyzed. Süleyman Erguner's 'For the Love of the Dead' from his album 'Lament of the Reed' published in 2000 was the fourth piece we analyzed. The last two works are 'Serzeniş' and 'Mavinin Yankısı' from Aziz Şenol Filiz's album 'Serzeniş' released in 2000 with the Yansımalar group. In this section, the *ney* scores performed were analyzed according to the *ney* performance technique. In order to show the applied performance analysis and tabulation system more clearly, the example of Sadi Işıl's 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi' performed by Aka Gündüz Kutbay together with oud player and musician Cinuçen Tanrıkorur is given. In this section, which constitutes the main part of the study, other instruments other than *ney* instruments are also included. There is also extensive imprint information about the albums mentioned.

The fourth chapter contains the conclusion. All the data, tabular information and performance techniques obtained in the third section are collected in this section and the conclusion is formed. In the light of the data, reflections of the *ney* style performed by the individuals in world music have been formed. When the compositions of the pieces are considered separately, while a *ney* player used long and connected sentences in his piece, the other *ney* players used the multiplication technique, *staccato* and *glissando* technique more intensively in his piece. We believe that this study, which we have tried to consider as a situation determination study, will shed light on the performance techniques of these *ney* players who have given their labor and hearts to the *ney* instrument and the *ney* players candidates.

Keywords: Ney, World Music, Turkish Music, Performance Technique

ÖNSÖZ

Ney çalgısı tarihsel süreç içerisinde farklı müzik türleri içinde yer almıştır. Bu çalışmada Türk mûsikîsinin dinî ve lâdinî türlerinde etkin bir yeri olan ney çalgısının dünya müziğindeki icra alanlarının gösterilmesi hedeflenmiştir. *‘TÜRKİYE’DEKİ NEY İCRASININ DÜNYA MÜZİĞİNE YANSIMALARI VE 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE İCRA ÖRNEKLERİ, ANALİZLERİ* adını verdiğimiz bu çalışmada, basılı fiziki albüm olarak yayınlanmış altı eseri incelemeye çalıştık. Aka Gündüz Kutbay, bu bağlamda tez çalışmamızın öncelikli incelemeye çalıştığımız sazendesi diyebiliriz. Dünya müziği hüviyeti taşıyan ilk albümlerden biri olan Okay Temiz’in ‘Zikir’ albümünde yer alan Aka Gündüz Kutbay, ney çalgılarını Türk mûsikîsi alanı dışında, ayrı bir mecrada icra eden ilk neyzenlerden biridir diyebiliriz. Aka Gündüz Kutbay ile birlikte çalışmamızda yer alan diğer isimler; Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Süleyman Erguner ve Aziz Şenol Filiz’dir. Türk mûsikî geleneği ile yetişmiş hatta bu bağlamda akademik olarak ders vermiş, öğrenciler yetiştirmiş bu beş neyzenin, dünya müziği penceresindeki icra tavırlarını ele almaya çalıştık. Ney icra tekniği bakımından kapsamlı bir şekilde notaya aldığımız bu altı eser, bize bu neyzenlerin icra tekniklerini anlamımıza olanak sağlamıştır. Bu çalışmada; desteklerini ve yardımlarını her daim gördüğüm danışmanım Prof. Dr. Erhan ÖZDEN’e, teknik açıdan tezin iskelet aşamasından yazım aşamasına kadar tüm bölümlerinde büyük desteğini hissettiğim çok sevgili hocam Prof. Dr. Ali TÜFEKÇİ’ye, Tez izleme komitesi içinde gösterdikleri katkılardan ötürü Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ’ye ve Dr. Öğr. Üyesi Eren KÖKSAL’a, farklı disiplinler arası bakışa ihtiyaç duyduğumuz noktada tüm bilgisini ve tecrübesini paylaşan Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde görevli Doç. Dr. Deniz BALIK’a, eserlerin deşifre ve notaya aktarımı kısmında ikinci bir akıl ve görüş olan çok sevgili kardeşim Hasan HEKİMOĞLU’na, her türlü desteğini hissettiğim Anneciğim’e ve bedenen burada olmasa da ruhen benimle olan çok sevgili Babacığım’a teşekkürü bir borç bilirim.

Burak MALÇOK

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xviii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM NEY VE İCRA ALANLARI

1.1. Ney'in Tanımı, Tarihsel Süreci ve Felsefesi	4
1.2. Türkiye'de Ney İcra Geleneği	7
1.2.1. 20. yy. Türk Mûsikîsi Kùltürü ve Ney	8
1.2.2. 20. yy. Neyzenleri ve İcra Teknikleri	10
1.2.2.1. Emin Yazıcı	13
1.2.2.2. Tefik Kolaylı	14
1.2.2.3. Şevki Sevgin	15
1.2.2.4. Gavsî Baykara	16
1.2.2.5. Hayri Tümer	17
1.2.2.6. Süleyman Erguner (Dede)	18
1.2.2.7. Halil Can	19
1.2.2.8. Burhaneddin Ökte	20
1.2.2.9. Halil Dikmen	21
1.2.2.10. Selami Bertuğ	22
1.2.2.11. Ulvi Erguner	23
1.2.2.12. Aka Gündüz Kutbay	24
1.2.2.13. Fuat Türkelman	25
1.2.2.14. Doğan Ergin	26
1.2.2.15. Niyazi Sayın	27

1.3. Farklı Coğrafyalarda Ney İcra Geleneği	28
1.3.1. İran	28
1.3.2. Arap Coğrafyası Ülkeleri	28
1.3.3. Kuzey Afrika Coğrafyası	30

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM VE DÜNYA MÜZİĞİ

2.1. Kültürün Tanımı	31
2.2. Farklı Kıtalarındaki Müzik Kültürleri	37
2.2.1. Afrika Kıtası Müzik Kültürü	37
2.2.2. Asya Kıtası Müzik Kültürü	38
2.2.3. Amerika Kıtası Müzik Kültürü	41
2.2.4. Avrupa Kıtası Müzik Kültürü	42
2.3. Dünya Müziği Terimi	43
2.3.1. Dünya Müziğinde Türk Mûsikîsi İcra Kültürü	44
2.3.2. 21. yy. Dünya Müziğinde Türk Müzisyenlerin Temsili	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA MÜZİĞİNDE YER ALAN NEY KAYITLARININ

İCRA ANALİZİ

3.1. İcra Analiz Sistemi ve Tablo Bilgisi	48
3.2. 20. yy. Dünya Müziğindeki Ney Kayıtları	84
3.2.1. Aka Gündüz Kutbay Ney İcra Kaydı ve Analizi	85
3.2.2. Niyazi Sayın Ney İcra Kaydı ve Analizi	98
3.3. 21. yy. Dünya Müziğindeki Ney Kayıtları	115
3.3.1. Kudsi Erguner Ney İcra Kaydı ve Analizi	116
3.3.2. Süleyman Erguner Ney İcra Kaydı ve Analizi	126
3.3.3. Aziz Şenol Filiz Ney İcra Kaydı ve Analizi	132
SONUÇ	156
KAYNAKÇA	162
ÖZGEÇMİŞ	162

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1: Eser yapı-biçim şeması	54
Tablo 3.2: Eserin birinci hanesinin analiz sonucu	55
Tablo 3.3: Eserin teslim bölümü analiz sonucu	59
Tablo 3.4: Eserin ikinci hanesi analiz sonucu	63
Tablo 3.5: Eserin teslim analiz sonucu	65
Tablo 3.6: Eserin üçüncü hanesi analiz sonucu.....	67
Tablo 3.7: Eserin teslim analiz sonucu	70
Tablo 3.8: Eserin dördüncü hane analiz sonucu.....	75
Tablo 3.9: Eserin teslim analiz sonucu	80
Tablo 3.10: Eser analiz sonucu	84
Tablo 3.11: Aka Gündüz Kutbay'ın 'Zikir' eseri analiz sonucu.....	98
Tablo 3.12: Niyazi Sayın'ın 'İki Neyden Denemeler' eseri analiz sonucu.....	115
Tablo 3.13: Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' eseri analiz sonucu	115
Tablo 3.14: Kudsi Erguner'in 'Sarki' eseri analiz sonucu.....	126
Tablo 3.15: Süleyman Erguner'in 'For the Love of the Dead' adlı eseri analiz sonucu.....	131
Tablo 3.16: Aziz Şenol Filiz'in 'Serzeniş' eseri analiz sonucu	144
Tablo 3.17: Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri analiz sonucu.....	155

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1:	Emin Yazıcı.....	13
Şekil 1.2:	Tevfik Kolaylı	14
Şekil 1.3:	Şevki Sevgin.....	15
Şekil 1.4:	Gavsi Baykara	16
Şekil 1.5:	Hayri Tümer	17
Şekil 1.6:	Süleyman Erguner	18
Şekil 1.7:	Halil Can	19
Şekil 1.8:	Burhaneddin Ökte	20
Şekil 1.9:	Halil Dikmen	21
Şekil 1.10:	Selami Bertuğ.....	22
Şekil 1.11:	Ulvi Erguner	23
Şekil 1.12:	Aka Gündüz Kutbay.....	24
Şekil 1.13:	Fuat Türkelman	25
Şekil 1.14:	Doğan Ergin	26
Şekil 1.15:	Niyazi Sayın	27
Şekil 3.1:	‘Muhayyer Kürdi Sazsemaisi’ notası ve icra notası.....	50
Şekil 3.2:	‘Muhayyer Kürdi Sazsemaisi’ eseri işitsel ‘QR’ kodu.....	53
Şekil 3.3:	Eserin birinci hanesinde kullanılan teknikler	54
Şekil 3.4:	Eserin birinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	55
Şekil 3.5:	Eserin ikinci ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	55
Şekil 3.6:	Eserin üçüncü ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	56
Şekil 3.7:	Eserin dördüncü ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	56
Şekil 3.8:	Eserin beşinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	56
Şekil 3.9:	Eserin altıncı ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	57
Şekil 3.10:	Eserin yedinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	57

Şekil 3.11: Eserin sekizinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	58
Şekil 3.12: Eserin teslim bölümünde kullanılan teknikler.....	58
Şekil 3.13: Eserin dokuzuncu ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri....	59
Şekil 3.14: Eserin onuncu ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	60
Şekil 3.15: Eserin on birinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	60
Şekil 3.16: Eserin on ikinci ölçüsünde kullanılan <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	61
Şekil 3.17: Eserin on üçüncü ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	61
Şekil 3.18: Eserin on dördüncü ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	62
Şekil 3.19: Eserin on beşinci ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	62
Şekil 3.20: Eserin on altıncı ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	62
Şekil 3.21: Eserin ikinci hanesinde kullanılan teknikler	63
Şekil 3.22: Eserin on yedinci ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	63
Şekil 3.23: Eserin on sekizinci ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	64
Şekil 3.24: Eserin on dokuzuncu ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	64
Şekil 3.25: Eserin yirminci ölçüsünde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	65
Şekil 3.26: Eserin tesliminde kullanılan teknikler	65
Şekil 3.27: Eserin yirmi birinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	66
Şekil 3.28: Eserin yirmi ikinci ölçüsünde kullanılan <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri	66
Şekil 3.29: Eserin yirmi üçüncü ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	66
Şekil 3.30: Eserin yirmi dördüncü ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	67
Şekil 3.31: Eserin üçüncü hanesinde kullanılan teknikler	67
Şekil 3.32: Eserin yirmi beşinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	68
Şekil 3.33: Eserin yirmi altıncı ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri .	68

Şekil 3.34: Eserin yirmi yedinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	69
Şekil 3.35: Eserin yirmi sekizinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	69
Şekil 3.36: Eserin tesliminde kullanılan teknikler	70
Şekil 3.37: Eserin yirmi dokuzuncu ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	71
Şekil 3.38: Eserin otuzuncu ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	71
Şekil 3.39: Eserin otuz birinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	71
Şekil 3.40: Eserin otuz ikinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	72
Şekil 3.41: Eserin otuz üçüncü ve otuz dördüncü ölçülerinde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri	72
Şekil 3.42: Eserin otuz beşinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	73
Şekil 3.43: Eserin otuz altıncı ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	73
Şekil 3.44: Eserin dördüncü hanesinde kullanılan teknikler	74
Şekil 3.45: Eserin otuz yedinci ölçüden kırkıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>tremolo</i> ve <i>staccato</i> teknikleri	76
Şekil 3.46: Eserin kırk birinci ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>tremolo</i> , <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	76
Şekil 3.47: Eserin kırk beşinci ölçüden kırk sekizinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>tremolo</i> , <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	76
Şekil 3.48: Eserin kırk dokuzuncu ölçüden elli ikinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>çarpma</i> , <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	77
Şekil 3.49: Eserin elli üçüncü ölçü ve elli altıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	77
Şekil 3.50: Eserin elli yedinci ölçüden altmışıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	78
Şekil 3.51: Eserin altmış birinci ölçüden altmış dördüncü ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>çarpma</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	78
Şekil 3.52: Eserin altmış beşinci ölçüden altmış sekizinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	78

Şekil 3.53: Eserin altmış dokuzuncu ölçüden yetmiş ikinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	79
Şekil 3.54: Eserin yetmiş üçüncü ölçüden yetmiş altıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan <i>çarpma</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	79
Şekil 3.55: Eserin tesliminde kullanılan teknikler	80
Şekil 3.56: Eserin yetmiş yedinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	81
Şekil 3.57: Eserin yetmiş sekizinci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	81
Şekil 3.58: Eserin yetmiş dokuzuncu ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	81
Şekil 3.59: Eserin sekseninci ölçüsünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	82
Şekil 3.60: Eserin seksen birinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> ve <i>legato</i> teknikleri	82
Şekil 3.61: Eserin seksen ikinci ölçüsünde kullanılan <i>staccato</i> , <i>glissando</i> ve <i>legato</i> teknikleri.....	83
Şekil 3.62: Eserin seksen üçüncü ve seksen dördüncü ölçülerinde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	83
Şekil 3.63: Aka Gündüz Kutbay'ın 'Zikir' eseri icra notası.....	86
Şekil 3.64: 'Zikir' eseri işitsel 'QR' kodu	89
Şekil 3.65: Eserin birinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	89
Şekil 3.66: Eserin ikinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	90
Şekil 3.67: Eserin üçüncü müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	90
Şekil 3.68: Eserin dördüncü müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	90
Şekil 3.69: Eserin beşinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	91
Şekil 3.70: Eserin altıncı müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	91
Şekil 3.71: Eserin yedinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> , <i>vibrato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	91

Şekil 3.72: Eserin sekizinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> , <i>vibrato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	92
Şekil 3.73: Eserin dokuzuncu müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> , <i>staccato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	92
Şekil 3.74: Eserin onuncu müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	93
Şekil 3.75: Eserin on birinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>staccato</i> teknikleri	93
Şekil 3.76: Eserin on ikinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	93
Şekil 3.77: Eserin on üçüncü müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>staccato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	94
Şekil 3.78: Eserin on dördüncü müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	94
Şekil 3.79: Eserin on beşinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	95
Şekil 3.80: Eserin on altıncı müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> , <i>staccato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	95
Şekil 3.81: Eserin on yedinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>staccato</i> teknikleri.....	95
Şekil 3.82: Eserin on sekizinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	96
Şekil 3.83: Eserin on dokuzuncu müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	96
Şekil 3.84: Eserin yirminci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	97
Şekil 3.85: Eserin yirmi birinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	97
Şekil 3.86: Eserin yirmi ikinci müzik cümlesinde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	97
Şekil 3.87: ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eserin Ses Spectogramı.....	98
Şekil 3.88: Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay’ın ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eserin icra notası.....	99
Şekil 3.89: ‘İki Neyden Denemeler’ eseri işitsel ‘QR’ kodu.....	104

Şekil 3.90: Eserin birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	105
Şekil 3.91: Eserin ikinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	106
Şekil 3.92: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	107
Şekil 3.93: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>glissando</i> teknikleri	108
Şekil 3.94: Eserin beşinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	109
Şekil 3.95: Eserin altıncı bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	110
Şekil 3.96: Eserin yedinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	111
Şekil 3.97: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	112
Şekil 3.98: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	113
Şekil 3.99: Eserin onuncu bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>glissando</i> teknikleri ...	114
Şekil 3.100: Eserin on birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	115
Şekil 3.101: Kudsi Erguner'in 'Sarki' adlı eserin icra notası.....	117
Şekil 3.102: 'Sarki' eseri işitsel 'QR' kodu.....	120
Şekil 3.103: Eserin birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	120
Şekil 3.104: Eserin ikinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	121
Şekil 3.105: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	122
Şekil 3.106: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	123
Şekil 3.107: Eserin beşinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	123
Şekil 3.108: Eserin altıncı bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	124
Şekil 3.109: Eserin yedinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	124
Şekil 3.110: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri	125
Şekil 3.111: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	126
Şekil 3.112: Süleyman Erguner'in 'For the Love of the Dead' eserinin icra notası	127
Şekil 3.113: 'For the Love of the Dead' eseri işitsel 'QR' kodu.....	128

Şekil 3.114: Eserin birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	128
Şekil 3.115: Eserin ikinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	129
Şekil 3.116: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	129
Şekil 3.117: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	130
Şekil 3.118: Eserin beşinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	130
Şekil 3.119: Eserin altıncı bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	131
Şekil 3.120: Eserin yedinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	131
Şekil 3.121: Aziz Şenol Filiz'in 'Serzeniş' adlı eserin icra notası	133
Şekil 3.122: 'Serzeniş' eseri işitsel 'QR' kodu.....	136
Şekil 3.123: Eserin birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	137
Şekil 3.124: Eserin ikinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	138
Şekil 3.125: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	139
Şekil 3.126: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	140
Şekil 3.127: Eserin beşinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	140
Şekil 3.128: Eserin altıncı bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	141
Şekil 3.129: Eserin yedinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> teknikleri.....	142
Şekil 3.130: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	143
Şekil 3.131: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	144
Şekil 3.132: Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri icra notası.....	145
Şekil 3.133: 'Mavinin Yankısı' eseri işitsel 'QR' kodu	148

Şekil 3.134: Eserin birinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	149
Şekil 3.135: Eserin ikinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	149
Şekil 3.136: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	150
Şekil 3.137: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri .	151
Şekil 3.138: Eserin beşinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	151
Şekil 3.139: Eserin altıncı bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri	152
Şekil 3.140: Eserin yedinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	153
Şekil 3.141: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan <i>legato</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri ..	154
Şekil 3.142: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan <i>legato</i> , <i>glissando</i> ve <i>çarpma</i> teknikleri.....	155

KISALTMALAR LİSTESİ

ç	: Çarpma
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
gl	: Glissando
İTÜ	: İstanbul teknik üniversitesi
lg	: Legato
Öğr.	: Öğretim
Prof.	: Profesör
QR	: Quick Response (Çabuk Tepki)
st	: Staccato
tr	: Tremolo
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Vib	: Vibrato
yy	: Yüzyıl

GİRİŞ

Müzik, dünyada var olduğu sürece çeşitli türlerde insanların ruhlarına ve kalplerine nüfuz etmiştir. Türk mûsikîsi kendine has makamsal öğeleri ve geçmişten günümüze gelen gücüyle insan ruhuna etki eden önemli müzik türlerinden biri olmuştur. Türk mûsikîsi hanendelerin yanı sıra sazandelerin de etkin icrasıyla vücut bulurken, bu çalgıların başında *ney* gelmiştir. *Ney*, kendine has sesiyle asırlardır insanların kalbinde ve ruhunda ayrı pencereler açmıştır. Türk Mûsikîsinin üç oktava yakın ses sahası ile yegâne çalgılarından biri olup, bu mûsikînin özünden gelen sadâ ile tarihsel süreç içerisinde farklı icra alanlarında da yer almaya başlamıştır. Bu yönüyle icra tavrı ve teknik özellikler bakımından *ney*, Türk mûsikîsinde önemli bir yer tutmaktadır.

Batı dünyasında ‘Turkish Flute’ olarak bilinen *ney* çalgısının yapısal olarak sadeliğinden ötürü tarihsel süreç içerisinde değişikliğe uğramadığını söyleyebiliriz (Sarı, 2012: 192). *Ney*, Türkiye dışında farklı coğrafyalarda da icra edilmektedir. Özellikle Arap ve Kuzey Afrika coğrafyasındaki ülkeleri örnek gösterilebilir. Suriye, İran, Tunus, Cezayir bu ülkeler arasında gelir. Sözü geçen coğrafyalar ile Türkiye coğrafyası arasında icra ve tavır farklılıkları görmek mümkündür. Örneğin; Türk coğrafyası dışında *ney* başparesiz icra edilmektedir. Yapısal anlamda çok değişime uğramayan *ney* yüzyıllar içerisinde bu kimliğini koruyarak on yedinci yüzyılda Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde geçtiği üzere üst boğumuna takılan ‘başpare’ eklenerek günümüze ulaşmıştır (Tüfekçi, 2011: 52). Son yüzyıllarda neyzen bestekârlar ve icra geleneğinin ön plana çıkmasıyla neyzenlerin Türk mûsikîsi sahasında rolünün arttığı görülmektedir. Ayrıca Türk mûsikîsi sahası dışında *ney*, diğer müzik türleriyle etkileşim haline girmeye başlamıştır. Dünya müziği bu müzik türlerinden biridir. Dünya müziği terimini açıklama noktasını şu bilgiler ışığında aydınlayabiliriz. Dünya müziği, birçok kültürden gelen müzikleri tanımlayan geniş bir terimdir. Bu müzik türü, geleneksel müzik ve diğer müzik türlerinin birleşiminden oluşur. Dünya müziği, kültürel ve bölgesel çeşitliliğin yanı sıra birçok farklı kültürün müzikal kodlarını içerir. Bahsi geçen müzikler, belirli bir ülkeye yahut bölgeye dayalı olmayıp, dünya genelinde kitlesi mevcut olan ve her kültürün müzikal kodları ve geleneği ile

etkileşime girebilen müziklerdir. Dünya müziği, kültürlerin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Bu nedenledir ki dünya genelinde oldukça yaygın olmuştur. Farklı kültürlerin müzikal özellikleri ve çeşitliliğinin bir araya gelmesiyle oluşan bir dünya müziği, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında kendisinden daha çok söz ettirmeye başlamıştır. Günümüzde oldukça yaygın bir şekilde dinlenen ve önemli bir kitlesi bulunan dünya müziğinin etkileşime girdiği bir müzik türü de Türk mûsikîsidir ve bu makamsal müziğin yapı taşlarını oluşturan Türk mûsikîsi çalgılarıdır. Dünya müziği, farklı kültürlerin müzikal öğelerinden oluştuğu üzere, *ney* çalgıları ile de etkileşime girmiştir. Türk mûsikîsi ve kültürünün temel çalgılarından biri olan *ney*, dünya müziğinde etkili bir öğe olarak yerini almıştır.

Çalışmamızın icra analizi kısmında yer alan değerli neyzen büyüklerimiz, yaşadıkları yüzyıl ve araştırmamız sonucunda karşımıza çıkan kayıtları neticesinde incelenmiş, bu çalışmanın analiz temelini oluşturmuştur. Bu anlamda, 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze gelen süreçte dünya müziği alanında kayıtları olup, akademik sahada eğitim ve icraya dönük çalışmaları bulunan neyzenler bu kısmın esasını teşkil etmiştir. Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Süleyman Erguner ve Aziz Şenol Filiz çalışmamızda örnek olarak yer alan, icra analizleriyle incelemeye aldığımız değerli neyzenlerdir.

Bu çalışmada Türk mûsikîsi sahasında *neyin* icra kültürünü yaşatan neyzenlerin, dünya müziği hüviyeti taşıyan, albüm olarak basılmış ve plak şirketi tarafından yayınlanmış kayıtlarını ele almaya çalıştık. Tablo bilgisi olarak, eserlerde uygulanan icra teknikleri sayılar ile tespit edilip, eser bazında bahsi geçen neyzenin hangi tekniği ne kadar sıklıkla kullandığı gösterilmiştir. Dinî mûsikîmizin yegâne çalgılarından biri olan *Ney*'in; özünden gelen gücüyle, geniş yelpazesinin bir penceresi olan dünya müziğine etkisinin ilk örneğini Aka Gündüz Kutbay'ın Okay Temiz ile yaptığı 'Zikir' albümü olarak göstermenin yanlış olmayacağını düşünüyoruz. 1979 yılında yayınlanan 'Zikir' adlı eser, gelenekten gelen bu çalgının günümüz dünya müziğine yansımalarının ilk örneğini göstermektedir. Niyazi Sayın'ın 2001 yılında yayınlanmış olan 'Sadâ' albümündeki neyzen dostu Aka Gündüz Kutbay ile birlikte yaptığı 'İki Neyden Denemeler' adlı eseri incelemeye gayret gösterdik. Türk mûsikîsi

sahasında geleneksel icrada önemli bir rol oynayan Niyazi Sayın'ın ve Aka Gündüz Kutbay'ın bu kayıtları, iki çalgının birlikte serbest icrasının özgürce nasıl doğaçlanabileceğini bize göstermektedir. Kudsi Erguner'in 2001 yılında Almanya'da yayınlanan 'Islam Blues' albümü de bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Albümde bulunan 'Sarki' adlı eser, dinî mûsikîmizin formlarından kaside formu ile dünya müziğine özgü doğaçlama icra tekniğinin kontrbas, gitar gibi çalgılar ile birleştiği bir eser olmuştur. Bir diğer eserimiz Süleyman Erguner'in 'Rumi - Lament of The Reed' adlı 2000 yılında İstanbul ve Washington D.C'de kayıt edilen albümde bulunan 'For the Love of the Dead' adlı eseridir. Süleyman Erguner, köklerinden gelen *ney* icra tavrını ve kültürünü akademik sahada da gelecek nesillere aktaran önemli bir neyzenidir. Dünya müziği hüviyeti taşıyan ele aldığımız 'For the Love of the Dead' adlı eserde Seyyed Hossein Nasr, özellikle doğru ve düzgün telaffuz ile mesnevinin farsça okunması niteliğinde önemli bir kayıt olduğunu adlandırabiliriz. Bunun yanı sıra, 2000 yılında Yansımalar müzik grubunun yayınladığı 'Serzeniş' albümü içinde bulunan 'Serzeniş' ve 'Mavinin Yankısı' adlı iki eseri de çalışmamıza dâhil ettik. Grubun kurucuları Aziz Şenol Filiz ve Birol Yayla'dır. Bu iki isim konservatuar yıllarından bu yana aldıkları eğitimi ve birikimleri Türk mûsikîsi camiasının dışında, Yansımalar grubu ile dünya müziğinde önemli bir yer almışlardır. Tanburi Birol Yayla bu proje bağlamında hem tanbur hem de gitar çalmıştır. Neyzen Aziz Şenol Filiz kendine has tavrı ve *neyden* çıkardığı ton ile bu projenin ana çalgılarından biri olan *ney* çalgısını icra etmiştir. Gençlerin Türk mûsikîsi çalgılarını tanınmasında bir köprü görevi gören bu grup, dünya müziğinde de yaptıkları çalışmalar ile kendilerinden söz ettirmişlerdir.

Türk mûsikîsinde hem dinî hem de lâdinî eserlerin icrasında saz heyeti içinde kendine has sesiyle her daim varlığını hissettiren *ney*, özünden gelen güç ile dünya müziğinde de özel bir yer almıştır. Çıkardığı ses frekansının da etkisiyle yer aldığı her müzik türünde insanların dikkatini çeken bu çalgı, bahsini geçirdiğimiz örneklerle de dünya müziğindeki icra alanında yerini almıştır. Özellikle Türk mûsikîsi icra alanında yer alan neyzenlerin, dünya müziğinde yer almaları, yaptıkları çalışmalar, çalgılarının geniş yelpazesini ve müziğin evrenselliğinin de göstergesidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

NEY VE İCRA ALANLARI

1.1. Ney'in Tanımı, Tarihsel Süreci ve Felsefesi

Ney, Farsça'da kamış anlamına gelen 'nay' kelimesinden gelir. Tarih içerisinde bakıldığında hammaddesi kamış olan çalgı aletlerinin eski örneklerine Mezopotamya'daki kazılarda rastlanmıştır. Sümerler zamanında çalınan kamış borular 'kagi', 'tigi', 'ni', 'na' gibi kelimelerle ifade edilmiştir. Dilli kamış borulara da Sümercede 'na' ismi verildiğine göre nây kelimesinin günümüze bu isimden geldiğini söyleyebiliriz (Uygun, 2007: 68-69).

Mûsiki tarihimizde *ney* çeşitli kaynaklarda geçer. Ya'kûb b. İshak el-Kindî'nin (ö. 252/866 [?]) Kitâbü'l-Muşavvitâtî'l-veteriyye min zâtî'l-veterî'l-vâhid ilâ zâtî'l-veterî'l-'aşreti'l-evtâr isimli risâlesinde '*ney*' 'nây-ı Rûmî ale'z-zıkk' (Rum ülkesinde yaşayanların keseli *neyi*) adıyla kaydedilmiştir. Bu da 'torbalı mizmar' (gayda, tulum) ismiyle geçmektedir (Turabi, 2003: 77).

İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâ' isimli eserinde Arapça'da kamıştan üretilmiş olan aletlerin ortak adı 'yerâa' kelimesiyle içine nefes üflenerek çalınan *ney* çalgısından ve surnây çeşidinden söz etmektedir (Turabi, 2002: 80).

13. yüzyıla gelindiğinde Safiyyüddin el-Urmevî, yazdığı üç eserin ikincisi olan; er-Risâletü's-Şerefiyye'sinde *ney* hakkında bilgiler bize ulaştırmıştır. Urmevî, Fârâbî'nin, bir cismin diğer bir cisme vuruş şiddeti ne kadar kuvvetli ise ortaya çıkan sesin o kadar tiz, ne kadar zayıf ise de sesin o kadar pes olacağı yönündeki görüşünü eleştirirken; nefesli sazlar dışında tek tele yapılan vuruşun şiddetli yahut hafif olmasının tizliği veya pestliği etkilemediğini, ancak kamıştan üretilmiş nefesli çalgılarda deliklere kuvvetli veya hafif üfleme yoluyla tiz veya pest seslerin ortaya çıkabileceğini söyleyerek, *ney* çalgısında delikler arasındaki mesafe ile üflenen kısımla delikler arasındaki mesafenin uzun veya kısa olmasının ve kamıştaki iç boşluğun geniş veya dar olmasının pestlik yahut tizliğin sebebi olduğunu anlatmış, ayrıca kamıştan yapılan sekiz delikli bir sazdan bahsetmiştir (Uygun, 2007: 68-69).

14.-15. yüzyıllarda yaşamış olan; Abdülkadir Meragi yazmış olduğu Maḳāşidü'l-elhân adlı eserinde; nây adı altında şu nefesli sazları sıralamaktadır: Nây, nây-ı balaban, nây-ı sefid, nây-ı çâvur, zemr-i siyeh-nây, nây-ı hiyk, surnâ (surnây) (Bardakçı, 1986: 99-108).

Yine 14.-15. yüzyıllarda yaşamış olan Kırşehirli Nizâmeddin oğlu Yûsuf Dede'nin Risâle-i İlm-i Mûsikî adlı eserinde *ney*in öğretiminden ve yapısından söz etmiştir. Bu eserler metodolojik anlamda *ney* eğitiminin ilk metodları olarak da varsayılabilir. Rast perdesinden muhayyer perdesine kadar sesleri bu risalesinde anlatmıştır. (Doğrusöz, 2007: 214)

18. yüzyıla gelindiğine Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde ses sistemini, *ney* çalgısı üzerinden anlattığı görülür. Neyde yedi delik bulunduğunu, bunların ilk deliğe düğâh, ikinci deliğe kürdi, üçüncü deliğe segâh, dördüncü deliğe çargâh, beşince deliğe saba, altıncı deliğe nevâ, yedinci deliğe ise âşiran ismi verildiğini ve sırayla üfleniş pozisyonlarını açıklamıştır (Başer, 1983: 153).

20. yüzyıla geldiğimizde Rauf Yektâ Bey'in Türk Mûsikîsi adlı eserinde, *ney* hakkında verdiği bilgiler şu şekilde aktarılabilir: Ney bir kamış olmasına rağmen nefesli çalgıların en gelişmişleri arasında yer alır. Ses rengi ve armoniklerinin zenginliği dikkat çekicidir. Nefes kuvveti ve dudak hareketleriyle her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki sekizlisi elde edilebilir. Ayrıca Rauf Yekta bu eserinde şablon ve şemalar ile *ney* çeşitlerini ve frekanslarını göstermiştir (Yekta, 1986: 90-92).

Tablo 1.1: Tablo: Rauf Yekta Mansur Ney Parmak hareketleri Cetveli

Tiz Çalgılar						Mansur Ney veya Normal Ney	Pest Çalgılar						
Süpürde		Müstahsen		Kız			Şah		Davud		Bolahenk		
N	T	N	T	N	T		N	T	N	T	N	T	
re	1536	re do si la sol fa# mi re	1382 2/5	re do si la sol fa# mi re	1296	re do si la sol fa# mi re	1152	re do si la sol fa# mi re	1036 4/5	re do si la sol fa# mi re	972	re do si la sol fa# mi re	864
do	1365 1/3		1228 1/5		1152		1024		921 3/5		864		
si	1280		921 2/5		1080		960		810		729		
la	1152		864		972		864		777 3/5		648		
sol	1024		777 3/5		864		768		691 1/5		648		
fa#	960	691 1/5	729	810	648	583 1/5	546 3/4	546 3/4	607 1/2	540	486	432	
mi	864		618	729	648	576							
re	768			618									

N: Nota ismi

T: Titreşim adedi

Ney dinî mûsikîmizin yegâne çalgılarından biridir. Bu nedenledir ki dayandığı güçlü bir felsefe vardır. Hz. Mevlana 25.700 beyitlik mesnevisine ‘Dinle Ney’den’ ile başlayarak neyi adeta başka bir yere koyarak, sembolleştirmiştir (Ertürk, 2009: 117).

Ney, Mevlevilik geleneğinde derin manevi sembollerle ilişkilendirilir. Kamışın içi boş, insanın özüdür; iç boşluğa üflenene nefes ise yaşam gücünü ve Allah’ın nefesini temsil eder. Bu, varlığın birlik ve teklik içindeki evrensel bağlantısını simgeler.

‘Birlik ve Teklik’, ney çalgısının felsefesinde önemli bir tema olarak öne çıkar. Ney, tasavvuf mûsikîsi ve Mevlevi geleneği içinde bunu derinlemesine işler. Aşağıda birlik ve teklik kavramlarının ney çalgısı felsefesindeki detaylı anlamına yer verilmiştir:

Birlik (ahdet): Ney, tasavvuf mûsikîsi geleneğinde Allah ile birlik duygusunu temsil eder. Birlik, tüm varlıkların aslında bir olan Allah’a olan dönüşü ifade eder. Ney icra eden kişi, nefesini neye üfleyerek, nefesin kaynağı olan Allah ile bir tür birlik haline geçmeye çalışır. Bu, insanın yaratıcıyla bir bütün olduğu duygusunu güçlendirir.

Teklik (Vahdet-i Vücut): ‘Vahdet-i Vücut’ veya ‘Varlık Birliği’, tasavvuf felsefesinde yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Bu kavram, tüm varlıkların aslında bir olan Allah’ın bir tezahürü olduğunu ifade eder. Ney çalgısı, içindeki boşluğa nefes

üflenerek bir ses çıkarır. Bu, varlık ve yokluk arasında bir denge ve bir bütünlük anlamına gelir. *Ney*, kendisindeki içsel boşlukla birlikte varlığın birliğini simgeler.

Ney, insan-ı kâmilin yolculuğunu sembolize eder. Kamışın sazlıktan koparılması ve *neye* dönüştürülmesi, insanın manevi yolculuğunu ve dönüşümünü temsil eder. *Ney*, insan-ı kâmilin ifade ettiği ruhani derinliği ve duygusal zenginliği aktarabilen bir araçtır. *Neyin* sesi, manevi yolculuğun derinliklerini ve inceliklerini yansıtır. *Ney* ve insan-ı kâmil arasındaki ilişki, Tasavvuf edebiyatında sıkça işlenir ve her ikisi de Tasavvuf düşüncesinin temel taşlarından birini oluşturur. Bu ilişki, manevi gelişim ve içsel dönüşümün güzel bir sembolizmini sunar.

Ney, insanın iç dünyasını iç âlemlerini nefes aracılığıyla dile getiren önemli bir çalgıdır. Diğer çalgılar gibi başka bir vasıtaya gerek duymadan (yay veya mızrap) nefes ile ses verir (Behar, 2008: 175).

1.2. Türkiye’de Ney İcra Geleneği

Ülkemizdeki *ney* icra geleneği, diğer coğrafyalarda icra edilen *ney* icrasından ayrılmıştır. Özellikle Türk mûsikîsinde akort, düzen anlamında kullanılan ahenk, çalgıların hatta bu çalgılar içinde özellikle *neyin* belli sabit bir perdeye göre düzenlenip, ayarlanmış haline denir (Sanal: 1991: 516). Farklı uzunluklarda yapılan *neylerin* boyutlarına göre ad verilir. Bu bağlamda *ney* ailesi kendi içinde de nısfîyeler ve *neyler* olmak üzere iki bölüme ayrılır. Örneğin; Kız *neyin* Rast perdesinin Sol perdesinin kararı 440 hz. ile oluşur iken; kız nısfîye *neyin* Rast perdesi sol 880 hz.’dir. Bu yoldan çıkarak iki *neyin* arasında bir oktavlık fark olduğunu görmekteyiz. *Ney* icra geleneğine baktığımızda neyzenlerin *ney* ailesindeki farklı akorttaki *neylerle* icralarını gerçekleştirdiklerini bilmekteyiz. Bu durum günümüzde daha önemli bir hal almış, *neyin* dünya müziğindeki yerinin gelişimine paralel olarak icra alanında farklı akortların kullanımı daha da yaygın bir hal almıştır.

Neyzen Rauf Yekta Bey Türk mûsikîsi adlı makalesinde *ney* akort cetvelinden şu şekilde bahsetmiştir; Dügâh diyapozonun la sesine uyarsa Mansur; Segâh diyapozonun si sesine uyarsa Davud; Çargâh diyapozonun do sesine uyarsa Şah; Neva

diyapozonun re sesine uyarsa Bolahenk; Hüseyini diyapozonun mi sesine uyarsa Süpürde; Acem diyapozonun fa sesine uyarsa Müstahsen; Rast diyapozonun sol sesine uyarsa Kız Ney (Behar, 2008: 14-15).

Ney çalgısının bir parçası olan ‘başpare’, sadece Türk coğrafyasında kullanılmaktadır. Yüzyıllar boyunca yapısal anlamda neredeyse değişmeyen ney çalgısına, on yedinci yüzyılda başparenin eklendiğini Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde rastlamaktayız (Tüfekçi, 2011: 52). Ney, yapısal olarak coğrafyalara arasında farklılıklar göstermektedir. Perde sayısı ve perde isimleri bakımından, Türk mûsikîsinde icra edilen ney yedi perdeden oluşur iken, İran müziğinde icra edilen ney altı perdeden oluşmaktadır. Ayrıca üfleme tekniği bakımından da İran neyi dudak arasında hafifçe dişlerle desteklenerek üflenmektedir. Ney çalgısının baş kısmı üst dişe ve dişlerin arasına yerleştirilerek dudak ve dil yardımıyla ses bulunur. Türk mûsikîsi ney icrasında başpareye belirli bir açı ile dudak yerleştirildikten sonra, neyin ses kutusu bölümüne hava çarptırılarak ses elde edilir.

İcracı ve akort unsurları göz önüne alındığında, ney çalgısının Türk mûsikîsi kültüründeki yeri ve icra teknikleri bakımından incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda ‘Türkiye’de Ney İcra Geleneği’ başlığını iki bölüme ayırarak değerlendirebiliriz.

1.2.1. 20. yy. Türk Mûsikîsi Kültürü ve Ney

Mûsikî kültürünü oluşturan ve günümüze taşınmasını sağlayan en önemli unsurların başında yazılı kaynak ve nota fasikülleri gelmektedir. Osmanlı devletinde siyasi ve toplumsal hayatta boy göstermeye başlayan modernleşme ile birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısına doğru Batı mûsikîsinin de etkilerini hissettirmeye başlamıştır. 1650’den 19. yüzyılın yarısına kadar Batı notası Osmanlı ortamında hiç görünmemiştir. Yaygınlaşan bu nota sistemi ile Türk mûsikîsi eserleri ilk kez 1876 tarihinde Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907) tarafından porteli notayla yazılmıştır (Judetz, 1996). Bunu Muallim İsmail Hakkı Bey, Şamlı Selim, Şamlı İskender ile Tevfik fasılları izlemiştir. Ayrıca bu bağlamda 20. yüzyılın Türk mûsikîsinin önde gelen müzikologları Rauf Yekta, Hüseyin Saddetin Arel ve Suphi Ezgi notanın yayılmasında

önemli rol oynamışlardır. Ekrem Karadeniz ve Abdülkadir Töre'nin Süleymaniye kütüphanesinde bulunmakta olan 66 adet ciltten oluşan nota derlemesi de bu yüzyılın önemli kaynaklarından biridir (Judetz, 1996).

20. yüzyıl Türk mûsikîsi kültüründe kırılma noktalarından biri de 30 Kasım 1925'de kabul edilip, 13 Aralık 1925'de yürürlüğe giren, tekke zaviye ve türbelerin kapatılmasıdır. Bu kararname ile dönemin mûsikî ilminin gelişmesinde ve taşınmasında önemli rol oynayan Mevlevihanelerin kapatılmasından yaklaşık bir yıl kadar sonra Darülelhan'dan Türk Mûsikîsi dersleri de kaldırılmıştır. Mevlevihaneler, neyzenlerin, mûsikî ilmi, ahlakı ve adabıyla yetiştiği kıymetli mekanlar olduğu için bu değişiklikler neyzenleri fazlasıyla etkilemiştir. Galata Mevlevihanesi'nde dedelik ünvanını alıp, neyzenbaşılık ve Darülelhan'da *ney* öğretmenliği yapan Neyzen Emin Dede, sanatını icra etme ve gelecek nesillere aktarma konusunda adeta evine mahkum edilmiştir. Yaşanan hadiseler başta mûsikî ve edebiyat olmak üzere diğer sanat dallarına da aksetmiş, gelenek ve özlerini gelecek nesillere aktarmak isteyen sanatçılar, kendi edinim ve birikimlerini şiirlerine ve edebi çalışmalarına yansıtmışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Emin Dede ve Rauf Yekta gibi isimler hem ev meclislerinde hem de yazılı çalışmalarında bu gayreti devam ettirmişlerdir (Ayvazoğlu, 2007). Türk mûsikîsi kültürünü ve *ney*in özünü bize aktarma konusunda başarılı oldukları hepimizce aşikârdır.

20. yüzyıldaki *ney* hakkında bize yol gösterici olan unsurların başında işitsel kaynaklar gelmektedir. Elimizde bulunan en eski *ney* ses kaydı, Saadettin Kaynak tarafından taş plağa okunan Hüzzam Durak öncesi Neyzen Emin Dede'nin yaptığı 17 saniyelik Hüzzam taksimdir (Filiz, 2004: 10). Bu kayıt tarihi hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat bu kaydın gerçekleşmesinde öğrencisi Sadeddin Kaynak'ın ısrarının etkisi olduğu söylenmektedir (Ayvazoğlu, 2007: 57). Ayrıca Emin Dede'nin 1883 yılında doğup, 1945 yılında vefat ettiğini göze alarak, kaydın 20. yüzyıla ait olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenledir ki bu yüzyıl, Türk Mûsikî Kültürünün parçalarından biri olan *ney* çalgısının tarihsel süreçleri arasında hususi bir yer tutmaktadır. Bahsi geçen kayıttan sonra birçok taş plak kaydı yapılmıştır. En eski taş plak kayıtları Neyzen Emin Dede ile başlayıp, Neyzen Aziz İhsan Bey, Neyzen Tevfik,

Hicabi Bey, Şevki Sevgin, Dede Süleyman Erguner, Burhanettin Ökte, Halil Can ve Halil Dikmen gibi isimler ile devam etmektedir. Bu kayıtlar, dönemin icra kültürü ve icra anlayışını bize yansıttığı için mûsikî geleneğimiz ve sürekliliği açısından son derece önem arz etmektedir.

1.2.2. 20. yy. Neyzenleri ve İcra Teknikleri

Ney'in tarihsel süreci içerisinde her yüzyıl neyzenlik mertebesini taşıyan değerli isimler karşımıza çıkar. Bu minvalde 20. yüzyıl, neyzenlik geleneğinin icra zemininde önemli isimlerle devam ettiği bir yüzyıl olmuştur. Çalışmamızın bu bölümü bibliyografya mahiyeti taşımamakla birlikte devrin öne çıkan neyzenlerinin icra teknikleriyle değerlendirmeye alındığı kısımlardan oluşmaktadır. Neyzen büyüklerimizin icralarından ortaya çıkan analizler kendi icra anlayışlarını yansıttığı gibi aynı zamanda bir sonraki yüzyıla da ışık tutacak mahiyettedir.

Türk mûsikîsinde farklı *ney* tavırlarının olduğu öne sürülmektedir. Hayri Tümer, Gavsi Baykara, Burhaneddin Ökte, Halil Can, Süleyman Erguner (Dede), Neyzen Tevfik ve İhsan Aziz Bey gibi *ney* üstadlarının oluşturduğu birinci tavır; bunun adına zaman zaman tekke tavrı da deniyordu. Aziz Dede, Emin Dede, Halil Dikmen ve Niyazi Sayın gibi üstadlar tarafından oluşturulan ikinci başka bir tavidan söz etmektedir (Behar, 2008).

Aşağıda biyografi bilgilerini verdiğimiz neyzenler içinde icra anlayışı çerçevesinde bazı isimleri incelemek faydalı olacaktır.

Gavsi Baykara'nın müzikal kimliğini etkileyen en önemli unsurlardan biri neyzenbaşılığını eda ettiği Yenikapı Mevlevihanesidir. Bu nedenledir ki icra tavrına tekke tavrı demek yanlış olmaz. Tekke tavrı icrasını kısaca açıklar isek, az süslemeli ve daha net sesler ile birlikte, diyafram yardımıyla vibratonun yapıldığı bir icra şeklini görmekteyiz.

Neyzen Tevfik, döneminde hem icra hem de kişilik bakımından farklı bir yer tutmaktadır. Bir kesim, Neyzen Tevfik söylemlerinin ve hicivinin *ney* icrasının üstüne çıktığından bahsetse de döneminin önemli *ney* icracılarından biri idi. Darüelhan Taş

plaklarına yaptığı kayıtlardaki Nısfıye *ney* üzerindeki hâkimiyeti bunun örneğidir. Düz, sade ve az vibrato icra şeklini benimseyen Tefvîk, bu bağlamda tekke tavrına yakın bir icra şeklini benimsemiştir.

Dede Süleyman Erguner yukarıda saydığımız neyzenler gibi, *ney* çalgısına kattıkları icra teknikleri ile diğer neyzen büyüklerimizden ayrılmaktadır. Alaeddin Yavaşca hocamızın kendi beyanı ile Dede Süleyman Erguner'in tavrı ile alakalı şunları söylemek mümkündür. Neyden dolu kuvvetli ve fosurtusuz bir ses elde ettiğini belirten Yavaşca, taksim formunda özellikle güçlü 'dem sesleri' icra ettiğini belirtmiştir (Erguner, 2007: 11).

Hayri Tümer, *ney* çalgısından berrak, net ve gür bir ses elde ederdi. Perde hâkimiyeti çok yüksek olan Tümer, makam ve geçki bilgisini taksimlerine ustalıkla yansıtır idi. *Ney* icrası bakımından zor olarak adlandırılan 'dem sesleri' güçlü ve fosurtusuz bir şekilde icra ederdi. Neyzen Tefvîk'e olan ilgisini dile getiren Hayri Tümer'in icrasını Neyzen Tefvîk'in icrasına eklenerek daha yukarıya taşıdığını söylemek yanlış olmaz.

Halil Dikmen, Aziz Dede ve Hacı Emin Yazıcı'dan aldığı kaynak ile birlikte *ney* çalgısından başka bir tavır ortaya koymuştur (Behar, 2008: 121). Özellikle şah ve mansur ahengi *neyler* ile çıkardığı ton ve ses gürlüğü öğrencileri tarafından aktarılmaktadır (Ayvazoğlu, 2007: 76).

Ulvi Erguner, babası Dede Süleyman Erguner'in üfleme tekniğinin üstüne kendi nefesi ve müzikal birikimiyle ekleyerek yoluna devam etmiştir. TRT Ankara ve İstanbul radyosunda birçok taksimi bulunan Ulvi Erguner (Erguner, 2007: 21), dönemine teknik açıdan güçlü ve sağlam üflemesinin yanı sıra diyafram vibratosunu etkin kullanan bir neyzen olarak kazanmıştır.

Niyazi Sayın, hocası Halil Dikmen'den sonra oluşturduğu tavrı geliştirmiş ve öğrencileri vesilesiyle yaygınlaştırmıştır (Behar, 2008: 121).

Bu tavrı günümüzde Niyazi Sayın tavrı olarak da adlandırılmıştır. Niyazi Sayın'ın 'tekke tavrı' olarak da bilinen icra tarzını kendi müzikal birikimi ve icra tekniğini katarak yeni bir icra tarzına öncülük ettiğini belirtmektedir (Behar, 2015: 102). Bu tavrın önemli farklılıklarında biri *ney* çalgısına 'dudak-yanak vibratosu' eklenmiştir. Bu teknik olmadan bir *ney* icrası Niyazi Sayın tavrında çok düşünülemez.

Aka Gündüz Kutbay, yaşadığı 45 yıl içinde *ney* çalgısına kattığı ruh, bugüne ışık tutmaya devam etmektedir. Dem seslerdeki gücü, çalgı üzerindeki teknik ustalığı yakın müzik adamı Cinuçen Tanrıkörur tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir. Sonsuz bir müzik algısına sahip olduğundan bahseden Tanrıkörur, Haydar Tatlıyay ve J. S. Bach'ı birlikte düşünmek zor olsa da Aka Gündüz Kutbay ikisini de ustalıkla icra ederdi. Müzikal bilgisi deşifre ve ajilite yeteneğine sahipti. Dem seslerdeki kabiliyeti üst seviyede olan Kutbay, *ney* çalgısında zor tabir edilen nim-hisar, buselik ve ırak gibi perdelerde dönemindeki neyzenlerin pek azında bulunan netlik ve güçlü ses ile icrasını gerçekleştirirdi. Farklı müzik türleriyle de ilgili olan Aka Gündüz Kutbay, dünyanın ünlü müzik ustalarıyla çalışmıştır (Filiz, 2009: 22). Bu bilgiler doğrultusunda Aka gündüz Kutbay icra tekniğı bakımından, zamanının kudretli nefeslerinden biri olmuştur.

1.2.2.1. Emin Yazıcı



Şekil 1.1: Emin Yazıcı

1883 yılında İstanbul'da doğdu. Tophane semtinde yaşayan Emin Yazıcı, dönemin tophane eşrafı sanatkarları ile etkileşim halinde bulunmuştur. Mûsikî alanında ilk hocası Tophane Nusretiye Camii görevlisi Hafız Haşim Efendi olmuştur. Onunla Nayi Osman Dede'nin bestesi olan Rast Mevlevi Ayini ilk defa meşk etmiştir. İlerleyen zamanlarda Galata Mevlevihanesinden Raif Dede ve Ahmed Celaledin Dede'den Mevlevi ayinlerini meşk etmiştir. Hopçuzade Ahmed Efendi'den dini eserleri öğrenirken Miraciyye'nin bölümlerini notaya aldı. Bu bölümler düğâh, segâh saba ve müstear bölümleridir. Bolahnek Nuri Bey ile bizzat birebir meşk eden Emin Yazıcı, birinci kaynaktan karcıgar ve buselik ayinlerini notaya almıştır. Rauf Yekta Bey ile hamparsum nota yazısı çalıştı. Şevket Gavsı Bey ile Batı notası çalışmıştır. Ney hocası olan dönemin kudretli neyzenlerinden Aziz Dede ile birlikte aynı dönemde hat yazısı derslerini hattat Sami Efendi'den almıştır. Aziz Dede'den *ney* dersleri aldığı yıllarda Galata Mevlevihanesinde neyzenbaşı olan Hakkı Dede'nin ilmi bilgisinden istifade etmiştir. Müdürlüğünü Musa Süreyya Bey'in yaptığı dönemde Darüelhan'da *ney* öğretmenliği görevine getirilmiştir. Öğrendiği tüm bilgileri etrafiyla paylaşma şevkinde olan Emin Yazıcı 1945 yılında vefat etmiştir. Kabri Eyüp Sultan Mezarlığında bulunmaktadır (Özalp, 2000: 176-178). Emin Yazıcı'nın bir çok *ney* talebesinin dışında Kemal Batanay, Sadeddin Kaynak, Sadeddin Heper gibi dönemin önemli mûsikîşinasları kendisiyle eser meşk etmişlerdir (Ayvazoğlu, 2007: 56).

1.2.2.2. Tefvik Kolaylı



Şekil 1.2: Tefvik Kolaylı

1879 yılında Bodrum’da doğdu. Çocukluğu fazla hareketli geçtiği için babası onu İzmir Mevlevihanesi şeyhi Nureddin Efendi’ye teslim etmiştir. Burada Tefvik, Cemal Efendi adında bir neyzenen *ney* dersleri aldı. Daha sonraları Fatih medresesinde eğitime devam etmek için İstanbul’a geldiği vakit *ney* sazında oldukça ilerlemiş bir noktada olduğunu söyleyebiliriz. Bu ilerleme o devrin meşhur neyzenlerini de dinleyip istifade etmesine bağlıdır. Neyzen Tefvik derli toplu sağlam tekke terbiyesi ile yetişmiş neyzenlerden çok farklı olarak değer ve kural tanımayan bir derbeder, daime cinnetin sınırlarını zorlayan, rind meşrepli sıra dışı bir insandı. Neyzen Tefvik, Mehmet Akif Ersoy dostluğu da önemli bir yer tutmaktadır. Mehmet Akif, Neyzen Tefvik ile *ney* meşk ettiğini, hatta bu yolda zorlandığından ötürü bir dönem Çukurçeşme’de bulunan Ali Bey’in hanına Neyzen Tefvik’ten ders almak için her sabah gittiğini ifade eder (Ayvazoğlu, 2007: 97-98). Nihavend Sazsemaisi ve Şehnaz Buselik Sazsemaisi besteleri mevcuttur. Ayrıca farklı makamlarda plağa alınan taksimleri mevcuttur (Erguner, 2002: 285).

1.2.2.3. Şevki Sevgin



Şekil 1.3: Şevki Sevgin

1893 yılında İstanbul’da doğan Sevgin, Neyzen İhsan Aziz Bey’den *ney* dersi almıştır. Derslerin başlangıcında hocasını taklitle başlasa da ilerleyen zamanlarda kendi üslubunu *ney* çalgısına aktarmıştır. 1938 yılında Ankara Radyosu’na *ney* sanatçısı olarak girmiştir. Bunun yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti’nde neyzen olarak görev almıştır. Şevki Sevgin aynı zamanda derin bir şair ve filozof idi, bahçesinde fazlaca gül yetiştirdiği için kendisine ‘gül baba’ ismi konulmuştur (Filiz, 2004: 57). Sanatın ve sporun dallarıyla meşgul olan Sevgin, fotoğrafçılık ve aynı zamanda halter ile ilgileniyordu. Halter branşında ülkemizi de temsil etmişliği bulunmaktadır. 3 Kasım 1969 yılında Ankara’da vefat etti (Özalp, 2000: 266).

1.2.2.4. Gavsi Baykara



Şekil 1.4: Gavsi Baykara

Gavsi Baykara, Yenikapı Mevlevihânesi şeyh Mehmed Abdülbâki Baykara'nın oğlu ve şeyh Mehmed Celâleddin Dede'nin torunu olarak 24 Mart 1902 yılında, dedesinin ve babasının manevi yolculuğunda durak noktalarından biri olan Yenikapı Mevlevihanesinde doğdu. Eğitim hayatına ilkokuldan sonra Galatasaray Sultanisi ve Davutpaşa ile Darülhilâfe medresesinde devam etmiştir ancak bu okulları tamamlayamamıştır. Babası Abdülbaki Baykara'nın 1919 yılında vefatından ötürü Yenikapı Mevlevihanesi'ne şeyh olmuştur. 1941 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda neyzen olarak görev aldı. Hayatının son dönemlerinde zorlu bir süreçten geçerek evinde felç hastalığı ile uğraşmıştır. İstanbul'da 15 Kasım 1967 yılında hayata gözlerini kapadı. Mûsiki ilmini Rauf Yekta Bey ile Ahmed Irsoy meşk ederek öğrenmiştir. Ney talimini hocası Hakkı Dede ile yapmıştır. Gavsi Baykara peşrev, saz semaisi ve şarkı formunda besteleri ile günümüzün önemli mûsikîşinaslarının arasında yer almıştır. Aka Gündüz Kutbay en önemli öğrencileri arasındadır. Gavsi Baykara'nın ney icra tekniği ile alakalı şunları söyleyebiliriz. Kendisinin müzikal kimliğini etkileyen en önemli unsur Yenikapı Mevlevihanesi'dir (Özalp, 2000: 291).

1.2.2.5. Hayri Tümer



Şekil 1.5: Hayri Tümer

1902 yılında İstanbul Zeyrek yakınlarında Molla Hüsrev mahallesinde doğdu. Zekai Dedenin talebesi Muallim Kazım Uz ile ilk mûsikî derslerini meşk etmiştir. İlk *ney* derslerini Ahmed Münir Bey'den aldı ve 1920 yılından itibaren Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Emin Yazıcı'nın meşklerine başlamıştır. Daha sonra Yenikapı Mevlevihanesi'nde 'Türbedar' olarak bilinen Neyzen Halid Dede ile devam etmiştir. Hayri Tümer'in üfleme tekniğinde, Neyzen Ahmed Münir Bey ve Neyzen Emin Yazıcı'nın yanı sıra *ney* tavrında Neyzen Tevfik'in önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. 1953 yılından itibaren her yıl Konya'da yapılan Şeb-i Arus törenlerine katılan Hayri Tümer, burada bulunduğu süre zarfında *ney* dersleri vermiştir. Ayrıca bu derslerde kullanmak için '*Ney Metodu*' yazmıştır. Kendisinin kayıtlarına taş plak arşivlerinden ulaşılmaktadır (Erguner, 2002: 287).

1.2.2.6. Süleyman Erguner (Dede)



Şekil 1.6: Süleyman Erguner

2 Ağustos 1902 tarihinde İstanbul'da doğdu. Sultan Selim Camii müezzini Hafız Hasan Efendi'nin oğludur. Annesi Dürriye Hanım'dır. O zamanlarda babadan oğula geçen müezzinlik, Süleyman Erguner'in de güzel sesi münasebetiyle ona geçmiştir. Hayatının genç yaşlarında Bestenigâr Ziya Bey ve talebelerinden Hafız Cemal Efendi'den oldukça faydalanmıştır. Hafız Hüseyin ve Hafız Sami'nin etkisinde kaldığı söylenmektedir. Mecit Gürses'le ve Sadedin Kaynak ile birlikte çalışmalar yapan Süleyman Erguner, o zamanların önemli neyzenbaşısı Emin Efendi'nin etkisi ve onun teşviki mesaisi doğrultusunda on altı yaşında *ney* üflemeye başlamıştır. Daha sonraları memuriyet görevlerinden ötürü gittiği Anadolu ve özellikle Kütahya'daki mûsikî topluluklarında çalışmalarını sürdürmüş, sanatını ve *ney* üfleyişini kendine özgü bir tavır ve üslupla ilerletmiştir. Bu dönemden sonra *ney* çalgısında önemli bir noktaya varıp, İstanbul'a dönen Süleyman Erguner 1944 yılında İstanbul Radyosu'nun ilk deneme yayınlarına daha sonra 1950 yılında hizmet vermeye başlayan İstanbul Radyosu'nun yayınlarında *neyi* ile katkı sağlamıştır. Böylece *ney* çalgısı radyolarda ilk defa icra edilmiş olup, Türk mûsikîsi sahasında icra topluluklarında yerini almıştır. Çok önemli neyzenler yetiştirmiştir. Oğlu Ulvi Erguner bunların başında gelmektedir. Türk mûsikîsi camiasında önemli bir yer tutan 'Ömrün şu biten neşvesi tam olsun erenler' adlı Uşşak makamında bestesi bulunmaktadır. Ayrıca Müstear İlâhi 'Derviş bağı taşı gerek' ve Dügâh ilâhi 'Amenna söyledik, ikrar eyledik' eserleri bilinen önemli eserlerindendir. Süleyman Erguner'e ait ilâhi, peşrev, saz eseri ve saz semaileri bulunmaktadır (Erguner, 2002: 17).

1.2.2.7. Halil Can



Şekil 1.7: Halil Can

1905 yılında İstanbul'un Üsküdar semtinde doğdu. Deniz yüzbaşılığı yapmış olan Şükrü Efendi'nin oğludur. 1948'de yarbay eczacı olarak emekli olmuştur. Aile üyelerinin birçoğu Mevlevî olduğu için evlerinde sıklıkla mûsikî icra edilmiştir. Halil Can'ın bu toplantılara hanende olarak katılmıştır. Neye olan ilgisi ve alakası münasbetiyle kendi imkânları uğraşları ile Ney hocası Neyzen Emin Yazıcı ile tanışmıştır. Rauf Yekta Bey'den nazariyat dersleri alan Halil Can, ileri derece hamparsum ve Batı notasına vakıf idi. 1954 yılında 'Mevlana Anma' törenlerinin kurucuları arasında olan Halil Can, iyi neyzenliğinin yanısıra birçok öğrenci yetiştirerek bu mûsikînin yaşamasında önemli katkıları olmuş birisidir (Özalp, 2000: 304). 1973 yılında vefat etmiştir. Diğer hocaları, Bestenigâr Ziya Bey, Ahmed Avni Konuk, Arap Cemal Bey'dir (Erguner, 2002: 287).

1.2.2.8. Burhaneddin Ökte



Şekil 1.8: Burhaneddin Ökte

Udi ve bestekâr Nail Ökte'nin oğlu, Tanburi İzzeddin Ökte'nin ağabeyidir. 1905 yılında İstanbul'da hayata gözlerini açan Ökte, *ney* talimine, hocası Neyzenbaşı Hilmi Dede ile başlamıştır. Daha sonra Neyzen Halid Dede'nin talebesi olmuştur. *Ney* eğitimi için Yenikapı mevlevihanesine devam etmiştir. 1944 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde çalışmıştır. Bu çalışma hayatından sonra İzmir Radyosu'nda görev almıştır. O dönemin mûsikîşinas isimleri Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Çağatay ve Kazım Uz gibi isimlerden yararlanmıştır. Bestesi bulunmayan Burhaneddin Ökte 1947'de arkadaşlarıyla birlikte 'Türk Mûsikîsi Dergisi' çıkartarak, bugünkü mûsikî tarihimize öncülük edecek birçok yazının yayınlanmasına öncülük etmiştir. Burhaneddin Ökte 1973 yılında vefat etmiştir (Özalp, 2000: 303).

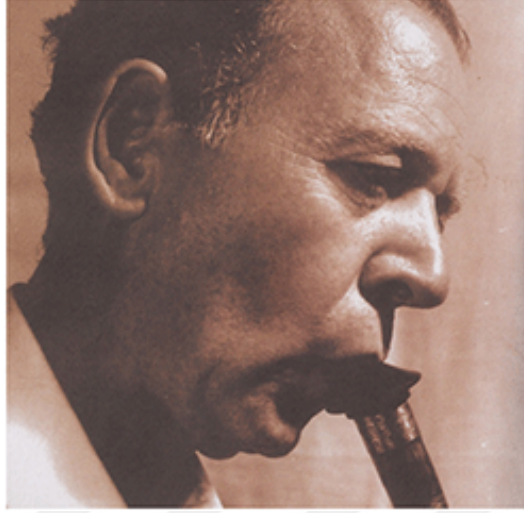
1.2.2.9. Halil Dikmen



Şekil 1.9: Halil Dikmen

1906 yılında İstanbul Fatih’te doğdu. Babası Mehmet Haşim Bey bir mûsikî meraklısı olduğu için evlerinde sık sık mûsikî meclisleri kurulurdu. Halil Dikmen, çok zevk aldığı bu meclislerde özellikle Neyzen İhsan Aziz Bey’in üfleyişini dikkatle takip etmiştir. Eyyubi Ali Rıza Bey’den nazariyat dersleri alan Dikmen, daha sonra Neyzen Emin Yazıcı ile de meşk etmiştir (Uygun, 2004: 62). Neyzenliğinin yanında aynı zamanda ressamlığıyla da tanınan Dikmen, 1927’de Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünü bitirmiş, 1927-1931 yılları arasında resim tahsiline Paris’te devam etmiştir. Resim ve Heykel Müzesi’nin ilk müdürüdür. Yetiştirdiği talebeler arasında en tanınmış ismi Niyazi Sayın’dır. Neyzen Ahmet Yakupoğlu’nun kaydettiği bazı taksimleri bugün elimizde bulunmaktadır (Öztuna, 1990: 224). Güzel Sanatlar Genel Müdürü görevinde iken Ankara’da 17 Ekim 1964’de vefat etmiştir.

1.2.2.10. Selami Bertuğ



Şekil 1.10: Selami Bertuğ

1924 yılında İstanbul'da doğdu. *Ney* çalgısının önde gelen isimlerinden Neyzen Tevfik'i tanıdıktan sonra bu çalgı ile ilgilenmeye başladı. Halil Can, Şevki Sezgin, Süleyman Erguner gibi devrin değerli isimlerinden istifade etti. *Ney* yapımını Neyzen Hayri Tümer ile çalışarak öğrendi. Arap ve Ermeni alfabelerini öğrenerek, hamparsum notası ile eski nota koleksiyonları ile ilgili araştırmalarda bulundu. 1950 yılında İstanbul Radyosu'nda göreve başladı. Bunu izleyen dönemde 1955 yılında Ankara Radyosu'nda görev aldı. 1966 – 1982 yıllarında TRT'nin yönetiminde bulunan sanatçı yetiştirme kurslarında görev aldı. 1985 yılında İzmir Radyosu'na geçerek, burada bulunan Ege Üniversitesi Konservatuari'nda Dinî Mûsikî ve *Ney* dersleri verdi. 1992 yılında 42 yıl süren Radyo bünyesindeki görevi sonlandı (Filiz, 2004). Türk Mûsikîsi ve *Ney* çalgısı ile ilgili yayınlanmış yazılı çalışmaları mevcut olan Selami Bertuğ'a ait Hüseyini Sazsemaisi ve Beyati makamında bir ilahisi bulunmaktadır (Tüfekçi, 2011: 211).

1.2.2.11. Ulvi Erguner



Şekil 1.11: Ulvi Erguner

3 Ağustos 1924 tarihinde İstanbul'da doğdu. Babası Süleyman Erguner'in memuriyetinden ötürü Anadolu'nun birçok şehrinde bulunmuştur. İlk mûsikî bilgilerini ve *ney* derslerini babasından almıştır. Halil Can, İlyas Tonguç Nuri Halil Poyraz, Hulusi Gökmenli, Fahri Kopuz, Sadettin Heper'den mûsikî meşketmiştir. TRT İstanbul ve Ankara Radyosunun yayınlarına katılmış, Mesud Cemil Bey ile olan münasebeti ve yakınlığı ile mûsikî anlayışı bakımından ondan istifade etmiştir. Türk Tasavvuf Mûsikîsi'nin İstanbul Radyosu'ndaki ilk ve temel programlarının yayınlanmasını sağlamıştır. Kâtip Çelebi, Meragalı Abdülkadir, Farabi gibi bestekârların eserlerini TRT Radyosu'nda yönettiği Klasik Türk Mûsikîsi Erkekler Korusu ile birlikte kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Türk Mûsikîsi nazariyatı ve usülleri, Türk Askeri Mûsikî (Mehter), Türk Dinî Mûsikîsi alanları ile alakalı araştırmaları ve makaleleri bulunan Ulvi Erguner'in Beyati Araban makamında Peşrev ve Sazsemaisi eserleri bulunmaktadır. 17 Kasım 1974 tarihinde vefat etmiştir (Tüfekçi, 2011: 214).

1.2.2.12. Aka Gündüz Kutbay



Şekil 1.12: Aka Gündüz Kutbay

Aka Gündüz Kutbay 17 Ağustos 1934 tarihinde İstanbul’da doğmuştur. Eyüp mûsikî cemiyetinde ilk hocası olacak olan Gavsî Baykara ile tanışmıştır. Baykara, konservatuardan Kutbay’a *ney* temin ettikten sonra dört yıl Karagömrük’teki evinde Aka Gündüz Kutbay’a *ney* dersleri verir. Daha sonra Radife Erten’in kurmuş olduğu koro çalışmalarına katılmıştır. 1957 senesinde askerlik görevini tamamladıktan sonra, İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı’yla birlikte Emin Ongan’ın başında olduğu Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne devam eder. 1960 senesinde radyo imtihanını kazanarak radyo sanatçısı olmuştur. Bir dönem İstanbul Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim görevliliği yapmıştır. Doğumundan 45 yıl 10 gün sonra, 27 Ağustos 1979 yılında radyo provasında “neva” sesi üflerken kalp krizi geçirerek bu hayata veda etmiştir (Filiz, 2009: 12-22). Aka Gündüz’ün *ney* tavrı ve *ney* üfleme tekniği dönemindeki neyzenlere ve bir sonraki neyzen adaylarına ayrı bir ufuk açmıştır. Dem seslerdeki temizliği, taksim anlayışı ve uzun ses aralıkları ile yaptığı taksimler dönemindeki diğer neyzenlerden farklıdır. Kutbay, Şeb-i Arus törenlerinde ‘Neyzenbaşı’ görevinde bulunduğu gibi aynı zamanda dünyanın birçok yerinde dünya müziği ve caz müziği konserlerinde de *ney* çalgısını bu müziklerin ana ögesi değerinde kullanmıştır.

1.2.2.13. Fuat Türkelman



Şekil 1.13: Fuat Türkelman

1941 yılında İstanbul'da doğmuştur. Diyarbakırlı bir ailenin ferdi olan Fuat Türkelman, *ney* üflemeden önce gitar çalmıştır. Aynı dönemlerde *ney* de üflemeye başlayan Fuat Türkelman, Hasan Dede ile *ney* derslerine başlamıştır. Doğan Ergin ve Aka Gündüz Kutbay'dan feyz alan Fuat Türkelman, 1970 yıllarda Konya'da yapılan Mevlana Anma törenlerine *neyi* ile iştirak etmiştir. 1980 yılında TRT İstanbul Radyosu'na *ney* sanatçısı olarak girdi ve daha sonra İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi olarak göreve başlamıştır. *Ney* çalgısından hem dem sesler hem de tiz seslerdeki net ve keskin tavrı ile dikkat çeken Fuat Türkelman, entonasyonu zor olan bu çalgısında çok sağlam bir entonasyona sahip idi. Neyzenliği yanı sıra geleneksel sanatlardan hat, ebru, tezhip, tespih ve sedefcilik gibi sanatlar ile ilgilendi ve bu alanlarda eserler ortaya koymuştur. Bekir Sıtkı Sezgin'in başında bulunduğu 'Kök' dergisinde mûsikî ve geleneksel Türk sanatları ile ilgili yazılı çalışmaları bulunmaktadır. Hayatının son dönemine kadar konservatuvar ve radyo sahasında çalışmalarına devam etmiştir. Yetiştirdiği önemli neyzenlerin arasında Aziz Şenol Filiz gelmektedir (Filiz, 2004).

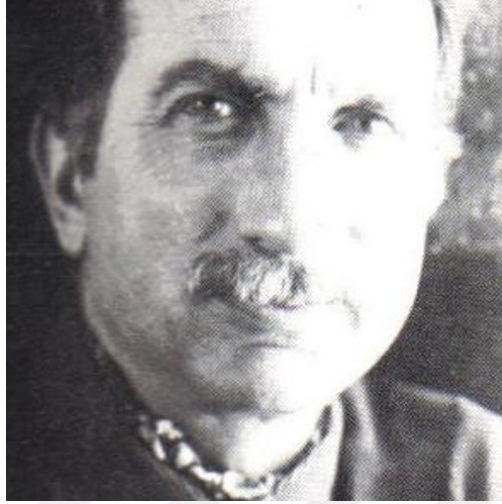
1.2.2.14. Doğan Ergin



Şekil 1.14: Doğan Ergin

1941 yılında Çanakkale’de doğdu. Mûsikî eğitimine ilk olarak babasının meşk ettiği eserlere kulak kabartarak başlayan Doğan Ergin, ortaokul ve lise çağlarında Çanakkale Mûsikî Cemiyeti’ne gitmiştir. İlk başlarda ud ve cümbüş çalgıları ilgisini çekse de daha sonra *ney* çalgısının sesine hayranlığı artarak, *ney* üflemek istediğine karar vermiştir. Dönemin radyo sanatçısı Hayri Tümer’e *ney* üflemeye gönüllü biri olduğunu açıklayan bir mektup yazmıştır. Hayri Tümer ile tanışıklığı olmamasına rağmen Hayri Tümer mektubu alır almaz, Doğan Ergin’e bir takım *ney* ve *ney* ile ilgili dokümanlar göndermiştir. Doğan Ergin hayatı boyunca bu iyiliği unutmamıştır. 1962 yılında İstanbul Belediye Konservatuari’na girmiştir. Belediye Konservatuari’ndan mezun olduktan sonra 1966 yılında TRT İstanbul Radyosu’na *ney* sanatçısı olarak başlamıştır. Radyo sahasında çalışır iken *ney*, Türk mûsikîsi ve dinî mûsikî alanında birçok çalışmaya imza atmıştır. Bunun yanı sıra Kültür bakanlığında çeşitli topluluklar da görev alan Ergin, Konya’da düzenlenen ‘Şeb-i Arus’ törenlerine 1962’den 1996 yılına kadar her aralık ayında iştirak etmiştir. Doğan Ergin’in çeşitli makamlarda toplam 54 eseri bulunmaktadır. 1998 yılında Çanakkale’de vefat etmiştir. (Cansevdi, 2019: 12-41).

1.2.2.15. Niyazi Sayın



Şekil 1.15: Niyazi Sayın

Niyazi Sayın 12 Şubat 1927’de İstanbul’da doğdu. Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’nde derslerine devam eden Niyazi Sayın, Gavsî Baykara ile *ney* meşklerine başlamıştır. Her ne kadar Gavsî Baykara ile çalışmış olsa da Neyzen ve Ressam olarak bilinen Halil Dikmen, Niyazi Sayın’ın *ney* hocası olarak bilinmektedir. Halil Dikmen, cumhuriyet döneminin önemli sanatçılarından biridir. Niyazi Sayın, hocası Halil Dikmenden on beş yıl *ney* dersleri almıştır. İstanbul Belediye Konservatuarından mezun olan Niyazi Sayın, hamparsumum notasının iki türüne de vakıftır. Saray müezzinlerinden Muzıkalı Muhiddin Efendi’den dinî, Zekai Dede’nin öğrencilerinden udi Hüseyin Fahri Tanık, Dr. Hamid Hüsnü Bey ve udi Vahit Bey’den de çok sayıda lâdinî eser meşk etmiştir. Ebru sanatının önemli ustalarından Mustafa Düzgünman ile yakın dostluğunun yanı sıra, ondan ebru dersi almıştır (Filiz, 2004). 1950 yılında TRT İstanbul Radyosu’na *ney* sanatçısı olarak girmiştir. Radyo bünyesinde Mesud Cemil, Nevzat Atlığ ve Münir Nurettin Selçuk ile çalışmıştır. 1976 yılında açılan Türkiye’nin ilk Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı olan İTÜ’de *ney* öğretmeni olarak göreve başlamıştır. Bunun yanı sıra her yıl Konya’da gerçekleşen ‘Mevlana’yı Anma’ haftasında neyzenbaşı görevini almıştır. ABD’de Seattle’daki Washington Üniversitesi’nde 1980 yılında bir öğretim yılı süresince *ney* ve Türk Mûsikîsi dersleri vermiştir (Tüfekçi, 2011: 214).

1.3. Farklı Coğrafyalarda Ney İcra Geleneği

Ney çalgısı, çeşitli coğrafyalarda benzersiz müzikal icralar ve geleneklerle kullanılmaktadır. Bu coğrafyalara ve onların *ney* icralarına dair özetleyici bilgiler şöyle:

1.3.1. İran

İran’da *ney*, hem solo çalgı olarak hem de topluluk performanslarında merkezi bir rol oynar. Klasik Pers müziğinin temel repertuarı olan ‘Radif’ içinde, *ney* için özel kompozisyonlar ve icra biçimleri bulunur (Ersoy, 2010). İran *ney* icrası, zengin bir ifade yelpazesi ve karmaşık süslemelerle karakterize edilir. Teknik olarak, nefes kontrolü, dudak pozisyonu ve parmak yerleşimi büyük önem taşır. Neyzenler, *neyi* dudaklarının arasına alarak ve hafifçe dişleriyle destekleyerek üflerler, bu da benzersiz ve hassas bir ses çıkmasını sağlar. İran *neyleri* Arap coğrafyasındaki gibi başparesiz üflenmektedir. Dişleriyle destekleyerek üfleme kısmını biraz açıklamaya çalışır isek; bu teknik 19. yüzyılda geliştirilmiş olup, *neyin* baş kısmı üst dişe dişlerin arasına yerleştirilmek suretiyle, havayı dilin uç bölgesi yardımıyla yönlendirerek ses çıkartılır (Tüfekçi, 2011: 138). İran *ney* icrasında nefes kontrolü esastır. Uzun süreli notalar, titreşimler ve dinamik değişimler, nefesin doğru şekilde kullanılmasıyla mümkün olur. Neyzenler, akıcı ve sürekli bir hava akışı sağlamak için diyaframdan nefes almayı öğrenirler. İran *ney* icrasında nefes kontrolü esastır. Uzun süreli notalar, titreşimler ve dinamik değişimler, nefesin doğru şekilde kullanılmasıyla mümkün olur. Neyzenler, akıcı ve sürekli bir hava akışı sağlamak için diyaframdan nefes almayı öğrenirler.

İran’da *ney* eğitimi, ustalık ve çıraklık ilişkisi üzerine kuruludur. Geleneksel müzik eğitimi genellikle aile içinde veya usta müzisyenler tarafından verilir. Neyzenler, hem teknik becerileri hem de repertuarı öğrenirken, aynı zamanda müziğin ruhani ve estetik boyutlarına da vakıf olurlar.

1.3.2. Arap Coğrafyası Ülkeleri

Bu coğrafyaya Mısır, Suriye, Irak, Suudi Arabistan ve Körfez Ülkeleri, Filistin, Ürdün ve Lübnan ülkelerini alabiliriz. Türk mûsikîsi alanında yaptığı çalışmalar ile

bilinen müzikolog Farmer, On yedinci yüzyıl çalgıları hakkında verdiği bilgiler arasında şu ifadesi dikkat çekmektedir. ‘Türk ve Mısır’ flütleri (*neyleri*) çoğunlukla estetik ve güzel yapılı ağızlıkları bulunur. Magrip ve Filistin civarında bulunan *neyler* ise biraz daha ilkel görünümlere sahiptirler. Yedi perdeli flüt daha gelişmiş olarak, altı perdeli çalgılar da daha gözdedir. Magrip’de flüt çalgılarının toplamına kasaba halk dilinde *kasba* denir. Boyutları 40 cm uzunluğundadır. Fetis Arap *neylerini* tanıtırken “tonları ya da uzunluklarıyla birbirlerinden farklılar gösteren, çok sayıda var olan flüt” tanımını kullanarak, derviş *neyi*, dilenci *neyi*, palyaço *neyi*, fukara *neyi* gibi çeşitlerinin olduğunu bildirmiştir (Sarı, 2012: 210).

Arap *ney* icrasında, nefes kontrolü ve üfleme tekniği çok önemlidir. Neyzenler, *neyin* sesini kontrol etmek ve çeşitlendirmek için dudaklarını ve nefeslerini hassas bir şekilde kullanırlar. Bu, *neyin* ince ve duygusal sesini yaratır. Arap coğrafyası *ney* icrasında, dudak pozisyonu sesin tonu ve kalitesini etkiler. *Ney* icracısı, *neyin* ağzına dudaklarını farklı açılarda yerleştirerek çeşitli tonlar ve ses renkleri üretirler. Buna ek olarak, parmakların delikleri kapatma ve açma şekli, notaların üretilmesi ve melodik geçişler için temeldir. Hassas parmak hareketleri, melodinin akıcılığını ve ifade gücünü artırır. Arap icracılar, takasim adı verilen, belirli bir makam (modal sistem) içinde yapılan serbest stil improvizasyonlarda ustalaşmışlardır. Bu, icracının yeteneğini ve müziğe olan derin anlayışını sergileme fırsatı sunar. Arap Coğrafyası müziğindeki *ney* icrasının dinamik aralıkları geniştir. Neyzenler, hüznün ve neşe arasında değişen duygusal yoğunlukları, sesin şiddetini ayarlayarak ifade ederler. Melodilere eklenen süslemeler, Arap *ney* müziğinin bir başka özelliğidir. Bu süslemeler, melodinin daha zengin ve ifade gücü yüksek hale gelmesini sağlar. Geleneksel Arap müziği farklı kültürlere geniş bir bölgeyi ve zamanı kapsayan zengin bir tarihe sahiptir. Arap müziğinde icra, müziğin ne zaman, nerde ve kime yapıldığına göre değişmiştir. Bu toplumsal kimliği ve sanatsal karakter anlamında da ayırt edici olmuştur (Racy, 2007). Genel hatlarıyla arap müziği büyük ölçüde çalgılara dayanır. Bu çalgılardan bazıları *ney*, ud, kanun ve ritim çalgıları (darbuka, tef) gibi yer almaktadır. Tanımlayıcı önemli özelliklerinden biri makam sistemidir. Batı müziği sisteminden farklı olarak mikrotonal bir ses sistemi kullanılmaktadır (Touma, 1996).

1.3.3. Kuzey Afrika Coğrafyası

Bu coğrafyaya Fas, Cezayir ve Tunus ülkelerini alabiliriz. Bu coğrafya *ney* icrası Arap coğrafyası *ney* icrası ile benzerlik göstermektedir. Buna ek olarak Kuzey Afrika'da *ney*, genellikle geleneksel müzik ve dini törenlerde kullanılır. Özellikle Dinî mûsikî ve zikir törenlerinde, *neyin* derin tonları, etkili ve yoğun bir duygu atmosferi yaratmada önemli rol oynar. Bu coğrafyadaki en önemli müzik kültürü ise 'Endülüs Müziği' dir. Endülüs müziğinde *ney*, hem tarihi hem de kültürel bağlamda önemli bir yer tutar. Bu çalgı, bölgenin müzikal tarihine ve kültürel çeşitliliğine zenginlik ve derinlik katmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Endülüs coğrafyası birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Sekizinci yüzyılın başlarından itibaren İslamiyet, bu coğrafyaya etkisini göstermeye başlamıştır. Müzik teorisi anlamında gelişmiş olan bu medeniyet, Endülüs müziğine de derin etkiler bırakmıştır. Endülüs müziğinin gelişmesi sürecinde iki dönemi ele alabiliriz. İlk olarak Hakem'in hükümdarlığındaki dönem 822'ye kadar olan bu döneme birinci dönem diyebiliriz. İkinci olarak ise Ziryab yani 'karakuş' anlamına gelen Ebu Hasan Ali İbn Nafih'in Endülüs coğrafyasının kalbi niteliğindeki Kurtuba'ya gelmesiyle oluşan dönemdir. Bu dönem aralığını 822-852 tarihleri arasını alabiliriz. Ziryab, ud çalgısının icra tekniğinde ve ses sahasının gelişmesinde eklediği beşinci tel ile dönemin önemli müzik adamlarından birisi olmuştur. Ayrıcaengin müzik bilgisiyle yaptığı çalışmalar doğrultusunda Batı'da ilk mûsikî konservatuarını Kurtuba'da kurmuştur. Endülüs müziği, temellerini oluşturma döneminde o coğrafyada etkili olan Gregoryen ve Arap müziği ile arasına bir uzaklık koyarak kendi kimliğine ve forumuna ulaşır. 1031 yılında Kurtuba şehrinin kaybedilmesi ile Endülüs Müziğinde yaratıcılık kavramı bitmeye yüz tutmuştur (Garaudy, 2016: 268-272).

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM VE DÜNYA MÜZİĞİ

2.1. Kültürün Tanımı

Kültür, antropolojiden sosyolojiye, felsefeden tarih bilimine kadar birçok disiplinde ele alınmış bir konudur. Her disiplinin kendi bakış açısı, öncelikleri ve yöntemleri vardır. Ancak ortak nokta, kültürün insan davranışlarının bir ürünü olduğudur. Bu davranışlar, belli bir toplumdaki insanların arasındaki etkileşimlerin sonucunda ortaya çıkan inançlar, değerler, normlar, gelenekler, sanat, dil, müzik, dans, moda ve diğer kültürel ürünlerdir (Geertz, 1973). Kültürün önemli bir özelliği, toplumsal bağları güçlendirmesi ve toplumsal uyumu sağlamasıdır. İnsanların birbiriyle etkileşim kurmasına, ortak deneyim ve duygular paylaşmasına ve bir arada olmalarına olanak tanır. Bireylerin dünya görüşlerini, davranışlarını, inançlarını ve değerlerini şekillendirmektedir. İnsanların bir kültürü paylaşması, birbirlerine daha yakın hissetmelerine ve ortak bir amaç için bir araya gelmelerine neden olmaktadır. Bu nedenle, toplumsal uyumu sağlamak ve toplumsal işbirliği oluşturmak için önemlidir (Özkul, 2023). İnsanların ortak bir geçmişi ve deneyimleri sonucunda kültür şekillenmeye başlamaktadır. Bu ortak geçmiş ve deneyimler, bireylerin birbirlerine benzemesine ve birbirlerini anlamasına yardımcı olmaktadır. Kültür, aynı zamanda bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarını şekillendiren bir faktördür. Antropolog Edward Burnett Tylor, kültürü ‘insanın toplumsal yaşamında oluşan kompleks bir tüm olarak’ tanımlamıştır. Kültürün birçok unsuru arasında dil, sanat, gelenekler, inançlar, değerler ve teknoloji yer almaktadır (Tylor, 1871). Antropolog Clifford Geertz (1973) de kültürü ‘anlamaların dokuma olarak’ tanımlamış ve insanların bu anlamları paylaştıkları ortak sembollerle ifade ettiklerini belirtmiştir.

Kültürün toplumsal bağları güçlendirme ve toplumsal uyumu sağlama rolü de vurgulanmaktadır. Kültürel etkinlikler, bir topluluğun kimliğinin korunmasına ve üyeleri arasında birlik hissi yaratmaya yardımcı olabilir. Ancak, kültürün değişime ve gelişime açık olduğu da unutulmamalıdır. Kültür, zaman içinde evrim geçirebilir ve farklı kültürler arasındaki etkileşimler sonucu da değişebilir (Özkul, 2023).

Dolayısıyla, zamanla değişebilen ve gelişebilen bir kavramdır. Değişimine neden olan faktörler arasında teknolojik ilerlemeler, göç, küreselleşme ve ticaret gibi unsurlar yer alır. Kültürün değişimi, yeni düşüncelerin, pratiklerin ve sanat formlarının ortaya çıkmasına yol açabilir. Kültürün ifade edilmesi de çok çeşitli yollarla gerçekleşebilir. Örneğin, sanat, dil, müzik, moda ve mimari gibi farklı alanlar kültürün ifade edildiği alanlar arasındadır (Güvenç, 2016). Müzik bir kültürün ifade edildiği en önemli araçlardan biridir ve dünya müziği, birçok farklı kültürü ve müzik türünü içermesi açısından önemlidir.

Kültür üzerine pek çok teori ve yaklaşım geliştirilmiştir. Sosyolojik açıdan ele alındığında, toplumsal bir yapı olarak görülebilir ve toplumun bireysel ve kolektif davranışlarını belirleyen bir etmen olarak tanımlanabilir. Antropolojik açıdan bakıldığında, toplumların kendine özgü özelliklerini ifade etmektedir ve kültürlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, insan davranışı ve toplumsal yapılar üzerine anlamlı sonuçlar üretmektedir (Boas, 1940). Kültürün etnografik çalışması, antropolojide önemli bir araştırma yöntemidir ve bu çalışmalar genellikle belirli bir topluluğun veya kültürün sembolik yaşamına odaklanır (Clifford & Marcus, 1986). Kültürün psikolojik boyutu ise bireylerin kültürü nasıl algıladıkları ve kültürel etkileşimlerin davranışları, inançları ve değerleri nasıl şekillendirdiği ile ilgilidir. Bireylerin kültürü nasıl algıladığı, kültürel kimliklerinin ne kadar önem verdiği ve ne kadarını benimsediği, kültürler arasında nasıl etkileşim kurduğu gibi konular, bu başlığın altında yer almaktadır. Kültür, bireylerin kimliklerinin bir parçasıdır ve kimlikle olan ilişkisi nedeniyle de psikolojik boyutu önemlidir. Bireylerin kendilerini nasıl gördüklerini ve diğer insanlarla nasıl ilişki kurduklarını etkileyebilir. Bu nedenle, kültürün psikolojik boyutu, insan davranışlarını ve duygularını anlamak açısından da önemlidir.

Kültürün diğer özellikleri arasında şunlar yer alır:

- Kültür, bireyler arasında paylaşılan ve aktarılan bir şeydir.
- Kültür, toplumsal bağları güçlendirir ve toplumsal uyumu sağlar.
- Kültür, değişime ve gelişime açıktır ve zamanla değişebilir.

- Kültür, birçok farklı Şekilde ifade edilebilir ( rneğin, sanat, dil, müzik, moda) (Geertz, 1973).

Kültürle ilgili birçok teori ve yaklaşım geliştirilmiştir. Her biri, farklı bir yönünü vurgulamaktadır. Kültür teorileri ve yaklaşımları arasında işlevselci, yapısalcı, sembolik etkileşimcilik ve postmodern yaklaşımlar yer almaktadır.

İşlevselci yaklaşım, kültürün bir toplumun işleyişindeki işlevini vurgulamaktadır. Kültürün bir toplumun işlevselliğine katkıda bulunan bir sistem olduğunu ve bu nedenle toplumun devamlılığı için gerekliliğini belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre, kültürün işlevi, toplumun bireyleri arasındaki uyumu sağlamak, toplumun işleyişini devam ettirmek ve toplumun sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Ayrıca, kültür, toplumun bireyleri arasındaki işbirliğini ve koordinasyonu kolaylaştırmakta, toplumsal yapıyı korumakta ve toplumsal değişimi yönlendirmektedir. İşlevselci yaklaşımın en önemli özelliklerinden biri, kültürün bir bütün olarak ele alınmasıdır ( zlem, 1986). Kültürün tüm ögeleri birbirine bağlıdır ve bir işlevi vardır. Örneğin, bir tören ya da ritüelin amacı, toplumsal düzeni sürdürmek, toplumda birliği ve dayanışmayı artırmak olabilir. Bu durumda, tören ve ritüeller, toplumun işleyişinde önemli bir yere sahiptir. İşlevselci yaklaşım eleştirilere de maruz kalmıştır. Eleştirmenler, bu yaklaşımın kültürün işlevselliğini ve toplumun devamlılığını ön plana çıkardığını ve bireysel farklılıkları ve çatışmaları ihmal ettiğini belirtmektedir. Bu eleştirilere yanıt olarak, işlevselci yaklaşımın, kültürün toplumsal sistemlerdeki işlevinin yanı sıra, toplumsal çatışmaların ve bireysel farklılıkların da kültürün işleyişindeki rolünü anlamak için bir araç olarak kullanılabileceği savunulmuştur ( zlem, 1986). Sonuç olarak, işlevselci yaklaşımın, kültürün toplumsal sistemlerdeki işlevinin anlaşılması için kullanılan bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Yapısalcı yaklaşım, kültürün belirli yapı ve kurallar tarafından Őekillendirildięini ve bu yapıların toplumsal davranışlara y n verdiğini savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre, kültürdeki semboller ve anlamlar, toplumsal yapı tarafından belirlenmekte ve bireyler bu yapıya göre hareket etmektedir (Levi-Strauss, 1962). Yapısalcılar, kültürün bireylerin yaratımı olmadığını, aksine onlar üzerinde bir etkiye sahip olduğunu düşünmektedir. Yapısalcı yaklaşımın en önemli temsilcilerinden biri,

antropolog Claude Levi-Strauss'tur. Levi-Strauss'un yapısal antropoloji olarak adlandırdığı yaklaşım, kültürü bir sistem olarak ele almakta ve bu sistemin farklı bileşenleri arasındaki ilişkileri incelemektedir. 'Yabanıl düşünce'nin bir tür 'bilimsel düşünce' olduğunu savunmuş ve insan zihninde evrensel bir yapı olduğunu iddia etmiştir (Levi-Strauss, 1962). Bu yapı, yapısal analiz yoluyla keşfedilebilir ve ortaya çıkarılabilir. Yapısalcı yaklaşımın bir başka önemli temsilcisi, antropolog Mary Douglas'tır. Douglas (1966), 'kirlilik' kavramını inceleyerek, kültürdeki sembol ve anlamların toplumsal düzenlemelere nasıl yön verdiğini açıklamıştır. Douglas, sembol anlamlarının, toplumsal sınırların ve kategorilerin oluşumunda önemli bir rol oynadığını düşünmüştür. Yapısalcı yaklaşımın bir diğer temsilcisi, antropolog Pierre Bourdieu'dür. Bourdieu (1977), 'sosyal alan' kavramını kullanarak, kültürün toplumsal yapıya nasıl yön verdiğini açıklamıştır. Bourdieu'ya göre, kültür, sosyal alan içindeki farklı gruplar arasındaki mücadelede bir güç kaynağıdır. Bu mücadele, toplumsal yapıda meydana gelen değişimlere yol açabilir. Yapısalcı yaklaşım bağlamında, antropolog Victor Turner'ın (1969) 'ritüel' konusundaki çalışmaları önemli bir yerde durmaktadır. Turner, ritüelin sembolik anlamlarını ve toplumsal yapıların nasıl yansıtıldığını inceleyerek yapısalcı yaklaşımın temel prensiplerine katkı sağlamıştır. Ayrıca, yapısal işlevselciliğin temsilcisi olarak kabul edilen Radcliffe-Brown (1952) da, sosyal yapının işlevlerini ve yapı içindeki her parçanın bütünüle ilgisini vurgulayarak bu yaklaşımın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Yapısalcı yaklaşımın bir diğer örneği, dilbilim alanında ortaya çıkmıştır. Ferdinand de Saussure, dilin yapısını analiz ederek semiyolojinin temellerini atmıştır. Saussure'e (1916) göre dil, sembollerden oluşan bir yapıdır ve sembollerin anlamı, toplumsal olarak kabul görmüş kurallara göre belirlenmektedir. Bu nedenle, dilbilimde yapısal yaklaşımın gelişmesinde Saussure'ün çalışmaları önemli bir rol oynamıştır. Sonuç olarak, yapısalcı yaklaşım, toplumsal yapıları ve olguları, bu yapıların içindeki ilişkileri ve semboller aracılığıyla ifade edilen anlamları analiz ederek anlamaya çalışmaktadır.

Sembolik etkileşimcilik, insanların birbiriyle olan iletişimde sembollerin önemini vurgulayan bir sosyolojik yaklaşımdır. Bu yaklaşım, insanların dünyayı algılamalarının ve sosyal etkileşimlerinin sembolik işaretlerle oluştuğunu savunmaktadır. İnsan davranışlarına neden olan sembollerin anlamlarını keşfetmeyi ve

sembolik iletişimin insan davranışlarını nasıl şekillendirdiğini anlamayı amaçlamaktadır. Özellikle dil, sembolik işaretler ve ritüellerin önemini vurgulamaktadır. Toplumsal etkileşimlerin sembolik işaretler aracılığıyla gerçekleştiğini belirtirken, toplumsal yapıyı ve güç ilişkilerini göz ardı ettiği eleştirilerine de maruz kalmıştır. Bu yaklaşımın öncüsü, George Herbert Mead'dir. Mead (1934), bireyin toplum içindeki sosyal etkileşimlerde nasıl rol aldığını ve toplumsal kimliğinin nasıl oluştuğunu araştırmıştır. İnsanların sembolik düşünme yetenekleri sayesinde, birlikte hareket edebildiğini ve kültürel yapıyı oluşturduğunu savunmaktadır. Mead'a göre, sembolik etkileşimler, insanların kendilerini ve diğerlerini algılamasını ve bu algılamalara dayanarak davranışlarını belirlemesini sağlamaktadır.

Sembolik etkileşimcilik yaklaşımı, toplumsal davranışlarla ilgili olarak bazı örnekler sunar. Örneğin, görgü kuralları gibi belirli sembolik normların, insanların toplumsal etkileşiminde nasıl işlediğini göstermektedir. Goffman (1959), belli sembollerin kullanımı ve yorumlanması sonucu, insanların toplumda farklı roller üstlendiğini belirtmektedir. Bu roller, toplumsal kimliklerinin oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, iletişim ve dilin önemi de sembolik etkileşimcilik yaklaşımı bağlamında vurgulanmaktadır. İletişim sürecinde sembolik işaretlerin kullanımı, anlamların yaratılması ve paylaşılmasıyla sonuçlanmaktadır. İnsanlar, sembolik işaretler aracılığıyla birbirleriyle etkileşime geçerek toplumsal gerçekliği yaratmaktadır. Örneğin, bir insanın 'anne' sözcüğünü söylemesi, o sözcüğün sembolik anlamı üzerinden başka insanlar tarafından algılanarak bir annenin rolünü ve ilişkisini çağrıştırmaktadır. Bir diğer örnek olarak, toplumsal değişimin süreçleri de incelenebilir. Bazı araştırmacılar, sembolik etkileşimci yaklaşımı kullanarak toplumsal hareketlerin nasıl ortaya çıktığını ve nasıl örgütlendiğini incelemiştir (Snow ve Benford, 1992). Buna göre, toplumsal hareketler, sembolik işaretlerin yeniden yorumlanması ve kullanımı yoluyla ortaya çıkmaktadır. Hareket liderleri, sembolik anlamlarını değiştirerek toplumsal değişimi çağrıştıran yeni sembolik işaretler yaratmakta ve bu işaretleri kullanarak toplumsal hareketleri örgütlemektedir.

Bu yaklaşımın en önemli örneklerinden biri, etnometodoloji olarak adlandırılan ve insanların toplumsal etkileşimlerini nasıl organize ettiği üzerine odaklanan bir araştırma alanıdır (Garfinkel, 1967). Bir diğer önemli örnek ise, gençlik altkültürleri üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Howard Becker'ın etik etiketleme teorisidir. Bu teoriye göre, toplumda kabul edilmeyen davranışlar, toplumun belirlediği etiketlerle damgalanmaktadır ve bu etiketler, kişinin kendisini nasıl algıladığı ve toplumla olan etkileşimlerini nasıl şekillendirdiği açısından önemlidir (Becker, 1963). Sonuç olarak, sembolik etkileşimcilik yaklaşımı, insanların toplumsal etkileşimlerinin sembolik işaretlerle oluştuğunu ve bu sembolik işaretlerin insan davranışlarını nasıl şekillendirdiğini vurgulamaktadır. İnsan davranışları ve toplumsal etkileşimlerin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir ve günümüz sosyolojisi için de hala etkili bir teorik çerçeve olarak kullanılmaktadır.

Postmodern yaklaşım, birbirinden bağımsız ve karşıtlıklarla dolu farklı kültürel anlamların bir araya gelmesi sonucu kültürü oluşturduğunu kabul etmektedir. 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Postmodernizm, modernizmin ve yapısalcılığın bütüncül ve büyük anlatı anlayışına anlatısına karşı çıkmaktadır. Bunun yerine, gerçekliğin çokluğu, farklılığı ve çelişkileri üzerinde durmaktadır (Lyotard, 1984). Bu yaklaşıma göre, kültür, farklı toplumsal grupların ve altkültürlerin çatışması ve bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan karmaşık bir yapıdır. Dolayısıyla, kültürün heterojenliğine ve karmaşıklığına odaklanmakta ve sabit ve homojen bir yapıdan çok, sürekli değişen ve çatışan bir karaktere sahip olduğunu belirtmektedir (Jameson, 2022). Postmodernizm, tüketim kültürü, küreselleşme ve popüler kültür gibi konuları ele almakta ve medya, reklam ve sinema gibi araçlarla halka yayılmaktadır. Dil ve sembolik göstergeler, postmodernizmde bir güç aracı olarak ele alınmakta ve dildeki anlamların belirsizliği, çoğulluğu ve kayganlığı üzerinde durulmaktadır.

Postmodernizmin bir diğer özelliği, büyük anlatılardan kaçınmasıdır. Büyük anlatılar, modernizmin bütüncül anlayışının bir parçasıdır ve doğru, evrensel ve tarihsel gerçeklerin var olduğu görüşüne dayanmaktadır. Postmodernizm, bu büyük anlatıların eleştirisi üzerine kurulu olup doğru, evrensel ve tarihsel gerçeklerin olmadığını savunmaktadır. Bunun yerine, kültürel, sosyal ve siyasi bağlamların

etkisinde kalan ve sürekli olarak yeniden inşa edilen gerçeklikler olduğunu iddia etmektedir (Lyotard, 1984). Gerçekliğin çokluğu ve belirsizliği üzerine odaklanırken, sembolik göstergelerin kullanımı, tüketim kültürü ve küreselleşme gibi konuları da ele almaktadır (Harvey, 2006). Bu yaklaşımın sanat, mimari ve toplumsal/siyasal alanlarda etkili olduğu birçok örnek bulunmaktadır.

Sonuç olarak, kültür, sosyal bilimlerde farklı disiplinlerde incelenen bir konudur ve bu nedenle farklı tanımlar ortaya konulmuştur. Kültür, kültürün toplumsal yapıyı destekleyen bir araç, sembollerin ve ritüellerin yansıması, insanların birbirleriyle etkileşimleri sonucu oluşan anlamlar ve sembollerin ifadesi ya da farklı toplumsal grupların ve altkültürlerin çatışması ve bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan karmaşık bir yapı olarak ele alınabilir. Bu farklı yaklaşımlar, kültürün anlamını, işlevini ve farklı yönlerini daha iyi anlamamıza olanak sağlamaktadır.

2.2. Farklı Kıtalarındaki Müzik Kültürleri

Müzik, kültürel ifade biçimi olarak küresel anlamda farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak, farklı kıtalardaki müzik kültürleri birbirinden farklılık göstermektedir çünkü müzik kültürü, belirli bir coğrafyada yaşayan insanların benzersiz müzikal ifadeleriyle birleştiği kültürel bir ifade biçimidir Müzik tarzları, çalgıları, ritimleri ve şarkı sözleri ile tanımlanan bu ifade biçimi, o kültürün tarihini, geleneklerini ve inançlarını yansıtmaktadır (Nacakcı, 2021). Bu nedenle, farklı coğrafyalardaki müzik kültürleri incelendiğinde, bir kültürün nasıl bir etki yarattığı, nasıl geliştiği ve nasıl korunduğu hakkında önemli bilgiler edinilebilir.

Bu bölümde, kıtalardaki müzik kültürlerine odaklanarak, kültürel farklılıkların müzikte nasıl yansıtıldığını ve bu farklılıkların müzik kültürlerinde nasıl korunduğu incelenmiştir.

2.2.1. Afrika Kıtası Müzik Kültürü

Afrika kıtasında müzik, ritim ve dansla özdeşleştirilir. Tarihsel olarak hem geleneksel hem de modern tarzları içerir ve bu nedenle diğer müzik türlerine benzer

değildir. Zengin kültürel mirası ve çeşitliliği ile dikkat çekmektedir çünkü tarih boyunca birçok etnik gruptan etkilenmiştir. Örneğin, Fas müziği, Arap, Berberi ve İspanyol müziklerinin bir sentezidir. Ayrıca, Batı Afrika müziği, köle ticareti sırasında Afrikalıların Amerika'ya götürülmesiyle birlikte Afrika ve Batı müziği arasında bir sentez yaratmıştır (Moore ve Sayre, 2006). Geleneksel Afrika müziği, bölgedeki farklı etnik grupların müzikal ifadeleriyle tanımlanabilir. Bu müzik, genellikle ritim ağırlıklıdır ve çoğunlukla vokal performanslarla birlikte çalınan geleneksel Afrika çalgılarını kullanmaktadır. Batı Afrika'da Batı Afrika zilleri, geleneksel davullar ve vurmali çalgılar yer alırken, Güney Afrika'da müzik ve dans bir aradadır (Ndaliko, 2021).

2.2.2. Asya Kıtası Müzik Kültürü

Asya müzikleri, çeşitlilik açısından oldukça zengindir. Geniş bir zaman aralığında gelişim gösteren zengin bir müzik tarihine sahiptir. Bu tarih, farklı coğrafyalardaki kültür ve müzik türleriyle şekillenmiştir. Uzak Doğu, Güney Asya, Güney Doğu Asya, Kuzey Asya, Orta Asya ve Orta Doğu üzerinden incelenebilir.

Uzak Doğu müzikleri, Çin, Japon, Kore ve Vietnam müziği kategorilerinde temellenmektedir. Bu müziklerin özellikleri arasında, pentatonik ölçüler, modalite ve mikrotonalite yer almaktadır. Çin müziği, Uzak Doğu müzikleri arasında önemli bir yere sahiptir ve yaklaşık 3000 yıllık bir geçmişi vardır. Geleneksel Çin müziği, Tang Hanedanı döneminde şekillenmiş ve Ming Hanedanı döneminde gelişmiştir. Farklı tarzları içermektedir. Örneğin, Pekin operası, geleneksel Çin müziği ve tiyatral performans sanatını birleştirmektedir. Jiangnan sizhu adı verilen ve Güney Çin'de yaygın olan tür ise çoğunlukla yaylı çalgılarla icra edilmektedir (Jones, 2000). Japon müziği, Batı müziği ile benzerlikler göstermektedir. Yerel çalgılar ve performans teknikleri kullanarak farklı türleri içermektedir. Örneğin, gagaku adı verilen eski bir saray müziği türü, bir dizi nefesli ve yaylı çalgıları kullanmaktadır Kabuki tiyatrosunda kullanılan müzikler, gagaku ve noh müzikleri de Japon müzik kültürünün önemli bir parçasıdır (Naoko, 2011). Geleneksel Kore müziği, klasik müzik ve halk müziği olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Kullanılan çalgılar arasında, gayageum, haegeum, daegeum ve geomungo gibi çalgılar yer almaktadır. Pansori adı verilen bir

vokal müzik türü, hikayeler anlatarak ve dramatik performanslar sergileyerek icra edilmektedir (Hesselink, 2011). Vietnam müziği, genellikle geleneksel müzik ve klasik müzik olarak iki ana gruba ayrılır. Geleneksel müzikte kullanılan algılar arasında, đn bu, đn tranh ve đn nguyệt gibi telli algılar yer almaktadır. Ayrıca, Ca tr adı verilen bir vokal müzik türü, Vietnam müzik kültürünün önemli bir parçasıdır ve genellikle kadınlar tarafından icra edilmektedir (Duy, 1975).

Güney Asya müzikleri, Hindistan, Pakistan, Bangladeş, Sri Lanka ve Nepal gibi ülkelerde gelişmiştir ve bu müziklerde genellikle klasik Hint müziği, Kuzey Hindistan halk müziği, Karnatik müzik ve Kuzey Pakistan müziği gibi farklı tarzlar bulunmaktadır. Pakistan müziği ile Hindistan müziği, birçok yönüyle benzerlik göstermekte ve bu müzikte genellikle tabla, sitar ve sarangi gibi geleneksel algılar kullanılmaktadır (Sykes, 2021a). Bangladeş müziği, genellikle folk müziğini içermekte ve bu müzikte baul adı verilen dervif şarkıcılar tarafından söylenen manevi şarkılar önemli bir yer tutmaktadır (Sykes, 2021a). Sri Lanka müziği, Hindistan müziği ve Portekiz müziği gibi farklı kültürlerin etkisi altında gelişmiştir. Bu müzikte genellikle klasik ve halk müziği tarzları bulunmakta ve bu tarzların her birinde farklı algılar kullanılmaktadır (Sykes, 2021a). Nepal müziği de folk müziği tarzını içermekte ve madal adı verilen bir davul ve bansuri adı verilen bir flüt kullanılmaktadır. Ayrıca, Mantra müziği adı verilen bir tarzı da içerir ve bu müzikte dini şarkılar ve mantra'lar icra edilmektedir (Tingey, 2000). Hindistan müziği, Güney Asya müzikleri arasında en yaygın ve tanınmış olanıdır. Hindistan'da geniş bir coğrafyada farklı etnik gruplar arasındaki kültürel etkileşimlerden geliştirilmiştir. Hindistan müziği, raga adı verilen melodik kalıplara dayanan ve tabla adı verilen perküsyon algıları eşliğinde icra edilen klasik bir müzik türüdür. Özellikle klasik müzik dalında, karmaşık ritimler ve gamlar kullanılmaktadır. Bu müzikte, şarkı söyleme tekniği ve çalgıların kullanımı oldukça önemlidir (Widdess, 2011). Hindistan ve Orta Doğu müzikleri, Batı müziğinden farklı tonal sistemlere sahip olup bu sistemler, müziğin kendine has özelliklerini oluşturmaktadır.

Asya müziği, farklı kültürlerin dini ve kültürel ritüellerinde de yer almaktadır. Örneğin, Güneydoğu Asya'da müzik, tapınaklarda, cenaze törenlerinde ve düğünlerde

kullanılmaktadır. Bu ritüeller, müziğin toplumsal işlevlerini vurgularken, aynı zamanda bölgesel müzikal özellikleri de yansıtmaktadır. Güneydoğu Asya müzikleri, farklı kültürlerin etkisi altında gelişmiş ve zengin bir müzik mirası oluşturmuştur. Bu müzikler, Batı müziği ile karşılaştırıldığında, farklı ölçüler, armonik yapılar ve çalgılar kullanıldığı görülmektedir. Endonezya müziği, gamelan adı verilen bir grup çalgıdan oluşmaktadır ve Hindu ile İslam kültürleri ile etkileşim içinde gelişmiştir (Bass, 2000). Tayland müziğinde piwanes adı verilen bir grup çalgı kullanılmaktadır. Bu müzik, Budizm ve Hinduizm kültürlerinden etkilenmiştir (Sykes, 2021b). Malezya müziği, gamelan, rebab ve sape adı verilen çalgıları kullanmakta olup Hinduizm, İslam ve Çin kültürleri ile etkileşim içinde gelişmiştir (Munan, 2000).

Orta Doğu müzikleri, eski tarihi ve çeşitliliğiyle dikkat çeken bir kültürel mirasa sahiptir. Bu bölgede müzik, tarihin farklı dönemlerinde din, siyaset ve günlük yaşamla sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Özellikle İslam dininin etkisiyle, Orta Doğu müziği geleneksel olarak dini motifler içeren ilahi ve ezgi formlarına sahip olmuştur. çalgıları ve tarzları bakımından da oldukça çeşitlidir. Arap müziği, ud, kanun ve *ney* gibi geleneksel çalgıları kullanırken, İran müziği ise, santur, tar ve setar gibi geleneksel çalgılar ile ayrı bir tarza sahiptir (Miller ve Shahriari, 2023). Batılı müzik formları, 20. yüzyılda bölgede etkisini göstermeye başlamış ve yerel müzik formlarıyla sentezlenerek yeni tarzlar ortaya çıkarmıştır. Bunların arasında, Fasl gibi Arap tarzları, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği gibi Türk tarzları, ve Radif gibi İran tarzları sayılabilir (Jankowsky, 2021).

Orta Asya müzikleri, Türk ve Moğol kültürlerinin etkisi altında gelişmiştir. Bu müziklerde geleneksel çalgılar olan kopuz, dombra ve sırsın kullanılmaktadır. Kırgız müziği, Manas Destanı gibi yerel halk hikayeleri ve şiirleri içeren epik bir geleneğe sahiptir. Bu müzik, Kırgızistan'da yaşayan farklı etnik gruplar arasındaki kültürel etkileşimlerden etkilenmiştir (Levin, 2016). Özbek müziği, makom adı verilen bir tür vokal müzik geleneğine sahip olup Orta Asya ve İran müzikleri arasındaki etkileşimlerden etkilenmiştir (Sumits ve Levin, 2016). Kazak müziği, dombra adı verilen yerel bir çalgı kullanılmaktadır. Bu müzik, Kazakistan'ın geniş coğrafyasındaki farklı etnik gruplar arasındaki kültürel etkileşimlerden etkilenmiştir (Daukeyeva,

2016). Türkmen müziği, dutar adı verilen bir çalgı kullanmaktadır. Bu müzik, Türkmenistan'da yaşayan farklı etnik gruplar arasındaki kültürel etkileşimlerden etkilenmiştir (Gurbanova, 2016).

Kuzey Asya müzikleri, genellikle bozkır kültürü ve göçebe yaşam tarzının etkilerini yansıtmaktadır. Bu müzikler, farklı çalgılar kullanılarak ritmik yapılarla oluşturulmaktadır. Moğolistan'da kullanılan Morin Khuur çalgısı, at nalına benzer şekliyle tanınmakta ve geleneksel Moğol müziğinde önemli bir rol oynamaktadır. Moğol müziği, Tıva Türklerine özgü, boğazdan söylenen ve gırtlak müziği (Höömey) olarak bilinen bir teknik kullanmaktadır Miller ve Shahriari, 2023. Sibiry müziği, bu bölgenin yerli halkları arasında yer alan Sami halkı tarafından icra edilen Yoik adlı bir müzik türüne sahiptir. Yoik, geleneksel olarak doğayı, hayvanları ve insanları anlatmak için kullanılmaktadır.

2.2.3. Amerika Kıtası Müzik Kültürü

Amerika kıtası coğrafi açıdan, Kuzey Amerika bölgesi ve Güney (Latin) Amerika bölgesi olarak ikiye ayrılmaktadır. Kıtanın müzik kültürünü bu bağlamda ikiye ayırarak incelemek uygun olmaktadır.

Latin Amerika, müzikal çeşitliliği ve zengin tarihi ile öne çıkan bir bölgedir. Müzikal gelenekleri yerli kültürlerin etkisiyle şekillenirken, Avrupa etkileri de zaman içinde eklenmiştir. Bu nedenle, Latin Amerika müziği çok çeşitlidir ve birçok türü içermektedir. Diğer kıtalardaki müziklerle karşılaştırıldığında daha çok ritmik öğeler içermektedir. Özellikle salsa, samba ve tango gibi danslarıyla ünlü olan ülkelerin müzikleri öne çıkmaktadır. Tango, Arjantin müziğinin en önde gelen türlerinden biridir ve Arjantin'in müzikal kimliğinin bir parçası olarak kabul edilmektedir (Kallen, 2013). Buna karşılık, Brezilya müziği samba, bossa nova ve MPB (Música Popular Brasileira) gibi türleri içermekte ve Afrika kökenli ritimleri ile tanınmaktadır. Latin Amerika'da müzik, sosyal ve siyasi bir rol oynamaktadır. Örneğin, Küba müziği devrimci hareketlerin bir parçası olarak kullanılmış ve halkın kurtuluş mücadelesine destek vermiştir (Kennon, 2019). Latin Amerika müziği aynı zamanda dünya müzik sahnesinde de büyük bir etkiye sahip olup dünya çapında hayran kitlesi bulunmaktadır.

Kuzey Amerika müzikleri, dünya müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu müzik türleri, Avrupa'dan gelen etkilerin yanı sıra, yerli Kızılderili ve Afrikalı kökenli müzik tarzlarını da içermektedir. Kuzey Amerika'daki popüler müzik tarzlarından biri olan caz müziği, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuştur. Özgürce doğaçlama yapılabilen ritimleri ve yoğun bir duygusal ifade ile karakterize edilebilir (Cartwright, 2009). Diğer bir popüler müzik türü olan rock müzik, 1950'lerden beri Kuzey Amerika'da yaygın olarak dinlenmektedir (Hatch ve Millward, 1987). Bunun yanı sıra, geleneksel müzik tarzları da önemli bir yer tutar. Örneğin, Kanada'da Quebec kökenli fiddle müziği, Kelt ve Fransız etkilerinin harmanlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri'nde blues müziği, Afrika kökenli müziklerin yerli Amerikan müzik tarzlarıyla birleşmesiyle ortaya çıkmış olupe bu müzik türü, özellikle Güney eyaletlerinde yoğun bir şekilde dinlenmektedir (Hatch ve Millward, 1987). Kuzey Amerika müzikleri, geniş bir dinleyici kitlesine hitap etmekte ve sürekli olarak yenilenerek gelişmeye devam etmektedir.

2.2.4. Avrupa Kıtası Müzik Kültürü

Avrupa, müzikal gelenekleri ve ürettiği sanatçıları ile dünya müzik sahnesinde öne çıkan bir kıtadır. Klasik müzik, opera, pop müzik, rock müzik ve elektronik müzik gibi birçok tür Avrupa'da doğmuş ve buradan dünyaya yayılmıştır. Avrupa müzikleri, klasik müzik, halk müziği ve popüler müzik olmak üzere üç farklı kategoride incelenebilir. Klasik müzik Avrupa'da doğmuş ve gelişmiştir. Batı müziğinin geleneksel repertuarı dışında diğer kültürlerin eserleri de yer almaktadır. Halk müziği, çoğunlukla geçmişteki yaşam tarzları, gelenekler ve mitler hakkında hikayeler anlatmaktadır (Seeger ve Unterburger, 2000). Pop müzik, İngiltere'de doğmuş ve buradan dünya çapında popüler hale gelmiştir. Ayrıca, rock müzik de Avrupa'da doğmuş ve özellikle İngiltere'de The Beatles grubu aracılığıyla ortaya çıkan Beatlemania dalgası ile dünya çapına yayılmıştır (Hatch ve Millward, 1987). Avrupa müziği, sosyal ve siyasi bir rol de oynamıştır. Örneğin, Fransız Devrimi ve II. Dünya Savaşı sırasında, müzik insanların düşüncelerini ifade etmelerine ve duygusal bağlar kurmalarına yardımcı olmuştur. Ayrıca, Avrupa'nın müzikal kimliği ve gelenekleri, diğer kültürlerle etkileşime girerek ve onların etkisiyle değişerek evrimleşmiştir.

Bu özgün yanların yanı sıra, her bir ülkenin kendi içinde de farklı müzik türleri ve tarzları bulunmaktadır. Bu müziklerin yapısını anlamak ve analiz etmek için, müzik teorisi üzerine çalışmalar yapılmaktadır.

2.3. Dünya Müziği Terimi

Dünya müziği, birçok farklı kültüre ait müziği tanımlayan geniş bir terimdir. Kültürlerin birbirleriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan ve dünya genelinde yaygın olan bir müzik türüdür. Geleneksel müzik, folk, caz, pop ve diğer türlerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu tür müzik, kültürel ve bölgesel çeşitliliği yansıtmakta ve birçok farklı kültürün müzikal öğelerini içermektedir. Belirli bir ülkeye ya da bölgeye özgü olmayıp dünya çapında dinleyicisi olan ve her kültürün müziğiyle etkileşime girebilen müzik türüdür. Hem yerel hem de küresel düzeyde birçok insan tarafından dinlenip icra edilmektedir.

Dünya müziği, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında popüler olduğu ifade edilmektedir. Bu dönemde, müzik endüstrisindeki küreselleşme eğilimi, farklı kültürlerden gelen müziklerin Batı müziğiyle karışması ve yeni bir tür müzik olan dünya müziğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Arom ve Martin, 2011). Bu tür, farklı kültürlerin müzikal özelliklerinin bir araya gelmesiyle oluşan, bu kültürlerin birbirlerinden öğrendiği ve kendi kültürel özellikleriyle harmanladığı unsurların iç içe geçirildiği benzersiz bir yapıya sahiptir. Kültürler arası anlayışın ve arayışın gelişmesine katkı sağlamaktadır. Kültürel olarak farklı bölgelerden gelen müziklerin bir araya gelmesiyle oluştuğundan, belirli bir özellik kümesi yoktur. Ancak, bu müzik türünün bazı ortak özellikleri vardır. Bu özellikler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Kültürel çeşitlilik: Farklı kültürlerin müzikal özelliklerini bir araya getirmektedir. Bu nedenle, bu tür müzikte kültürel çeşitlilik çok yüksektir.
- Ritim: Farklı ritimlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Müzikte, ritim değişiklikleri önemli bir yer tutmaktadır.
- Çalgılar: Farklı kültürlerin çalgılarını kullanmaktadır. Bu nedenle, bu tür müzikte çok sayıda çalgı kullanılmaktadır.

- İfade: Farklı kültürlerin ifade biçimlerini bir araya getirmektedir. Bu nedenle, bu tür müzikte sözsüz müzik ve şarkı söyleme gibi farklı ifade biçimleri görülebilir. İfade biçimleri arasında dans da yer almaktadır. Bazı dünya müziği türleri, dansla birlikte performe edilmekte ve dansçılar, müziğin ritmine göre hareket etmektedir.
- İçerik: Toplumsal, politik ya da dini içeriklere sahiptir. Bu nedenle, bu tür müzikte, farklı kültürlerin değerleri ve inançlarına yansıyan içerikler sıklıkla kullanılmaktadır (Arom ve Martin, 2011).

Bugün, dünya müziği, birçok ülkede popüler bir müzik türüdür. Bu türün dinleyicileri, farklı kültürlerden gelen müziği keşfetmek ve dünya kültürlerini tanımak için bu müziği dinlemektedir. Dünya müziği, müzikal etkileşim ve birleşimlerin bir yansımasıdır. Kültürler arası iletişimi kolaylaştırmakta ve farklı kültürlerin müziklerini dinleyicilere sunarak dünya müziği sahnesine katılımını sağlamaktadır. Böylece, kültürlerin birbirleriyle etkileşime girmesine yardımcı olmakta ve müzikal zenginliğin artmasına katkıda bulunmaktadır.

2.3.1. Dünya Müziğinde Türk Mûsikîsi İcra Kültürü

Günümüzde birçok alanda olduğu gibi dünya müziğinin içindeki farklı kültürlerle ait müziklerde de küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. Bu dönüşüm, kültürel etkileşimlerin artması ve farklı müzik tarzlarının karşılıklı olarak etkileşim içerisinde olmasıyla kendini göstermektedir. Dünya müziği, farklı kültürlerin müziklerinden beslenerek ortaya çıkan bir müzik türü iken, Türk mûsikîsi ise zengin kültürel birikimi, özgün makamları ve özellikle kadim Türk mûsikîsi icra geleneğiyle ön plana çıkmaktadır (Canbay, 2021). Dolayısıyla, dünya müziğinin içinde Türk mûsikîsi icra kültürünün, farklı kültürel ve müzikal özellikleri bir araya getirerek yeni bir müzikal üslup yaratmayı amaçlayan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. İki müzikal kültür de performansın doğaçlamaya dayalı olduğu, ritimlerin karmaşık ve değişken olduğu ve çalgıların çeşitliliğinin zengin olduğu ortak noktalara sahiptir. Ayrıca, her iki kültür de müzikal eserlerinde duygusal ifadeyi vurgulayarak kendine özgü bir estetik anlayışı

benimsemektedir (Uçan, 2000). Bu yaklaşım, özellikle son yıllarda popüler olmuş ve Türk müzisyenler tarafından da benimsenmiştir.

Özellikle Türk mûsikîsi, bir icra geleneğine dayanmaktadır. Bu geleneğin bir parçası olarak, Türk müzisyenler, müzikal eserleri öğrenmek, eserlerin sanatsal dokusuna hakim olmak ve icra etmek için gelenekten gelen meşk sistemiyle usta çırak ilişkisini yaşatmaktadır. Bu geleneğin sürdürülmesi, tarihsel süreç boyunca Türk mûsikîsi icra kültürünün bugünlere ulaşmasında büyük bir rol oynamış ve devamlılığını sağlamıştır.

2.3.2. 21. yy. Dünya Müziğinde Türk Müzisyenlerin Temsili

Dünya müziği, farklı kültürlerin müziklerini içeren geniş bir kavramdır ve Türk müzisyenler tarafından da aktif olarak icra edilmektedir. Bu müzik türü, Türk müzisyenlerinin yurt içinde ve yurt dışında birçok konserde performans sergilemesine olanak sağlamaktadır. Ayrıca, ülkemizde düzenlenen uluslararası müzik festivalleri, dünya müzik kültürlerinin temsilcilerini bir araya getirerek, kültürler arasında bir etkileşim ve paylaşım ortamı sağlar.

Türk müzisyenler, özellikle son yıllarda, dünya sahnelerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Klasik Türk mûsikîsi kulvarında 20. yüzyılın başlarından itibaren başlayan bu hareketlilik, klasik kemençe sazının öncülerinden İhsan Özgen'in kemençesiyle geliştirdiği icrasında ve albümlerinde yer bulmuştur. Özgen'in 1994 yılına ait Anatolia (Ege ve Balkan Dansları) adlı albüm çalışmasında gördüğümüz; 'Romen dansı, Koca Arap zeybeği ve Sirtolar'dan oluşan repertuar, bu anlayışın 20. yüzyılın sonlarındaki yansımaları olarak görülebilir. 21. yüzyıla gelindiğinde, Erkan Oğur, Derya Türkan, İlhan Ersahin ve Mercan Dede gibi müzisyenler, dünya müziği sahnesinde ün kazanmıştır. Göksel Baktagir, Hüsnü Şenlendirici, Yurdal Tokcan, Ömer Faruk Tekbilek gibi isimlerin de yaptığı sanatsal albümleri bu kapsamda değerlendirmek yerinde olacaktır. Türk müzik geleneğini dünya müziğiyle harmanlayarak yeni ve yaratıcı müzikal ifadeler geliştirmişlerdir.

Türk mûsikîsi icra kültürü, Türk müzik geleneğine özgü çeşitli çalgılar ve icra teknikleri ile kendini gösterir. Doğaçlama ve öğretilmiş müzik formlarını içermekte ve özellikle makamların kullanımı ile tanınmaktadır. Bu kültürde, sanatçıların bireysel yorumlamaları ve performansları önemlidir. Bu nedenle, Türk mûsikîsi icra kültürü, dünya müziği ile birleştirildiğinde benzersiz bir müzikal üslup oluşturabilir (Değirmenci, 2013). Örneğin, İlhan Erşahin ve İstanbul Sessions ekibi, Türk mûsikîsi makamsal tınıları ve caz müziğini birleştirerek yeni bir müzik türü yaratmıştır. Burhan Öçal, Latin, Afrika ve Karayip müziği unsurlarını, yine aynı şekilde Türk mûsikîsi makamsal tınıları ile birleştirerek benzersiz bir tarz oluşturmuştur. Bu müzisyenlerin müziklerinde, Türk mûsikîsi öğeleri ile farklı kültürlerin müzikal özellikleri arasında bir sentez oluşmaktadır. Mercan Dede'nin Sufî müziği ile elektronik müziği birleştiren ve dünya müziği sahnesinde büyük bir üne sahip olan çalışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Mercan Dede, farklı kültürlerden müzisyenlerle işbirliği yaparak dünya müziği alanında önemli başarılar elde etmiştir. Bu örneğe ek olarak Derya Türkan ve Erkan Oğur hem birlikte hem de bireysel albüm çalışmaları ve konserleri ile dünya müziğinde yer almıştır. Hüsnü Şenlendirici'nin hem bireysel hem de Laço Tayfa ekibiyle yaptığı çalışmalar, dünyanın çeşitli yerlerinde çok büyük kitlelere ulaşmıştır. Göksel Baktagir ve Yurdal Tokcan, ileri düzeyde icraları ile ikili ve bireysel anlamda gerek klasik Türk mûsikîsi icrası, gerekse farklı coğrafyalardan sanatçılarla yaptıkları ortak çalışmalar ile dünya müziğinde Türk müzisyenleri temsil etmektedir. Kanun ve ud çalgılarının birlikteliği, mızrap vuruş senkronları ve aynı anda aynı çarpma, motif süslemesi ve acelite teknikleri ile iki çalgının tek çalgı gibi duyulma noktasına kadar taşıyan icra tekniğine sahiptirler.

Türk mûsikîsi ve dünya müziği arasındaki ilişkiler, küreselleşmenin bir sonucu olarak giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu ilişkiler, Türk müzisyenlerin diğer kültürlerden esinlenmeleri, farklı kültürlerin müzikal özelliklerinin sentezlenmesi ve dünya müziği festivallerinde Türk müzisyenlerin icraları gibi birçok şekilde kendini göstermektedir. Türk müzisyenlerin dünya müziği sahnesindeki temsili, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel kimliğiyle de ilgilidir. Dolayısıyla, kültürel bir etkileşim ve alışverişin de bir yansımasıdır (Değirmenci, 2013). Bu yönüyle, Türk müzisyenlerin

dünya müziği sahnesindeki temsili, kültürler arası diyaloğun bir örneği olarak da değerlendirilebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA MÜZİĞİNDE YER ALAN NEY KAYITLARININ İCRA ANALİZİ

3.1. İcra Analiz Sistemi ve Tablo Bilgisi

Çalışmamızın iskeletini oluşturan bu bölümde, beş neyzenin yaptığı çalışmalardan seçtiğimiz eserler doğrultusunda, sazendelerin icra tekniğini inceleyerek icra analizini yapmaya çalışacağız. İcraların da bulunan tüm teknik bilgileri, tablo sistemi ile yapılan çalışmanın detayları gösterilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmalar ışığında uygulanan yöntem; Müzikal anlatı araştırmaları ve durum çalışmaları betimleme, deneyimleme ve katılımcı gözlemlere dayandığı için nitel araştırma olarak bilinmektedir (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015: 10). Bu araştırma analiz ve eldeki bilgilerin, verilerin taranması bakımından nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Ney icra tekniği ve tavrıyla Dünya Müziği kulvarında ilk çalışmalara imza atmış neyzenlerden Aka Gündüz Kutbay'ın, Türk Mûsikîsi formlarından biri olan saz mûsikîsi formunda yaptığı çalışmayı örnek olarak inceleyeceğiz. Bu örnek, bize tablo sistemi ve icra analiz sistemi olarak çalışmanın nasıl yapılacağı hakkında örnek olacaktır. Ele alınan ses kaydı YouTube üzerinde yayınlanmıştır. Bu kaydın tarihi ve mekânı hakkında net bilgi bulunmamakla birlikte bir meşk kaydı olduğu düşünülmektedir. Eser Şadi Işıl'ın Muhayyer Kürdi saz semaisidir. Eserin tamamı (Dört hane ve Teslim), udi Çincen Tanrıkörür ile birlikte neyzen Aka Gündüz Kutbay tarafından icra edilmiştir. Eser, bu ses kaydı esas alınarak notaya alınmıştır. Ayrıca eserin notası, Kutbay'ın icra notasının altına ikinci porte olarak eklenmiştir. Bu bağlamda yapılan çeşitli süslemeler, ney icra tekniği bakımından ilave edilen motiflerle birlikte incelenmiştir. Ney icra tekniğinde kullanılan artikülasyonlar ve süsleme teknikleri aşağıda kısaca açıklanmıştır.

Legato: Bağlı çalış anlamına gelir (Çalışır, 1996: 128). Art arda gelen notaları çalgısına göre icra etme biçimidir. Burada amaç notaları devam eden tek bir hareket halinde çalmaktır. Legato sırasında, nefesli çalgılarda nefes kesilmez.

Staccato: Genellikle notaların üstüne konulan nokta ile gösterilir, sesleri kesik kesik çalma anlamına gelmektedir (Aktüze, 2003: 554). Nota keskin ve kısa çalınır. Kısaltması ‘stacc.’ şeklindedir.

Çarpma: Küçük yazılan tek notadır. Daha çok üzerinde çizgi olan, küçük sekizlikler ile gösterilir. Zamanlama açısından iki cins çarpma vardır. Birincisi, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma şeklidir. İkincisi ise değerini kendinden önceki notadan alan çarpma şeklidir (Torun, 2000: 282-283).

Vibrato: Kelime olarak salınım veya titreşim anlamına gelmekle birlikte, icracılar vokal müzikte; telli, yaylı veya üflemeli çalgılarda sesi zenginleştirmek, yumuşatmak ve yoğunlaştırmak için titreştirme tekniğini kullanır (Say, 2005: 562).

Glissando: Bir sesin başka bir sese geçişi esnasında, sesi kesmeden, kaydırılarak geçilmesi hususunu *glissando* olarak açıklayabiliriz. Bu geçiş esnasında iki ses arasındaki tüm sesler duyurulur (Torun, 2000: 301).

Tremolo: Bir notayı çok hızlı şekilde çalmak anlamına gelir. Sesin hızlı olarak değeri içinde tekrar etmesine tremolo adı verilir (Erguner, 2007: 67). Aka Gündüz Kutbay’ın Saz semaisi icrasında tremolo sırasında üfleme tekniğı bakımından, modern flüt icra teknikleri arasında sıklıkla kullanılan ‘kurbağı dili’ tekniğı kullanılmıştır. Kurbağı dili tekniğı; dilin titreştirilmesi sonucunda ‘Frrr’ yahut ‘Trrr’ şeklinde üflenmesiyle oluşur (Önertürk, 2022: 28).

Ritardando: Yavaş yavaş ağırlaşarak (Aktüze, 2003: 485). Ritmik bir terim olup, icraya yorum özelliğı katmaktadır, ‘rit. yada ritard.’ olarak kısaltılmıştır.

A tempo: Asıl tempoda, ilk hızda. Herhangi bir tempo değışiminden sonra kullanılır (Aktüze, 2003: 33). Eserin ilk çalındığı hızına dönülür.

Muhayyer Kürdi Sazsemaisi

Notaya alan : Burak MALÇOK

Ney İcra : Aka Gündüz KUTBAY

Beste : Sadi IŞILAY

1. HANE

Eser İcrası

Nota

3

5

7

TESLİM

9

11

p

The musical score is written for a single melodic line, likely for a Ney instrument. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'Eser İcrası' (top) and 'Nota' (bottom). The second system has two staves: 'Eser İcrası' (top) and 'Nota' (bottom). The score is in 10/8 time and B-flat major. It features several measures with triplets (indicated by a '3' over the notes) and slurs. A piano (p) dynamic marking is present in measures 2, 4, 6, 8, 10, and 11. The piece is divided into sections: '1. HANE' (measures 1-8) and 'TESLİM' (measures 9-11). Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, and 11 are indicated at the start of their respective lines.

Şekil 3.1: ‘Muhayyer Kürdi Sazsemaisi’ notası ve icra notası

2

The image displays a musical score for 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi', showing both the notation and the performance notation. The score is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The performance notation includes fingerings, slurs, and articulation marks.

Key features of the score include:

- System 1 (Measures 13-14):** Introduction of the piece with a treble staff melody and a bass staff accompaniment.
- System 2 (Measures 15-16):** Continuation of the melody and accompaniment.
- System 3 (Measures 17-18):** Labeled '2. HANE' (2nd Hane). The melody features a triplet and a glissando.
- System 4 (Measures 19-20):** Continuation of the melody and accompaniment.
- System 5 (Measures 21-22):** Labeled 'TESLİM' (Teslim). The tempo changes from 'rit.' (ritardando) to 'a tempo'. The melody features a glissando.
- System 6 (Measures 23-24):** Continuation of the melody and accompaniment.
- System 7 (Measures 25-26):** Labeled '3. HANE' (3rd Hane). The melody features a triplet and a glissando.

Şekil 3.1 (devam): 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi' notası ve icra notası

4

The image displays a musical score for 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi'. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The score is numbered 47, 52, 57, 61, 65, 69, and 73 at the beginning of each system. The final system ends with a double bar line and the number 10/8.

Şekil 3.1 (devam): 'Muhayyer Kürdi Sazsemaisi' notası ve icra notası

5

77 TESLİM rit. - - - rit. - - - rit. - - - a tempo

79

81

83 rall. - - -

Şekil 3.1 (devam): ‘Muhayyer Kürdi Sazsemaisi’ notası ve icra notası



Şekil 3.2: ‘Muhayyer Kürdi Sazsemaisi’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

Tablo 3.1: Eser yapı-biçim şeması

1 . Hane	$(a_2+b_2) (a_2^1+b_2^1)$
1 . Teslim	$(c_2+d_2) (c_2^1+d_2^1)$
2 . Hane	(e_2+f_2)
2 . Teslim	$(c_2^2+d_2^2)$
3 . Hane	(g_2+h_2)
3 . Teslim	$(c_2^3+d_2^3) (c_2^4+d_2^4)$
4 . Hane	$(i_4+j_4) (i_4^1+j_4^1) (k_4+l_4+m_4) (k_4^1+l_4^1+m_4^1)$
4 . Teslim	$(c_2^5+d_2^5) (c_2^6+d_2^6)$

The musical score is written for piano in 10/8 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '1. HANE' and contains measures 1-4. The second system contains measures 5-8. The third system contains measures 9-12. The fourth system contains measures 13-16. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The notation is in a Western musical style with a key signature of one flat (B-flat).

Şekil 3.3: Eserin birinci hanesinde kullanılan teknikler

Tablo 3.2: Eserin birinci hanesinin analiz sonucu

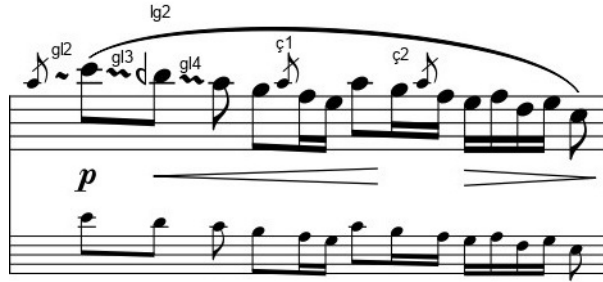
Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
8	8	13	5	-

Eserin birinci hanesinin ilk ölçüsüne, düğâh perdesinden *staccato* ile giriş yapılmıştır. Daha sonra neva perdesinden *glissando* ile muhayyer perdesine yine *staccato* ile geçilerek, ölçünün sonuna kadar *legato* şeklinde, üçlemeler birbirine bağlı şekilde icra edilmiştir.



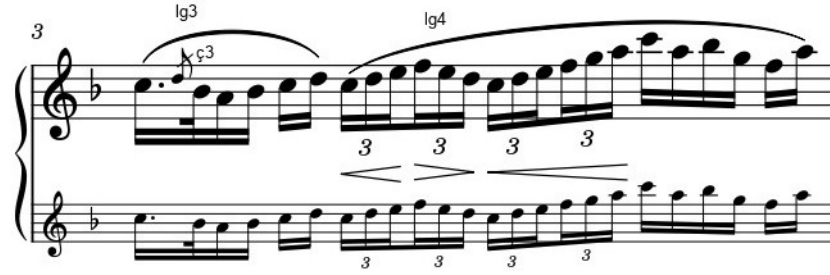
Şekil 3.4: Eserin birinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

İkinci ölçü; muhayyer perdesinden, tiz çargâh perdesine *glissando* ile geçip; tiz çargâh ve muhayyer perdeleri arasındaki geçiş *glissando* ile yapılmıştır. Aynı zamanda tiz çargâh perdesinden, ölçü sonuna kadar *legato* şeklinde icra edilmiştir.



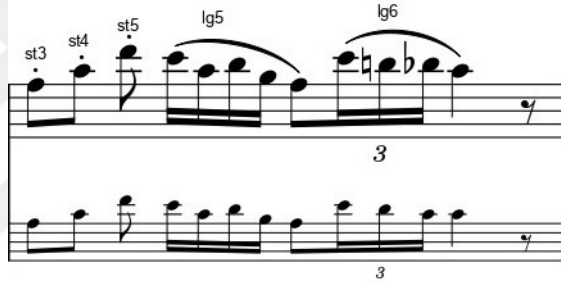
Şekil 3.5: Eserin ikinci ölçüsünde kullanılan *çarpma*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Birinci hanesinin üçüncü ölçüsünde ise ilk üç darp *legato* çalınıp; yine üçüncü darptan sonra ölçü sonuna kadar üçlemeler *legato* icra edilmiştir. Aynı zamanda ilk üçleme *crescendo* ikinci üçleme *decrescendo*, son iki üçleme de, yine *crescendo* devam etmiştir. Bu nüanslar ile yapılan icra eserin dinamikliğini arttırmıştır.



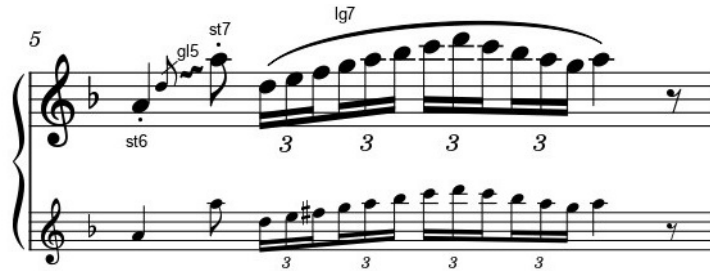
Şekil 3.6: Eserin üçüncü ölçüsünde kullanılan *çarpma* ve *legato* teknikleri

Dördüncü ölçüde ise, acem, muhayyer ve tiz neva perdeleri *staccato* çalınıp, tiz çargâhtan acem perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Daha sonra gelen üçleme, kromatik olarak yine *legato* icra edilmiştir.



Şekil 3.7: Eserin dördüncü ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

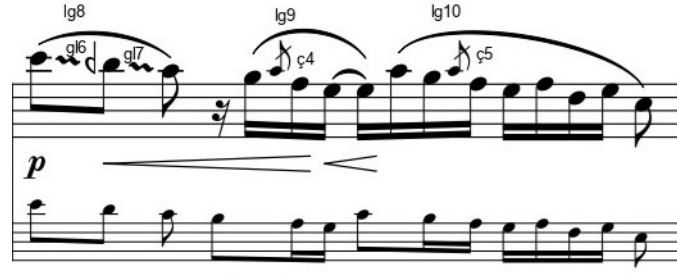
Eserin beşinci ölçüsünde ise, saz semaisinin birinci hanesi tekrar edilmek üzere başa dönmüştür. Birinci hanenin ilk ölçüsü aynı şekilde icra edilmiştir.



Şekil 3.8: Eserin beşinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

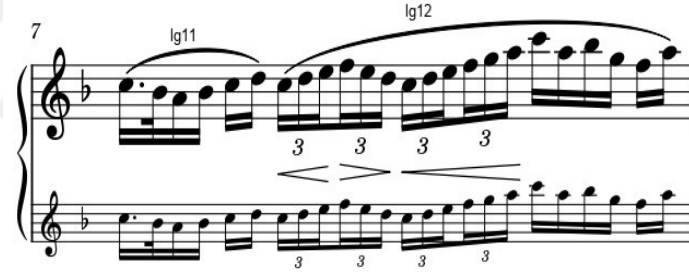
Altıncı ölçüde tiz çargâhtan muhayyer perdesine *glissando* ile *legato* bir geçiş yapılmıştır. Daha sonra onaltılık es ile gerdaniye perdesinden, hüseyini perdesine *legato* icra edilip; muhayyer perdesinden çargâh perdesine kadar, yani ölçü sonuna

kadar *legato* icra edilmiştir. Yine burada ölçü başında *piyano* üfleyerek, hüseyini perdesine kadar *crescendo* icra edilmiştir. İki hüseyini perdesi uzatma bağı ile birbirine bağlanmıştır; o noktada *crescendo* icra edilmiştir



Şekil 3.9: Eserin altıncı ölçüsünde kullanılan *çarpma*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Eserin yedinci ölçüsü, üçüncü ölçüsü ile benzerlik göstererek, aynı icra teknikleri ile icra edilmiştir.



Şekil 3.10: Eserin yedinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin sekizinci ölçüsü acem perdesi *staccato* çalınarak, muhayyer perdesinden muhayyer perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Tiz neva perdesinden, tiz çargâh perdesine *glissando* ile geçiş yapılmıştır. Ayrıca eserin yedinci darbında yapılan üçleme kısmı, kromatik şekilde icra edilmiştir. Eserin notasında farklı bir icra şekli gösterilmiştir. Burada icracı kendi müzikal penceresini ortaya koymuştur.



Şekil 3.11: Eserin sekizinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

TESLİM

9

11

13

15

This musical score snippet illustrates various techniques in the delivery section (TESLİM). The score is divided into four systems, each with a measure number (9, 11, 13, 15) and a key signature change (from B-flat to B-natural). The techniques shown include *staccato* (st1, st2, st3, st4, st5), *glissando* (gl1), and *legato* (lg1, lg2, lg3, lg4, lg5, lg6, lg7, lg8, lg9, lg10, lg11, lg12, lg13). The upper staff features a melodic line with these markings, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with triplets and a piano (*p*) dynamic marking.

Şekil 3.12: Eserin teslim bölümünde kullanılan teknikler

Tablo 3.3: Eserin teslim bölümü analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
5	1	13	2	-

Teslim bölümüne geçtiğimizde, dokuzuncu ölçüde muhayyer perdesine *staccato* ile başlanmıştır. Birlikte eşlik icrasında bulunan ud çalgısına cevap niteliğinde, iki sekizlik es verilip hüseyini perdesinden hüseyini perdesine *legato* şeklinde bir motif icra edilmiştir. Bu motif, eserin diğer teslim bölümlerinde, farklı perdelerden farklı perdelere, tekrar tekrar işlenmiştir. Eserin notasına göre en belirgin farklılıklardan biri olarak bu motifi gösterebiliriz. İcracı, kendi melodik gücü ile başka bir motif kullanarak, eserin icrasında farklı bir rengi ve icra zenginliğini yansıtmıştır. Ölçü devamında ise, yine iki sekizlik es verilip aynı motif neva perdesinden neva perdesine, *legato* şeklinde yapılmıştır.



Şekil 3.13: Eserin dokuzuncu ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Teslimin ikinci ölçüsü yani eserin onuncu ölçüsünde ise; toplamda iki dörtlük es verilip yine neva perdesinden neva perdesini aynı motif icra edilmiştir. Çargâh perdesinden çargâh perdesine yine aynı motif yapılmıştır. Bu motifler yine eserin notasından farklı bir icra şeklini göstermiştir.



Şekil 3.14: Eserin onuncu ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Teslimin üçüncü ölçüsü ve eserin on birinci ölçüsünde ise onuncu ölçüden çargâh perdesinden neva perdesine kadar *legato* şeklinde icra edilmiştir. Aynı şekilde yine çargâh perdesinden muhayyer perdesine kadar *crescendo* icra edilip; sümbüle perdesinden neva perdesine kadar da *decrescendo* şeklinde icra edilmiştir. Bu nüanslar, eser icrasında yine dinamiği attıran icra tekniklerinden olmuştur.



Şekil 3.15: Eserin on birinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Teslimin dördüncü ölçüsü eserin on ikinci ölçüsünde ise; çargâh perdesinden düğâh perdesine *legato* şeklinde icra edilmiş olup; hisar perdesinden, neva perdesine *piyano* üfleyerek, *glissando* şeklinde geçiş yapılmıştır. Nefes kesilmeden düğâh perdesine kadar *legato* olarak inilmiştir. Daha sonra teslimi tekrar dönmek amacıyla, düğâh perdesinden muhayyer perdesine notalar birbirine bağlı *crescendo* ve *legato* şeklinde üflenmiştir. Düğâh perdesinden neva perdesine kadar olan sekiz nota, son üç darp içine yerleştirilmiştir. Bu icra da eserin notasının dışında icranın eklediği, yine esere dinamiklik katan acelite motifi diyebiliriz.



Şekil 3.16: Eserin on ikinci ölçüsünde kullanılan *glissando* ve *legato* teknikleri

Teslimin dönüşünde, yani eserin on üçüncü ölçüsünde, yine aynı şekilde muhayyer perdesine *staccato* başlanmıştır. Hüseyini perdesinden hüseyini perdesine aynı motif, *legato* ile kullanılmıştır. Ancak buradaki en önemli farklılık; motifin içindeki son hüseyini perdesi *staccato* üfleme şekliyle bitirilmiştir. Dokuzuncu ölçüsünde var olan aynı motifler kullanılmıştır. Neva perdesinden, neva perdesin aynı motif kullanılıp; son neva perdesi *staccato* üfleme şekliyle bitirilmiştir. Bu motifler, yine eserin notasından farklı bir icra şeklini göstermiştir.



Şekil 3.17: Eserin on üçüncü ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

On dördüncü ölçü ile onuncu ölçüde aynı şekilde icra edilmiştir. Yine kullanılan motifler neva perdesinden neva perdesine *legato* şeklinde icra edilip, motifin içindeki son neva perdesi *staccato* icra edilmiştir. Çargâh perdesinden çargâh perdesine aynı motif kullanılmıştır. Bu motifler, yine eserin notasından farklı bir icra şeklini göstermiştir.



Şekil 3.18: Eserin on dördüncü ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Eserin on beşinci ölçüsü; on birinci ölçü ile aynı şekilde icra edilmiştir. Ek olarak acem perdesine muhayyer perdesinden *çarpma* tekniği eklenmiştir.



Şekil 3.19: Eserin on beşinci ölçüsünde kullanılan *çarpma* ve *legato* teknikleri

Teslimin dönüşünün son ölçüsü yani on altıncı ölçüde, neva perdesinden düğâh perdesine *legato* icra edilmiştir. Muhayyer perdesinden düğâh perdesine kadar olan dört adet üçleme kromatik-inici şekilde *legato* icra edilmiştir. İcracı, eserin notasından tamamen farklı bir şekilde çalmıştır. Bu icra şekli, onun icra rengini, çeşitliliğini bize göstermiştir.



Şekil 3.20: Eserin on altıncı ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

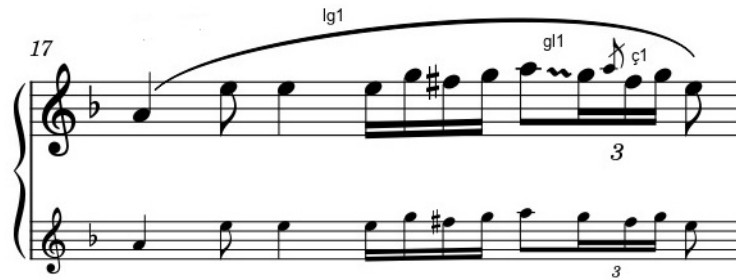


Şekil 3.21: Eserin ikinci hanesinde kullanılan teknikler

Tablo 3.4: Eserin ikinci hanesi analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
2	4	3	5	-

Eserin ikinci hanesi, yani on yedinci ölçüde, düğâh perdesinden hüseyini perdesine *legato* şeklinde icra edilmiştir. Ayrıca ölçünün sondan üçüncü darbında bulunan muhayyer perdesi ve gerdaniye perdesi arasında *glissando* geçiş yapıp, acem perdesinde *çarpma* kullanılmıştır.



Şekil 3.22: Eserin on yedinci ölçüsünde kullanılan *çarpma*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Eserin on sekizinci ölçüsünde, noktalı sekizlik es ile başlanıp, muhayyer perdesinden on dokuzuncu ölçünün sonuna kadar uzanan bir *legato* icrası görülmüştür. On sekizinci ölçüde, yine acem perdesinde *çarpma* yapılmıştır. Düğâh perdesinden

hicaz perdesine *glissando* ile geçilmiş ve *piyano* şeklinde çargâh perdesine yine *glissando* ile geçilmiştir. Eserin notasıyla farklılık bakımından, burada bulunan saba makamı sesleri *glissando* şeklinde icra edilmiştir.



Şekil 3.23: Eserin on sekizinci ölçüsünde kullanılan *çarpma*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Eserin on dokuzuncu ölçüsünde, Çargâh perdesinden şehnaz perdesine *glissando* şeklinde geçilmiştir. Ölçünün devamında, hicaz perdesi *forte* şeklinde icra edilerek, bu ölçü tamamlanmıştır. Bu ölçüde acem ve hicaz perdesinde *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buradaki icranın en önemli kısmı; özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu ölçünün, neredeyse tek nefeste icra edilmesi ve *glissando* tekniğinin çok ustaca kullanılmasıdır.



Şekil 3.24: Eserin on dokuzuncu ölçüsünde kullanılan *çarpma*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Yirminci ölçüye segâh perdesini *staccato* üfleme tekniği ile başladıktan sonra, tiz çargâhtan muhayyer perdesine kadar *legato* icra şekli kullanılmıştır. Ölçünün son noktası olan muhayyer perdesi, *staccato* şeklinde icra edilmiştir.



Şekil 3.25: Eserin yirminci ölçüsünde kullanılan çarpma, glissando ve legato teknikleri

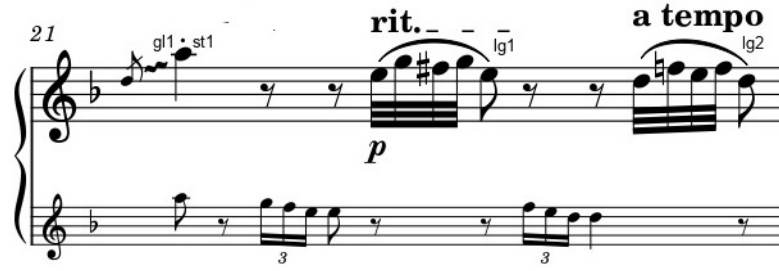


Şekil 3.26: Eserin tesliminde kullanılan teknikler

Tablo 3.5: Eserin teslim analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
1	2	7	-	-

Eserin yirmi birinci ölçüsü, dokuzuncu ölçü ile aynı şekilde icra edilmiştir. Ancak ilk *legato* kısmı *ritardanto* icra edilip, ikinci *legato* kısmında *a tempo* ile yine aynı hıza geçilmiştir. Bu kısımda sazendenin, kendi penceresindeki icranın, tasavvurunu görmekteyiz. *Ritardanto* ve *a tempo* buna önemli bir örnektir.



Şekil 3.27: Eserin yirmi birinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Eserin yirmi ikinci ölçüsü, gerdaniye perdesinden *glissando* ile acem perdesindeki ilk üçlemeye geçiliyor. Daha sonra gerdaniye perdesinden çargâh perdesine kadar, yani ölçü sonuna kadar *legato* icra edilmiştir. Bu ölçüde sazende, hem eserin notası şeklinde icra edip yine arada kendi motif cümlelerini de eklemiştir.



Şekil 3.28: Eserin yirmi ikinci ölçüsünde kullanılan *glissando* ve *legato* teknikleri

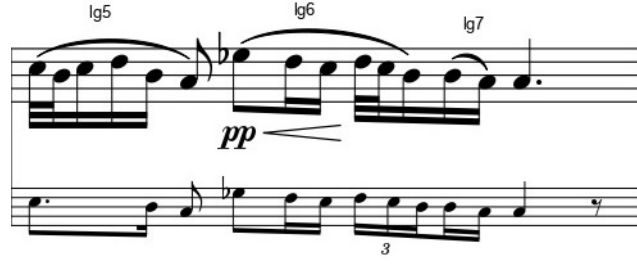
Yirmi üçüncü ölçüde çargâh perdesinden neva perdesine yani ölçü sonuna kadar *legato* icra edilmiştir. Ölçü içinde çargâh perdesinden sünbüle perdesine kadar *crescendo* icra edilmiştir. Bu icra, eser nota ile aynı yakınlıkta devam etmiştir.



Şekil 3.29: Eserin yirmi üçüncü ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Yirmi dördüncü ölçüde ise, üç adet *legato* kullanmıştır. Çargâhtan düğâh perdesine, hisar perdesinden kürdi perdesine ve kürdi perdesinden düğâh perdesine

şeklinde *legato* icra edilmiştir. Hisar perdesi *pianissimo* icra edilmiştir. Böylece eserin dinamiği farklı bir hale getirilmiştir. Bu ölçüde ki üç *legato* ise adım adım teslimin son ölçüsünün bitip, üçüncü haneye geçişinin hissini vermiştir.



Şekil 3.30: Eserin yirmi dördüncü ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri



Şekil 3.31: Eserin üçüncü hanesinde kullanılan teknikler

Tablo 3.6: Eserin üçüncü hanesi analiz sonucu

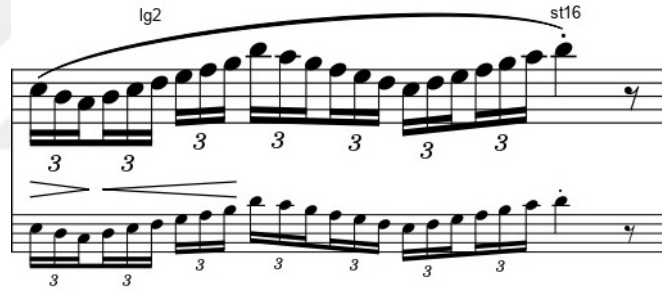
Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
21	-	4	-	-

Yirmi beşinci ölçüde yani üçüncü Hanenin ilk ölçüsünde, düğâh perdesinden çargâh perdesine kadar, mevcut on yedi notanın on beş tanesi *staccato* çalınıp, sadece tiz segâh ile tiz neva perdesi, birbirine yakın iki nota *legato* icra edilmiştir. Bu icra farklılığında önemli bir noktadır. Bir ölçünün neredeyse tamamını *staccato* şeklinde çalmak icraya nitelik kazanmıştır.



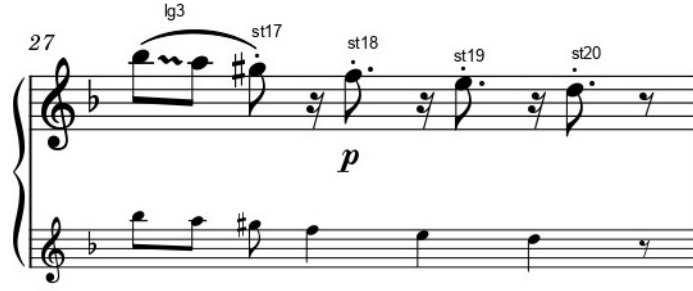
Şekil 3.32: Eserin yirmi beşinci ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Yirmi altıncı ölçüye geldiğimizde tüm ölçü; çargâh perdesinden sünbüle perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Sünbüle perdesinde, *staccato* üfleme şeklinde bitirilmiştir. Ayrıca bu ölçüde yedi adet üçleme bulunmaktadır. Sazende ilk üçlemeyi *decrescendo* sonraki iki adet üçlemeyi *crescendo* icra ederek eserin dinamiğini arttırmıştır.



Şekil 3.33: Eserin yirmi altıncı ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Yirmi yedinci ölçüde, sünbüle perdesi ile muhayyer perdesi arasında *glissando* ile geçiş yapıp, yine sünbüle perdesinden, nim şehnaz perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Ölçü sonuna kadar olan üç adet dörtlük nota; on altılık es ve sonra noktalı sekizlik nota, *staccato* şeklinde icra edilmiştir. Bu icra şekli yine sazendenin notaların zamanları içinde kendi müzikal düşüncesiyle, zaman dışına çıkmadan, kendi rengini ve icra zenginliğini yansıtmıştır.



Şekil 3.34: Eserin yirmi yedinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Yirmi sekizinci ölçü; çargâh perdesinden muhayyer perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Muhayyer perdesinde *staccato* üfleme şekli ile ölçü bitirilmiştir. Aynı zamanda yirmi sekizinci ölçü, başlangıç noktası, çargâh perdesinden başlayarak, muhayyer perdesine kadar *crescendo* icra edilmiştir. Bu hareket yine eserin dinamiğini değiştiren icra şekillerinden biridir.



Şekil 3.35: Eserin yirmi sekizinci ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

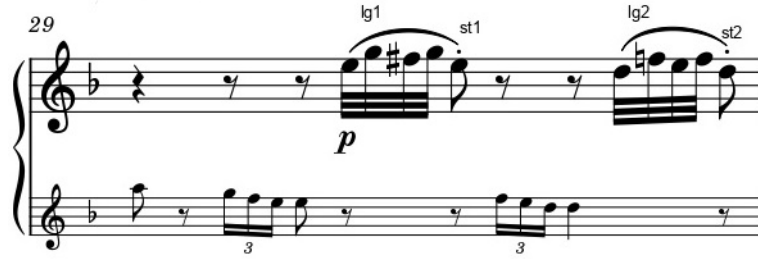


Şekil 3.36: Eserin tesliminde kullanılan teknikler

Tablo 3.7: Eserin teslim analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
4	3	13	-	-

Yirmi dokuzuncu ölçü, yani eserin teslim bölümüne sazende, iki notalık es ile girip, sonra diğer teslimlerdeki motifini kullanmıştır. Hüseyini perdesinden hüseyini perdesine ve neva perdesinden neva perdesine *legato* şeklinde çalınıp, motiflerin son notaları *staccato* şeklinde üflenmiştir.



Şekil 3.37: Eserin yirmi dokuzuncu ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Otuzuncu ölçü; yirmi dokuzuncu ölçüyle benzerlikler göstererek icra edilmiştir. Motifler neva perdesinden neva perdesine ve son nota *staccato* şeklinde üflenmiştir. Çargâh perdesinden çargâh perdesine kadar olan motif ile ölçü tamamlanmıştır.



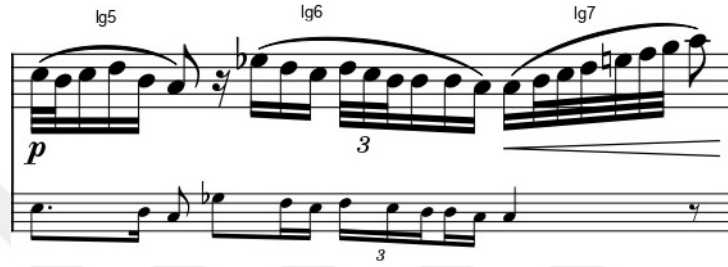
Şekil 3.38: Eserin otuzuncu ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Otuz birinci ölçü ise, otuzuncu ölçüden bağlanan çargâh perdesinden, ölçü sonuna kadar, yani neva perdesine kadar *legato* icra edilmiştir. Bu arada, bu *legato* otuzuncu ölçünün son motifinden başlayarak, otuz birinci ölçünün sonuna kadar devam etmiştir. Ayrıca bu ölçü başından muhayyer perdesine kadar *crescendo* icra edilmiştir.



Şekil 3.39: Eserin otuz birinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Otuz ikinci ölçüde üç adet *legato* bulunmaktadır. İlk *legato* çargâh perdesinde düğâh perdesine, ikinci *legato* hisar perdesinden düğâh perdesine ve üçüncü *legato* ise teslimi dönüş niteliğinde, diğer ölçüye bağlamak amacıyla, düğâh perdesinden muhayyer perdesine kadar gerçekleştirilmiştir. Hisar perdesi *piano* şeklinde çalınıp, son *legato* bölümü de *crescendo* şeklinde icra edilmiştir.



Şekil 3.40: Eserin otuz ikinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Otuz üçüncü ve otuz dördüncü ölçü, teslimin tekrarı olarak muhayyer perdesinden *staccato* şeklinde girilmiştir. Daha sonra, hüseyini perdesinden hüseyini perdesine ve neva perdesinden neva perdesine, *legato* şeklinde motifler icra edilmiştir. Neva perdesinden *glissando* ile gerdaniye perdesine geçilmiştir. Bu geçiş, otuz dördüncü ölçüye de geçiş olarak kabul edilebilir. Otuz dördüncü ölçü de ise; gerdaniyeden acem perdesine *glissando* ile geçilip, eser notası ve sazendenin motifleri ile birlikte icra edilmiştir. Otuz dördüncü ölçünün üç darbından sonra, ölçü sonuna kadar *crescendo* icra edilmiştir. Bu iki ölçüyü, bağlı *legatolar* ve bağlı *glissandolar* nedeniyle birlikte incelemeye aldık.



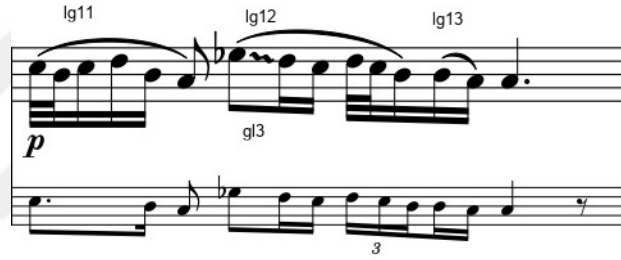
Şekil 3.41: Eserin otuz üçüncü ve otuz dördüncü ölçülerinde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Otuz beşinci ölçü, çargâh perdesinden neva perdesine kadar, ölçünün tamamı *legato* şeklinde icra edilmiştir. Eserin notası ile aynı şekilde icra edilmiştir.



Şekil 3.42: Eserin otuz beşinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Otuz altıncı ölçüde üç adet *legato* kullanımııştır. İlk *legato* çargâh perdesinde düğâh perdesine, ikinci *legato* hisar perdesinden kürdi perdesine ve üçüncü *legato* ise, kürdi perdesinden düğâh perdesine kadar icra edilmiştir. Hisar perdesinden neva perdesine, *glissando* icra tekniği kullanılmıştır.



Şekil 3.43: Eserin otuz altıncı ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

The image displays a musical score for piano, spanning measures 37 to 53. The score is written in 8/8 time and features a variety of musical techniques. The notation includes treble and bass staves for each system. The techniques are labeled as follows:

- Measures 37-40:** tr1, tr2, tr3, tr4 (trills) and st1 through st20 (staccato notes).
- Measures 41-44:** lg1, lg2 (legato lines), st21 through st37 (staccato notes).
- Measures 45-48:** tr5, tr6, tr7, tr8 (trills), lg3, lg4 (legato lines), and st38 through st44 (staccato notes).
- Measures 49-52:** ç1 (crescendo) and st45 (staccato note).
- Measure 53:** lg5 (legato line).

Şekil 3.44: Eserin dördüncü hanesinde kullanılan teknikler

8

57 lg6

61 lg7 p ç2 ç3

65 lg8 st45 st46 st47 st48 st49 lg9 st50 st51 st52 st53 lg10 st54 st55 st56 st57 st58 st59

69 lg11 st60 st61 st62 st63 st64 lg12 st65 st66 st67 st68 st69 lg13 st70 st71 st72 st73 st74 lg14

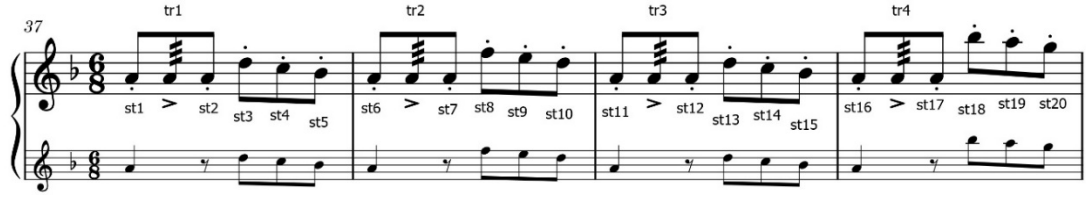
73 lg15 ç4 lg16

Şekil 3.44 (devam): Eserin dördüncü hanesinde kullanılan teknikler

Tablo 3.8: Eserin dördüncü hane analiz sonucu

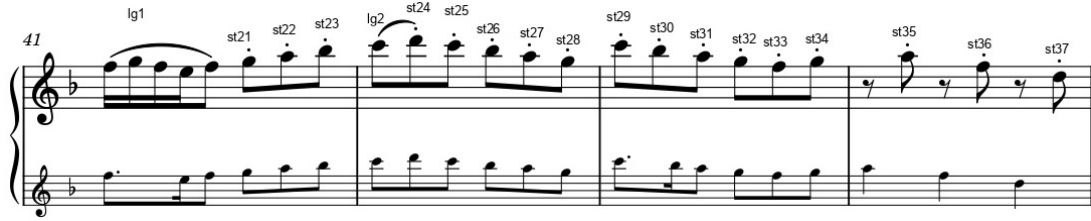
Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
76	-	16	4	8

Otuz yedinci ölçüden kırkinci ölçüye kadar, her ölçünün ilk üç darbu *staccato* ve *tremelo* şeklinde farklı bir icra tekniği ile icra edilmiştir. Diğer kalan tüm notalar, *staccato* şeklinde üflenmiştir. Bu icra tekniği, özel bir nefes tekniğiyle, dilinde yardımıyla *tremolo* vurgusu, çağdaş flüt tekniklerinden, ‘kurbağa dili’ tekniği kullanılarak yapılmıştır. Ney çalgısında çok nadir kullanılan bu teknik; sazendenin ustalığı ile esere zenginlik katmıştır.



Şekil 3.45: Eserin otuz yedinci ölçüden kırkınıcı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *tremolo* ve *staccato* teknikleri

Kırk birinci ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar olan bölüm ise; kırk birinci ölçünün ilk üç darbı *legato*, kırk ikinci ölçünün ilk iki darbı *legato* icra edilip, diğer tüm notalar *staccato* şeklinde üflenmiştir. Kırk dördüncü ölçüde, sekizlik es ve sekizlik *staccato* şeklinde muhayyer, acem ve neva perdeleri icra edilmiştir. Bu bölüm, teknik icra bakımından farklı ve zengin bir bölümdür.



Şekil 3.46: Eserin kırk birinci ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *tremolo*, *staccato* ve *legato* teknikleri

Kırk beşinci ölçüden kırk sekizinci ölçüye kadar olan bölümde; ilk üç darplar, her ölçüde yine dördüncü hanede olduğu gibi, nefes *tremolo* şeklinde özel bir nefes tekniği ile üflenmiştir. Diğer notalar, yine *staccato* şeklinde üflenmiştir. Ancak kırk altıncı ölçüde, acemden hüseyini perdesine, *legato* şeklinde geçilmiştir. Daha sonra kırk sekizinci ölçünün, son üç darbından başlayan bir *legato* çalımı görülmektedir. Bu *legato* uzanış gelecek olan dört ölçünün sonuna kadar devam edecektir.



Şekil 3.47: Eserin kırk beşinci ölçüden kırk sekizinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *tremolo*, *staccato* ve *legato* teknikleri

Kırk dokuzuncu ölçüden elli ikinci ölçüye geldiğimizde ise; kırk sekizinci ölçünün son üç darbından başlayan legato çalım, elli ikinci ölçüye kadar devam eder. Elli birinci ölçüde, acem perdesinde *çarpma* bulunur. Elli ikinci ölçüde, muhayyer perdesi, *staccato* çalınarak, devam eden *legato* tekniği sonlandırılır. Bu bölümde, eserin notası ile kırk dokuzuncu ölçü ve elli birinci ölçünün ilk üç darbu dışında farklılık yoktur.



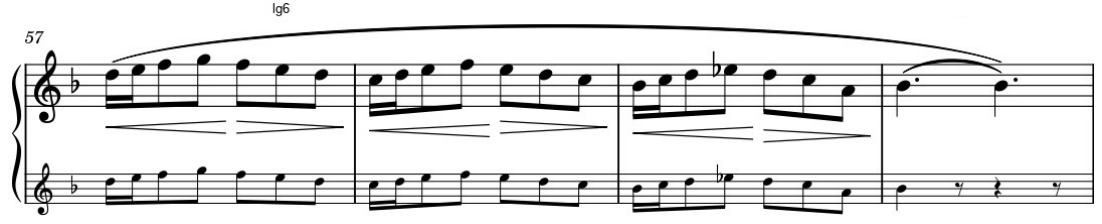
Şekil 3.48: Eserin kırk dokuzuncu ölçüden elli ikinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *çarpma*, *staccato* ve *legato* teknikleri

Elli üçüncü ölçü ve elli altıncı ölçüye kadar olan bölümde; dört ölçü *legato* şeklinde icra edilmiştir. Elli üçüncü - elli dördüncü - elli beşinci ölçülerde, ilk üç darp *crescendo* tekniği, son üç darp *decrescendo* icra edilmiştir. İlk üç ölçüdeki üfleme tekniği, eserin dinamiğini arttırmıştır.



Şekil 3.49: Eserin elli üçüncü ölçü ve elli altıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *legato* teknikleri

Elli yedinci ölçüden altmışıncı ölçüye kadar olan bölümde ise; diğer önceki dört ölçü ile benzerlik gösteren, dinamik işaretler ve vurgular yapılmıştır. Altmışıncı ölçüde, kürdi perdesi *uzatma bağı* ile bağlanmıştır. Aynı üfleme tekniği dinamiğin canlılığını devam ettirmiştir.



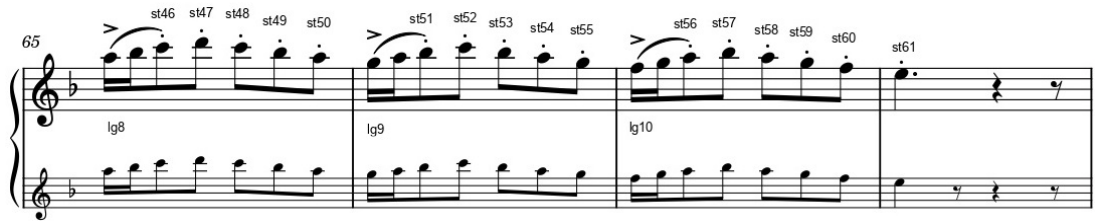
Şekil 3.50: Eserin elli yedinci ölçüden altmışıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *legato* teknikleri

Altmış birinci ölçüden altmış dördüncü ölçüye kadar olan kısımda; dört ölçü *legato* şeklinde çalınıp, altmış ikinci ölçüde, kürdi ve düğâh perdesinde *çarpma* yapılmıştır. Ayrıca bu ölçüde *crescendo* şeklinde icra edilmiştir.



Şekil 3.51: Eserin altmış birinci ölçüden altmış dördüncü ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *çarpma* ve *legato* teknikleri

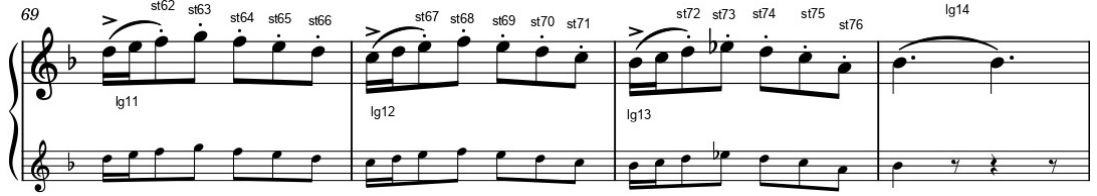
Altmış beşinci ölçüden altmış sekizinci ölçüye kadar olan bölümde; elli üçüncü ve elli altıncı ölçü bölümüne geri dönmüştür. Altmış beşinci - altmış altıncı - altmış yedinci ölçülerin, ilk iki darby vurgulu ve *legato* şeklinde icra edilmiştir. Diğer notalar *staccato* şeklinde üflenmiştir. Bu icra tekniği, nota ile aynı olan icra şeklinin, üfleme tekniği ile nasıl zenginleştiğini bize göstermiştir.



Şekil 3.52: Eserin altmış beşinci ölçüden altmış sekizinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Altmış dokuzuncu ölçüden yetmiş ikinci ölçüye kadar olan bölümde ise; Altmış beşinci ve altmış sekizinci ölçülerde kullanılan icra tekniğine, benzer icra

teknik kullanılmıştır. Yetmiş ikinci ölçüdeki, kürdi perdesi *legato* şeklinde icra edilmiştir. Aynı şekilde, yine bu icra tekniği, nota ile aynı olan icra şeklinin, üfleme tekniği ile nasıl zenginleştiğini bize göstermiştir.



Şekil 3.53: Eserin altmış dokuzuncu ölçüden yetmiş ikinci ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Yetmiş üçüncü ölçüden yetmiş altıncı ölçüye kadar olan bölümde; yetmiş üçüncü ve yetmiş dördüncü ölçü, *legato* şeklinde icra edilmiştir. Yetmiş dördüncü ölçüde, kürdi perdesinde *çarpma* kullanmıştır. Daha sonrasında yetmiş beşinci ölçü ve yetmiş altıncı ölçü, *legato* şeklinde icra edilerek son teslimin ilk notası olan, muhayyer perdesine kadar devam etmiştir.



Şekil 3.54: Eserin yetmiş üçüncü ölçüden yetmiş altıncı ölçüye kadar olan bölümde kullanılan *çarpma* ve *legato* teknikleri

77 TESLİM
st1
p
rit. - - -
lg1
rit. - - -
lg2
rit. - - -
lg3
a tempo
ub1

79
lg4
lg5
lg6

81
st2
lg7
st3
lg8
st4
lg9
st5
lg10
gl1
lg11
st6
lg12

83
lg13
rall. - - -
lg14
lg15
lg16
lg17

Şekil 3.55: Eserin tesliminde kullanılan teknikler

Tablo 3.9: Eserin teslim analiz sonucu

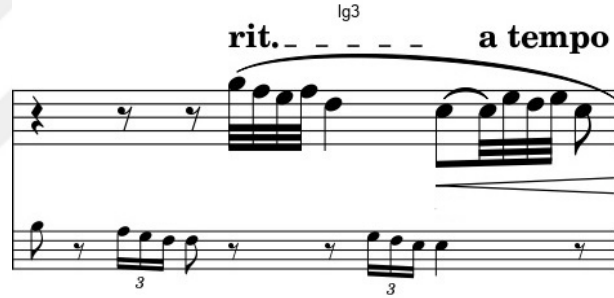
Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
6	1	17	-	-

Yetmiş yedinci ölçü, eserin son teslim hanesine geçtiğimiz ölçüdür. Dördüncü hanenin, son ölçüsünden *uzatma bağı* ile bağlanan muhayyer perdesi, *staccato* şeklinde icra edilmiştir. Daha sonrasında, teslimlerde kullanılan aynı motif yine kullanılmıştır. Hüseyini perdesinden hüseyini perdesine ve neva perdesinden neva perdesine *legato* şeklinde icra edilmiştir. Ancak bu sefer kullanılan iki motif de *ritardanto* ve *piano* icra edilmiştir.



Şekil 3.56: Eserin yetmiş yedinci ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Yetmiş sekizinci ölçüde ise; teslimdeki nevanın neva perdesine olan motif, gerdaniye perdesinden başlayarak, yetmiş dokuzuncu ölçünün sonuna kadar *legato* icra edilmiştir. Son motif de daha farklı icra edilmiştir. *Ritardanto* icra edilen motifler burada *a tempo* ile eski hızına geri getirilmiştir. Ayrıca son üç darp yani *a tempoya* geçilen kısım, *crescendo* şeklinde icra edilmiştir.



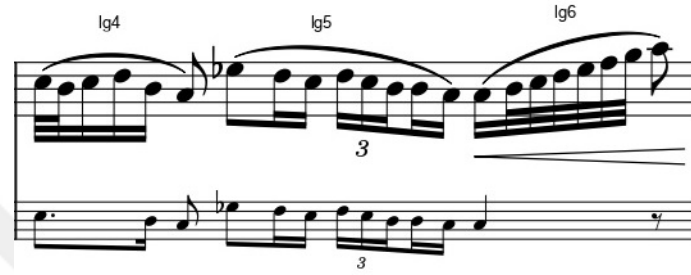
Şekil 3.57: Eserin yetmiş sekizinci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Yetmiş dokuzuncu ölçüye geldiğimizde ise; yetmiş sekizinci ölçünün ilk üç darbından sonra başlayan *legato*, bu ölçünün sonuna kadar devam etmiştir. Ayrıca yetmiş sekizinci ölçünün son üç darbından başlayan *crescendo*, sümbüle perdesine kadar devam etmiştir.



Şekil 3.58: Eserin yetmiş dokuzuncu ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Sekseninci ölçüde ise; üç adet *legato* çalım tekniği kullanılmıştır. İlk *legato* çargâh perdesinde, düğâh perdesine, ikinci *legato* hisar perdesinden düğâh perdesine ve üçüncü *legato* ise, teslimi dönüş niteliğinde diğer ölçüye bağlamak amacıyla, düğâh perdesinden muhayyer perdesine kadar gerçekleştirilmiştir. Bu ölçü otuz ikinci ölçü ile büyük benzerlikler göstermektedir.



Şekil 3.59: Eserin sekseninci ölçüsünde kullanılan *legato* teknikleri

Seksen birinci ölçüye geldiğimizde ise; teslimin dönüşü olarak, yine muhayyer perdesi *staccato* icra edilmiştir. Üç adet *legato* bulunmaktadır. İlk *legato*, üçlemeyi kapsayıp, hüseyini perdesinde *staccato* üfleme şekliyle bitmiştir. İkinci *legato*, hüseyinden hüseyini perdesine, icracının kullandığı motif olup; bu motif de *staccato* üfleme şeklinde bitirilmiştir. Üçüncü *legato*, nevanadan neva perdesine, icracının kullandığı motif olup; bu motif de *staccato* üfleme şeklinde bitirilmiştir.



Şekil 3.60: Eserin seksen birinci ölçüsünde kullanılan *staccato* ve *legato* teknikleri

Seksen ikinci ölçüde ise; yine üç adet *legato* bulunmaktadır. Birinci *legato*, gerdaniye perdesinden *glissando* ile acem perdesindeki üçlemeye geçilir iken, neva perdesinde bu *legato* sonlanmıştır. İkinci *legato*, nevanadan neva perdesine olan motif olup; bu motif *staccato* üfleme şeklinde bitirilmiştir. Üçüncü *legato* ise, hüseyini

perdesinden başlayan üçlemeyi içine alarak, çargâhtan çargâh perdesine kadar olan motifle birlikte, ölçü sonuna kadar devam eder.



Şekil 3.61: Eserin seksen ikinci ölçüsünde kullanılan *staccato*, *glissando* ve *legato* teknikleri

Seksen üçüncü ve seksen dördüncü ölçülerde ise; bu iki ölçü eserin son ölçüleridir. Son iki ölçü birbirine bağlı şekilde yavaşlayarak *rall* bitirildiği için, birlikte incelenmiştir. Seksen üçüncü ölçü, çargâh perdesinden neva perdesine, ölçü sonuna kadar *legato* şeklinde icra edilmiştir. Seksen üçüncü ölçünün son üç darbından, acem perdesinden *rall*, yavaşlayarak bitirme başlamıştır. Seksen dördüncü ölçüde, dört adet *legato* bulunmaktadır. Bunun icra şeklinin nedeni ise, eserin bitiş hissini vurgulanması, olarak açıklayabiliriz. Birinci *legato*, çargâh perdesinden düğâh perdesine, ikinci *legato*, hisar perdesinden çargâh perdesine, üçüncü *legato*, neva perdesinden kürdi perdesine, dördüncü *legato* ise, kürdi perdesinden düğâh perdesine yapılmıştır. Eserin, icra edilen teslimlerindeki son ölçülerin hiçbirinde, bu kadar fazla *legato* kullanılmamıştır. Bu icra tekniği eserin bitiş hissini güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.



Şekil 3.62: Eserin seksen üçüncü ve seksen dördüncü ölçülerinde kullanılan *legato* teknikleri

Aka Gündüz Kutbay'ın icra tekniği üzerine yaptığımız bu çalışmanın analizini aşağıdaki tablo ile açıklayabiliriz. Bu tablonun içerisinde bütün eserde kullanılan icra tekniklerinin sayısı yer almaktadır.

Tablo 3.10: Eser analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
123	19	84	15	8

Sadi Işılay'ın Muhayyer Kürdi Saz Semaisi Aka Gündüz Kutbay icrasına göre incelendiğinde, Kutbay'ın, bu eserde, özellikle saz semaisi gibi Türk saz mûsikîsinin icra kültürünü yansıtan formlarından biri olması münasebetiyle, gelenekten gelen icra tekniğinin dışında farklı icra tekniklerini kullandığı görülmektedir. Özellikle eser içinde yüz yirmi üç adet *staccato* ve sekiz adet nefes vurgulu *tremolo*'nun olması bunun en önemli göstergesidir. Aynı zamanda söz konusu icra şekli *ney* üfleme tekniğinde çok kullanılan bir teknik olmamakla birlikte, Kutbay'ın müzikal düşüncesinin zengin ve farklı örneklerini göstermektedir. *Staccato* ve *tremolo* tekniklerinin büyük bölümünün kullanıldığı dördüncü hanede; adeta refakatçisi olduğu ud ile birlikte aynı icra tekniğine yakın hale gelmiştir. Aka Gündüz Kutbay yaşadığı dönemden yaklaşık yarım asır sonrasında, bu müziğe gönül vermiş olan genç sazende adaylarına ışık olmaktadır. Çalgısında yaptığı bazı icra teknikleri, günümüzde yeni yayımlanmış çağdaş flüt teknikleri kitaplarında yer almaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Kutbay'ın icra tekniğinin ve üfleme tavrının diğer neyzenlerden farklı bir noktada olduğunu söylenebilir.

3.2. 20. yy. Dünya Müziğindeki Ney Kayıtları

20. yüzyılın dünya müziği hüviyeti taşıdığını düşündüğümüz iki eseri inceleyeceğiz. Bu Eserlerden ilki Neyzen Aka Gündüz Kutbay'ın içinde bulunduğu Okay Temiz ile yapılan 'Zikir' albümüne isim veren Zikir adlı eseri olacak. Diğer eser ise Neyzen Niyazi Sayın ile birlikte Neyzen Aka Gündüz Kutbay'ın ikili doğaçlama

serbest çalışma olarak nitelendirilebilecek olan ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eser olacaktır.

3.2.1. Aka Gündüz Kutbay Ney İcra Kaydı ve Analizi

1979 yılında yayınlanan Okay Temiz’in ‘Zikir’ adlı albümünde, albüme ismini veren ‘Zikir’ adlı eser, Aka Gündüz Kutbay’ın *ney* icrasını Dünya müziği sahasında gösterdiği ilk eserlerden biridir. Bu eseri Türk mûsikîsi kültürü içerisindeki *ney* icra geleneği gözüyle incelediğimizde, Dünya Müziği ile *ney* çalgısının buluştuğu ilk kayıt olarak nitelemek yanlış bir ifade olmayacaktır.

Kent Müzik etiketiyle Türkiye’de yayınlanan albümde bulunan diğer sanatçılar ise şunlardır; Perküsyon ve Davulda Okay Temiz, Basgitarıda Onno Tunç, Piyano ve Alto Saksafonda Tuna Ötenel, Soprano Saksafonda Dou Dou Gouirand bulunmaktadır. Ayrıca bu eserin icra notası yazılır iken icra edilen bölgenin bir oktav yukarı bölgesinden nota transkripsiyonu yapılmıştır. Neyzen Aka Gündüz Kutbay eserin tamamına yakını dem seslerden, yazılan notanın bir oktav altından icra etmiştir.

Zikir

Notaya alan : Burak MALÇOK

Ney İcra: Aka Gündüz KUTBAY

Beste: Okay TEMİZ

2

3

4

5

6

7

Vib..

Şekil 3.63: Aka Gündüz Kutbay'ın 'Zikir' eseri icra notası

2

8

gliss. Vib..

5

9

gliss.

10

11

12

13

14

3 3 5

Şekil 3.63 (devam): Aka Gündüz Kutbay'ın 'Zikir' eseri icra notası

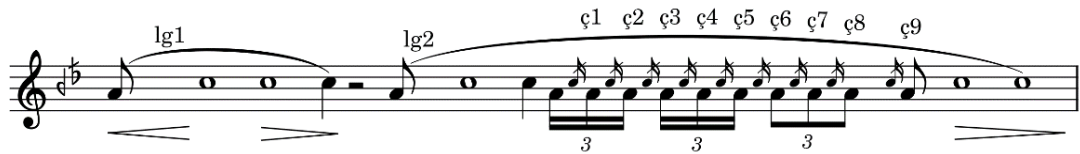
The image displays a musical score for a piece titled 'Zikir' by Aka Gündüz Kutbay. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The score consists of eight measures, numbered 15 through 22. Measure 15 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 16 continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Measure 17 features a more complex rhythmic structure with many beamed sixteenth notes. Measure 18 shows a continuation of the melodic flow. Measure 19 is marked with a 'p' (piano) dynamic and features a series of beamed sixteenth notes. Measure 20 continues the melodic line. Measure 21 is marked with a 'p' (piano) dynamic and features a series of beamed sixteenth notes. Measure 22 concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Şekil 3.63 (devam): Aka Gündüz Kutbay'ın 'Zikir' eseri icra notası



Şekil 3.64: ‘Zikir’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

Eserin birinci müzik cümlesine baktığımızda (0’’- 30’’); Dügâh perdesinden çargâh perdesine *legato* ve *crescendo* geçiş yapılmıştır. Dügâh perdesinden çargâh perdesine uzun bir *legato* üfleme tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* üfleme esnasında dügâh - çargâh vurgusu tekrar yapıp dügâh perdesi üzerinde dokuz adet çarpma yapılmıştır. Çargâh perdesi *decrescendo* şeklinde bitirilmiştir. Birinci müzik cümlesinin son çargâh perdesinde perküsyonlar efektif olarak esere dâhil olmuştur. Çargâh perdesinin özellikle vurgulanmasından ötürüdür ki saba makamı geçişine ön hazırlık hissini icracı burada hissettirmiştir.



Şekil 3.65: Eserin birinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin ikinci müzik cümlesinde ise (30’’ – 1’23’’); Basgitar, *ney* çalgısının yaptığı dügâh-çargâh motifini tekrar etmiştir. Ağız kopuzu çalgısı ile ritmik bir şekilde ‘La ilahe illallah’ cümlesi zikir niteliğinde tekrar edilmiştir. İcracı, hicaz perdesine segâh perdesinden *glissando* ile giriş yaparak segâh perdesine kadar *legato* icrası yapmıştır. Bu *legato* içinde ise; iki kere *glissando* ve üç kere çarpma yapılmıştır. Devamında ise hicaz perdesinden segâh perdesine *legato* icra edilmiştir. Bu *legato* içinde de üç kere çarpma ve bir *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde icracı Saba makamı seslerini kendi tavrı ve güçlü tonu ile üflemiştir.



Şekil 3.66: Eserin ikinci müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin üçüncü müzik cümlesinde (1'23'' – 1'37''); Uzun bir *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu teknik dördüncü müzik cümlesine kadar uzanır. Saba makamının karakteristik cümlelerini icracı burada gerçekleştirmiştir.



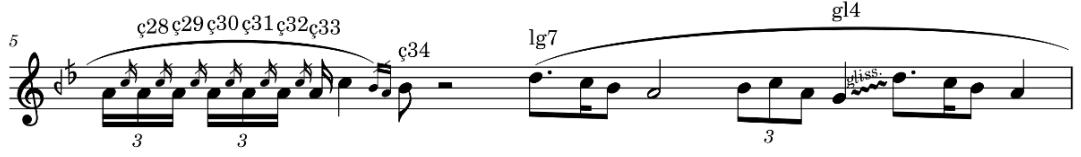
Şekil 3.67: Eserin üçüncü müzik cümlesinde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin dördüncü müzik cümlesine geldiğimizde (1'37'' - 1.52'') devam eden 'lg5' segâh perdesinde yapılan çarpma ile bitirilmiştir. Hicaz perdesine *crescendo* üfleme tekniği ile başlanmıştır. Beşinci müzik cümlesine kadar devam eden *legato* üfleme tekniğinin içerisinde dokuz adet çarpma yapılmıştır. Bu müzik cümlesinde asma kalışlar ile saba makamına devam edilmiştir.



Şekil 3.68: Eserin dördüncü müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin beşinci müzik cümlesinde (1'52'' - 2'03'') devam eden 'lg6' segâh perdesinde yapılan çarpma ile bitirilmiştir. Bu süre zarfında altı adet çarpma daha eklenmiştir. Sonuç olarak icracı, 'lg6' bu legato üfleme tekniğinde toplam on beş adet çarpma yapmıştır. Hicaz perdesinden başlamakta olanuzun legato üfleme tekniğinin içinde, rast makamından hicaz perdesine yaptığı *glissando* ile devam etmiştir. Saba makamı devam etmiştir.



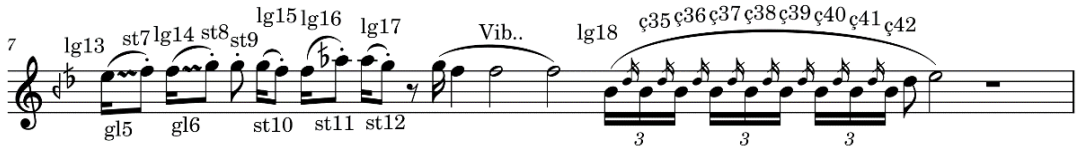
Şekil 3.69: Eserin beşinci müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin altıncı müzik cümlesinde (2’03’’ – 2’18’’) devam eden ‘lg7’ hüseyini perdesinde *staccato* yapıp, hicaz perdesinde bitmiştir. Çargâh perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniği ile icra edilmiştir. Hüseyini perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. İcracı bu tekniği devamında ‘lg10 - lg11 - lg12’ de uygulamıştır. Saba makamı sesleri gösterilmeye devam etmiştir.



Şekil 3.70: Eserin altıncı müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin yedinci müzik cümlesinde (2’18’’ – 2’36’’); altıncı müzik cümlesinde kullanılan ve devam eden, *legato* tekniğinin *staccato* ile tamamlanarak icra edilmesi ‘lg13 - lg14 - lg15 -lg 16 - lg 17’ de devam etmiştir. İcracı ‘lg13 -lg14’de perdeler arasında *glissando* tekniği uygulamıştır. Gerdaniye perdesinden acem perdesine geçişte *vibrato* tekniği kullanmıştır. ‘lg 18’ de sekiz adet *çarpma* tekniği ile müzik cümlesi sonlandırılmıştır. Saba makamının çargahta zirgüleli hicaz dizisinin bölümü gösterilmektedir.



Şekil 3.71: Eserin yedinci müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando*, *vibrato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin sekizinci müzik cümlesinde (2’36’’ – 2’52’’); Acem perdesinden hüseyini perdesine kadar *glissando* tekniği ve *vibrato* tekniği aynı anda uygulanmıştır. Bu tekniği ayrı şekilde notada göstermek istedik. Tek nefeste hicaz perdesine kadar

devam eden bu bölümü bağılı uzun bir *legato* bölümü olarak da düşünebiliriz. Hicaz perdesine kadar beş adet *çarpma* yapılmıştır. Rast perdesinde çargâh perdesine *glissando* tekniği ve rast perdesinden hicaz perdesine *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu motif tekrar edilerek müzik cümlesinin sonunda çargâh perdesinde *legato* yapıp segâh perdesinde *staccato* tekniği ile bitirilmiştir. Müzik cümlesinde saba makamı sesleri ve cümleleri devam etmektedir.



Şekil 3.72: Eserin sekizinci müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando*, *vibrato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dokuzuncu müzik cümlesinde (2'52'' – 3'14''); Segâh perdesinden düğâh perdesine *glissando* ile geçiş yapılmıştır. Sekizinci cümlede olduğu gibi rast perdesinden çargâh perdesine *glissando* tekniği uygulanmıştır. Rast perdesinden hicaz perdesine *glissando* tekniği tekrar etmiştir. Bu bölümde *legato* teknikleri; segâh perdesinden düğâh perdesine(lg23) rast perdesinden düğâh perdesine(lg24), segâh perdesinden düğâh perdesine(lg25), hicaz perdesinden düğâh perdesine(lg26) kadar olab kısımlarda kullanılmıştır. Bu müzik cümlesi de saba makamı sesleri ile devam etmektedir.



Şekil 3.73: Eserin dokuzuncu müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando*, *staccato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin onuncu müzik cümlesinde (3'14'' – 3'50'') Düğâh perdesinden düğâh perdesine uzun bir *legato* icra tekniği kullanılmıştır. 'lg27' içinde düğâh perdesinde *decrescendo* tekniği ile bitirilmiştir. Bu bölümde parçada bulunan bas, davul, piyano, ağız kopuzu ve diğer perküsyonlar parçaya dahil olmuştur. Çargâh perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. 'lg29' da aynı teknik ile devam etmiştir. Saba makamı sesleri devam etmiştir.



Şekil 3.74: Eserin onuncu müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin on birinci müzik cümlesinde (3'50'' – 4'10'') çargâh perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Bu icra şekli 'lg31 - lg32 - lg33 - lg34 - lg35 - lg36 - lg37 - lg38 - lg39' kısımlarında devam etmektedir. Acem perdesinden hüseyini perdesine ve tekrar acem perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu müzik cümlesinde icracı makamsal motifler ile başlamıştır. Müzik cümlesinin devamında caz müziği motiflerini kullanmıştır. Bu bölüm özellikle icracının çok yönlülüğünü bize gösteren bir müzik cümlesi olmuştur.



Şekil 3.75: Eserin on birinci müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *glissando* ve *staccato* teknikleri

Eserin on ikinci müzik cümlesinde (4'10'' – 4'19''); sünbüle perdesinden tize neva perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Bu icra tekniği 'lg40' ile başlayarak 'lg41 - lg42 - lg43 - lg44 - lg45 - lg46 - lg47 - lg48 - lg49 - lg50 - lg51 - lg52 - lg53' devam etmektedir.



Şekil 3.76: Eserin on ikinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin on üçüncü müzik cümlesinde (4'19'' – 4'35'') Tiz nevedan sünbüle perdesine *legato* icra şekli kullanılmıştır. Sünbüle perdesinden neva perdesine *legato* tekniği, *çarpma* ve *staccato* tekniği ile bitirilmiştir. Bu teknik 'lg55' ile başlayarak 'lg56 - lg57 - lg58 - lg59 - lg60 - lg61 - lg62 - lg63 - lg64 - lg65 - lg66' devam etmiştir.

Sünbüle perdesinden tize neva perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Bu icra tekniği ‘lg67’ ile başlayıp ‘lg68 - lg69 - lg70 - lg71 - lg72 - lg73 - lg74’ ile devam etmiştir. Cümle sonunda acem perdesinden hüseyini perdesine *legato* tekniği ile geçilmiştir.



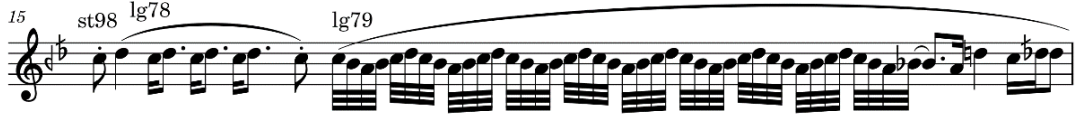
Şekil 3.77: Eserin on üçüncü müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *staccato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin on dördüncü müzik cümlesinde (4’35’’ – 4’50’’); Acem perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniği *staccato* ile bitirilmiştir. Aynı teknik hüseyini perdesinden hicaz perdesine geçişte tekrar edilmiştir. Cümle sonuna kadar hüseyini perdesinden hüseyini perdesine, tüm notalar *staccato* tekniği ile icra edilmiştir. Yirmi altı adet *staccato* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde icracı farklı üfleme tekniğini göstermiştir.



Şekil 3.78: Eserin on dördüncü müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin on beşinci müzik cümlesinde (4’50’’ – 5’03’’); Çargâh perdesinde *staccato* üfleme tekniği kullanılmıştır. Hicaz perdesinden çargâh perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Çargâh perdesinden başlayan *legato* hicaz perdesine kadar devam etmektedir. İcracı ‘lg79’ içinde acelite tekniğini öne koyan bir icra şeklini bize yansıtmıştır.



Şekil 3.79: Eserin on beşinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin on altıncı müzik cümlesinde (5'03'' - 5'15''); Devam eden 'lg79' çargâh perdesinde sonlandırılmıştır. İcracı bu *legato* tekniği içinde beş adet *çarpma* yapmıştır. Dügâh perdesinden çargâh perdesine *legato* tekniğini uygulamıştır. 'lg80' içinde beş adet *çarpma* yapmıştır. Dügâh perdesinden hicaz perdesine *legato* tekniğini uygulamıştır. 'lg81' içinde dört adet *çarpma* yapmıştır. Çargâh perdesinden hüseyini perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Bu müzik cümlesinde icracı saba makamı içinde bol *çarpma* tekniğinin kullanıldığı bir müzik cümlesini bizlere yansıtmıştır.



Şekil 3.80: Eserin on altıncı müzik cümlesinde kullanılan *legato*, *staccato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin on yedinci müzik cümlesinde (5'15'' – 5'33''); çargâh perdesinden acem perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Hüseyini perdesinden gerdaniye perdesine *legato* tekniği *staccato* ile tamamlanmıştır. Ardından cümle sonunda başlayan 'lg85'e kadar tüm notalar *staccato* tekniği ile icra edilmiştir. Bu *legato* çargâh perdesinden hicaz perdesine crescendo olarak icra edilmiştir. İcracı bu müzik cümlesinde yirmi dört adet *staccato* kullanmıştır.



Şekil 3.81: Eserin on yedinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *staccato* teknikleri

Eserin on sekizinci müzik cümlesinde (5’33’’ – 5’50’’); devam eden ‘lg85’ segâh perdesinde *çarpma* tekniği ile bitmiştir. Hüseyini perdesinden segâh perdesine *legato* tekniği kullanılmıştır. Hüseyini perdesinden segâh perdesine *legato* tekniği kullanılmıştır. Müzik cümlesinin sonunda çargâh perdesinden dügâh perdesine *legato* tekniği icra edilmiştir. İcracı dügâh perdesinde *decrescendo* fleme tekniği ile müzik cümlesini sonlandırmıştır. Saba makamı bu müzik cümlesinde devam etmiştir.



şekil 3.82: Eserin on sekizinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin on dokuzuncu müzik cümlesinde (5’50’’ – 6’23’’); eserin onuncu müzik cümlesinde dahil olan çalgılar, tekrar başlangıç kısmında mevcut olan bas gitar, ağız kopuzu ve perküsyon çalgılarına düşmektedir. İcracı hicaz perdesinde dügâh perdesine *legato* tekniğini uygulamıştır. Hicaz perdesinden rast perdesine *legato* tekniği icra edilmiştir. ‘lg90’ diğer müzik cümlesinde devam etmektedir. İcracı saba makamı karakteristik cümlelerini devam ettirmiştir.



şekil 3.83: Eserin on dokuzuncu müzik cümlesinde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin yirminci müzik cümlesinde (6’23’’ – 6’38’’); devam eden ‘lg90’ segâh perdesinde tamamlanmıştır. Çargâh perdesinden dügâh perdesine *legato* tekniği uygulanmıştır. Bu *legato* içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Hicaz perdesinde dügâh perdesine *legato* tekniği uygulanmıştır. ‘lg92’ diğer müzik cümlesinde devam etmektedir. İcracı saba makamını devam ettirmiştir.



Şekil 3.84: Eserin yirminci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin yirmi birinci müzik cümlesinde (6'38'' – 6'53''); devam eden 'lg92' düğâh perdesinde tamamlanmıştır. Çargâh perdesinden düğâh perdesine *legato* tekniği uygulanmıştır. Gerdaniye perdesinden düğâh perdesine *legato* tekniği uygulanmıştır. Müzik cümlesi sonunda *piano* üfleme tekniği ile düğâh perdesinden rast perdesine *legato* tekniği icra edilmiştir. İcracı saba makamı karakteristik cümlelerini devam ettirmiştir.



Şekil 3.85: Eserin yirmi birinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin yirmi ikinci müzik cümlesinde (6'53'' - 7'52''); icracı hicaz perdesinden düğâh perdesine *legato* tekniği uygulamıştır. Hicaz perdesinden rast perdesine *legato* tekniği icra etmiştir. Çargâh perdesinden düğâh perdesine *legato* tekniği icra etmiştir. 'lg98' içinde yedi adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. 'lg99' içinde düğâh perdesinde *decrescendo* üfleme tekniğini kullanmıştır. Son düğâh perdesini de *decrescendo* icra etmiştir. Eser sonunda kalan bas gitar, ağız kopuzu ve perküsyonlar azalarak eser sonlandırılmıştır. İcracı bu müzik cümlesinde saba makamını karar sesiyle sonlandırmıştır.



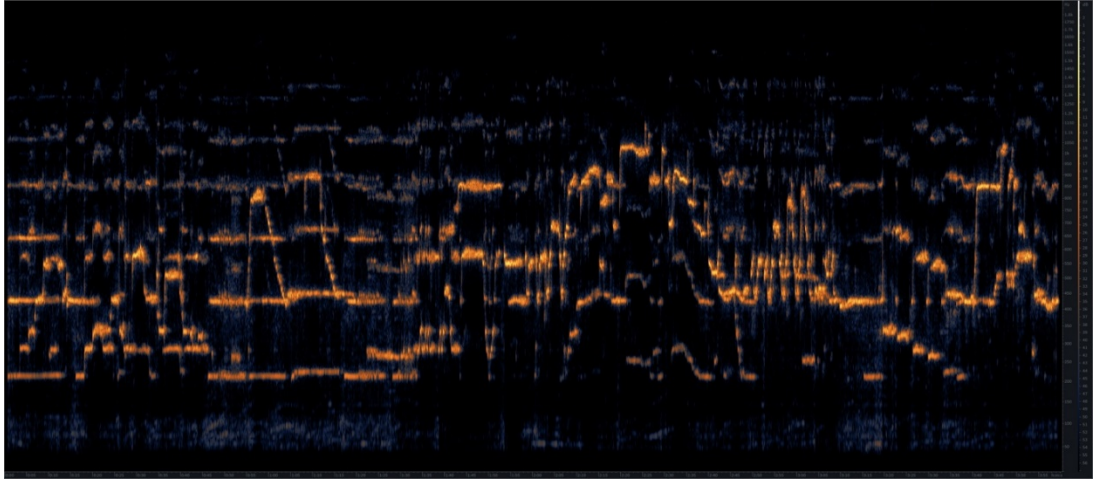
Şekil 3.86: Eserin yirmi ikinci müzik cümlesinde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Tablo 3.11: Aka Gündüz Kutbay’ın ‘Zikir’ eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
123	28	99	91	-

3.2.2. Niyazi Sayın Ney İcra Kaydı ve Analizi

Aşağıda görüntülenen grafik; Neyzen Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay’ın “İki Neyden Denemeler” adlı serbest taksim çalışmasının İzotope Rx 10 Ses Spectrogramıdır. Bu yöntemi solo iki *ney* icrası olduğu için bu sistemde incelemeyi uygun gördük. Burada iki *ney*in yaptığı icranın melodik spectrogramı görülmektedir.



Şekil 3.87: ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eserin Ses Spectrogramı

Niyazi Sayın’ın 2001 yılında Mega Müzik tarafından yayınlanan ‘Sadâ’ albümünün son eseri ‘İki Neyden Denemeler’ adlı eseri inceleyeceğiz. Bu eser, Türk mûsikîsinin iki önemli isminin Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay’ın serbest çalışması olarak çalışmamızda güçlü bir yer tutmaktadır. İki neyzen aynı anda icrasıyla, birbirleriyle adeta sohbet eder niteliğinde yaptıkları bu kayıt, icra tekniği bakımından zengin bir kayıt niteliği taşımaktadır. Ayrıca bu iki neyzenin apayrı müzikal pencerelerinin olduğunu bize göstermektedir. Eser serbest çalışma niteliğinden ötürü bölümlere ayırarak incelemeye çalıştık. Eser içinde makam geçkileri bulunsa da genel hatlarıyla çalışmanın donanımı si dört koma bemol ve do

beş koma diyez olarak belirlenmiştir. Eser analizini oluşturu iken, iki neyzenin eser içinde uyguladıkları icra tekniklerini ayrı ayrı yazıya geçirmeye çalıştık.

İki Neyden Denemeler

Notayı alan : Burak MALÇOK

Niyazi SAYIN
Aka Gündüz KUTBAY

Niyazi SAYIN

Aka Gündüz KUTBAY

Şekil 3.88: Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' adlı eserin icra notası

35

36

37

38

39

Şekil 3.88 (devam): Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' adlı eserin icra notası

Şekil 3.88 (devam): Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' adlı eserin icra notası

76

79

82

Şekil 3.88 (devam): Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' adlı eserin icra notası

Şekil 3.88 (devam): Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' adlı eserin icra notası



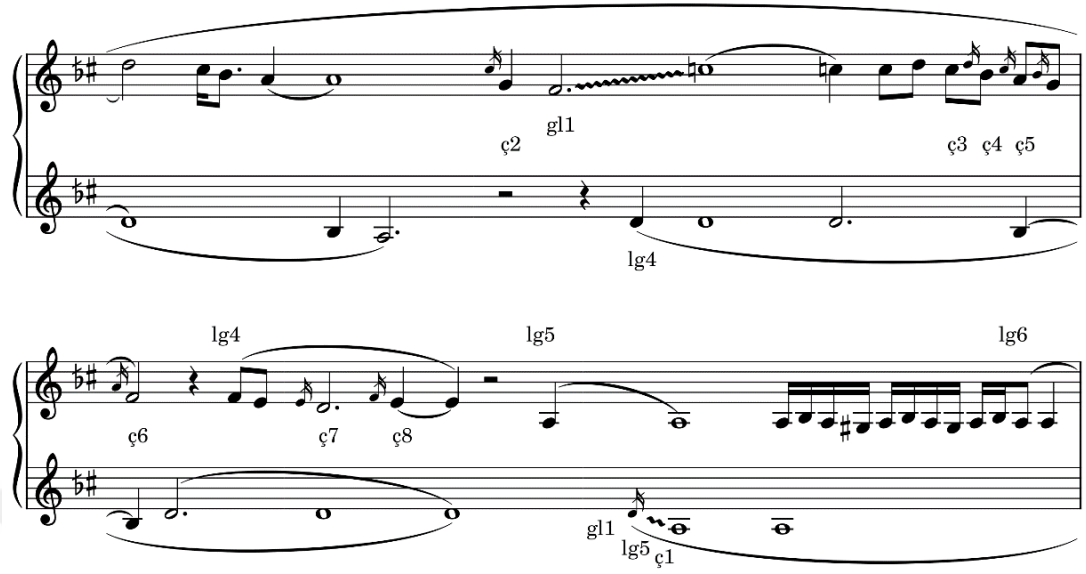
Şekil 3.89: ‘İki Neyden Denemeler’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

Eserin birinci bölümünde; Niyazi Sayın, üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; yegâh perdesinden düğâh perdesine (lg1), acemaşiran perdesinden yegâh perdesine (lg2) ve neva perdesinden diğer bölümde acemaşiran perdesine (lg3) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. ‘lg3’ içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. Bu bölümde hicaz makamının pest tarafa genişlemesi olan yegâh perdesi üzerinde buselik çeşnisi sık kullanılarak, yerinde sultaniyegâh makamı dizisine geçilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg1), kaba düğâh perdesinden yegâh perdesine (lg2), kaba dik kürdi perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg3) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamının pest tarafa genişlemesi olan yegâh perdesi üzerinde buselik çeşnisi sık kullanılarak, yerinde sultaniyegâh makamı dizisine geçilmiştir.



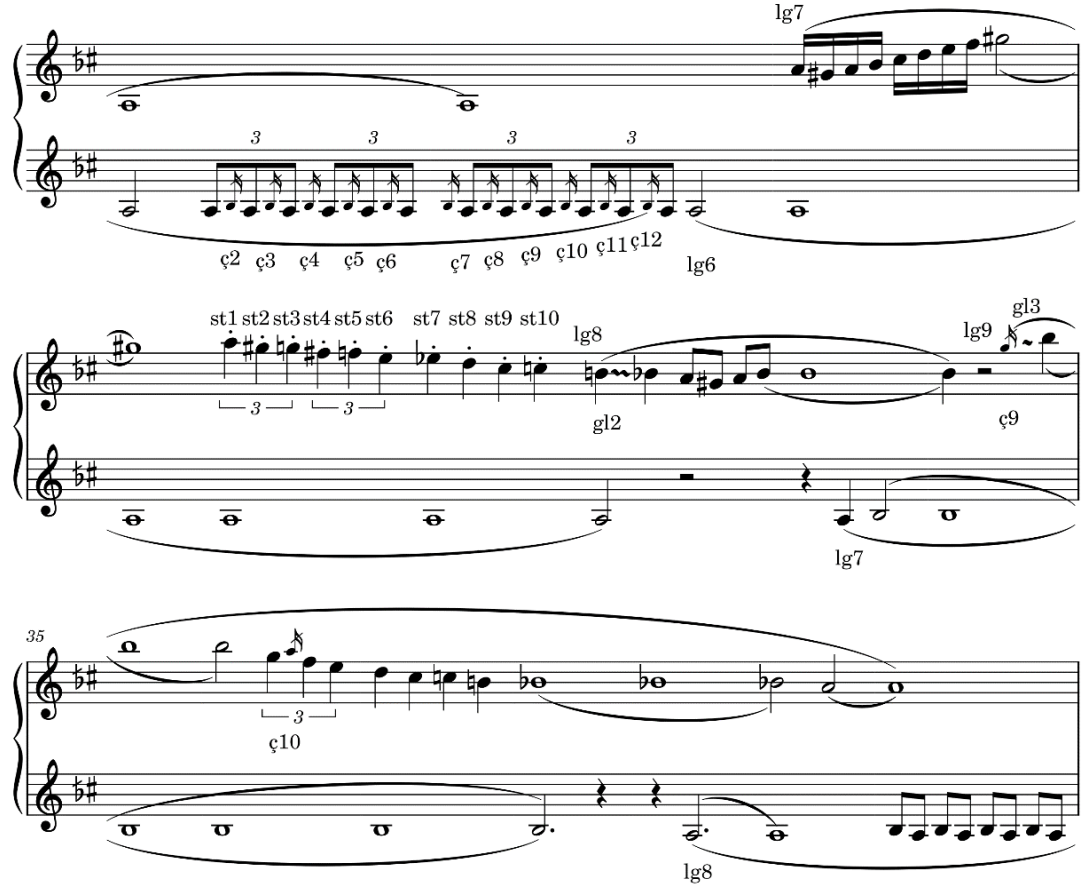
Şekil 3.90: Eserin birinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin ikinci bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden 'lg3' ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; acem aşırın perdesinden hüseyini aşırın perdesine (lg4), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg5) ve kaba düğâh perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg6) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg3' içinde beş ve 'lg4' içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda yedi adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak 'lg3' içinde acemaşırın perdesinden çargâh perdesine (gl1) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde çargâh perdesi gösterilerek Ferahfeza makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden 'lg3' ile birlikte toplam üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; yegâh perdesinden yegâh perdesine (lg4), kaba düğâh perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg5) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. 'lg5' içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Ayrıca yegâh perdesinden kaba düğâh perdesine (gl1) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



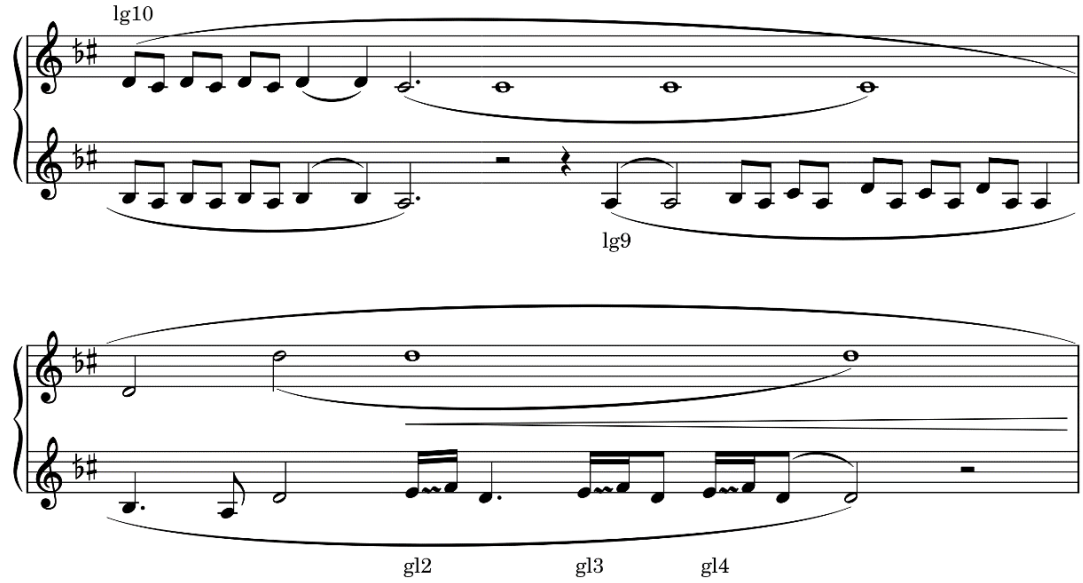
Şekil 3.91: Eserin ikinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin üçüncü bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden ‘lg6’ ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden nim şehnaz perdesine (lg7), buselik perdesinden buselik perdesine (lg8) ve tiz dik kürdi perdesinden düğâh perdesine (lg9) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg9’ içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. İcracı muhayyer perdesinden buselik perdesine kadar tüm sesleri kromatik ve *staccato* üfleme tekniği ile icra etmiştir. Buna ek olarak ‘lg8’ içinde buselik perdesinden kürdi perdesine (gl2) ve ‘lg9’ içinde gerdaniye perdesinden tiz dik kürdi perdesine (gl3) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz makamı ve kürdi makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden ‘lg5’ ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg6), kaba düğâh perdesinden kaba dik kürdi perdesine (lg7), kaba düğâh perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg8) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. ‘lg5’ içinde on bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



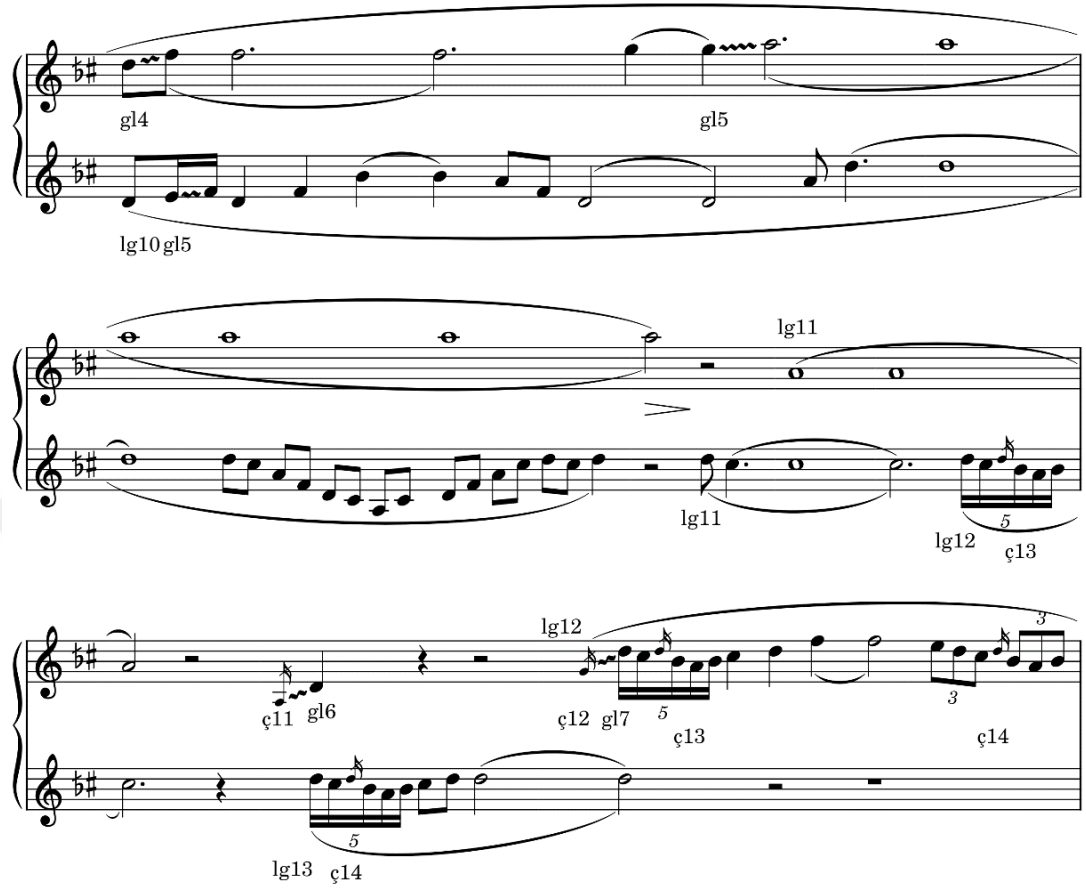
Şekil 3.92: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dördüncü bölümünde; Niyazi Sayın, bir adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* tekniği; yegâh perdesinden diğer bölümde muhayyer perdesine (lg10) kadar olan kısımda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg10’ neva perdesinden neva perdesine *crescendo* üfleme tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden ‘lg8’ ile birlikte toplam iki adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* tekniği; kaba düğâh perdesinden yegâh perdesine (lg9) kadar olan kısımda kullanılmıştır. ‘lg9’ içinde hüseyini aşırın perdesinden acem aşırın perdesine (gl2, gl3, gl4) geçişte üç kere *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.93: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan *legato* ve *glissando* teknikleri

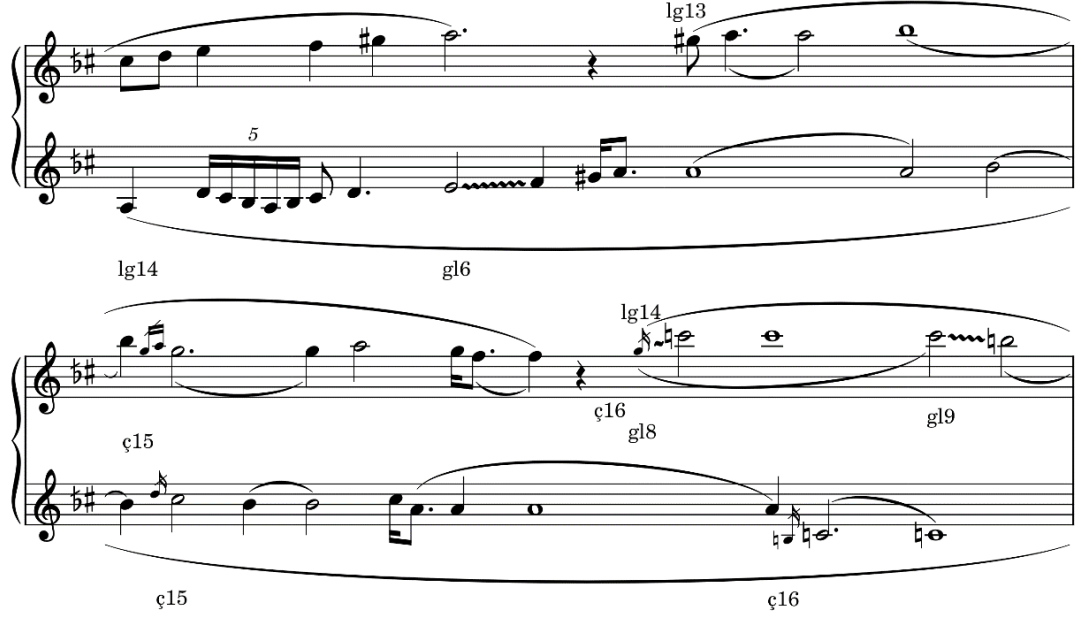
Eserin beşinci bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden ‘lg10’ ile birlikte toplam üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden düğâh perdesine (lg11), neva perdesinden diğer bölümde muhayyer perdesine (lg12) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg12’ içinde üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bölüm içinde toplamda dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak icracı ‘lg10’ içinde neva perdesinden acem perdesine (gl4), gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine (gl5), ‘lg12’ içinde rast perdesinden neva perdesine (gl7) ve bunların dışında kaba düğâh perdesinden yegâh perdesine (gl6) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; yegâh perdesinden neva perdesine (lg10), neva perdesinden nim hicaz perdesine (lg11), neva perdesinden nim hicaz perdesine (lg12), neva perdesinden neva perdesine (lg13) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. ‘lg12’ içinde bir ve ‘lg13’ içinde bir adet olmak üzere toplamda iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg10’ içinde hüseyini aşiran perdesinden acem aşiran perdesine (gl5) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.94: Eserin beşinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin altıncı bölümüne geldiğimizde; Niyazi Sayın, devam eden ‘lg12’ ile birlikte toplam üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; nim şehnaz perdesinden acem perdesine (lg13) ve tiz çargâh perdesinden diğer bölümde muhayyer perdesine (lg14) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg13’ içinde bir ve ‘lg14’ içinde bir adet olmak üzere toplamda iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg14’ içinde gerdaniye perdesinden tiz çargâh perdesine (gl8) ve tiz çargâh perdesine tiz buselik perdesine (gl9) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde nim şehnaz perdesi gösterilerek zirgüleli hicaz makamı ve muhayyer perdesi üzerinde buselik makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, bu bölümde bir adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* tekniği; kaba düğâh perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg14) kadar olan kısımda kullanılmıştır. ‘lg14’ içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg14’ içinde hüseyini aşiran perdesinden

acemaşiran perdesine (gl6) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde nim zirgüle perdesi gösterilerek zirgülel hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.95: Eserin altıncı bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin yedinci bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden ‘lg14’ ile birlikte toplam üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; tiz çargâh perdesinden hüseyini perdesine (lg15), acem perdesinden diğer bölümde kürdi perdesine (lg16) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg14’ içinde iki, ‘lg15’ içinde üç ve ‘lg16’ içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bölüm içinde toplamda altı adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak icracı ‘lg15’ içinde tiz kürdi perdesinden muhayyer perdesine (gl10) ve acem perdesinden hüseyini perdesine (gl11), geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde muhayyer perdesi üzerinde buselik çeşnisi ile kalış yaptıktan sonra hüseyini perdesinde hicaz makamı icra edildikten sonra saba zemzeme makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden ‘lg14’ ile birlikte toplam iki adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* tekniği; yegâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg15), kadar olan kısımda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg14’ içinde kaba buselik perdesinden kaba çargâh perdesine (gl7) ve ‘lg15’ içinde yegâh perdesinden kaba çargâh perdesine (gl8), kaba çargâh perdesinden kaba buselik perdesine (gl9), kaba buselik perdesinden kaba kürdi perdesine (gl11) ve kaba kürdi perdesinden kaba

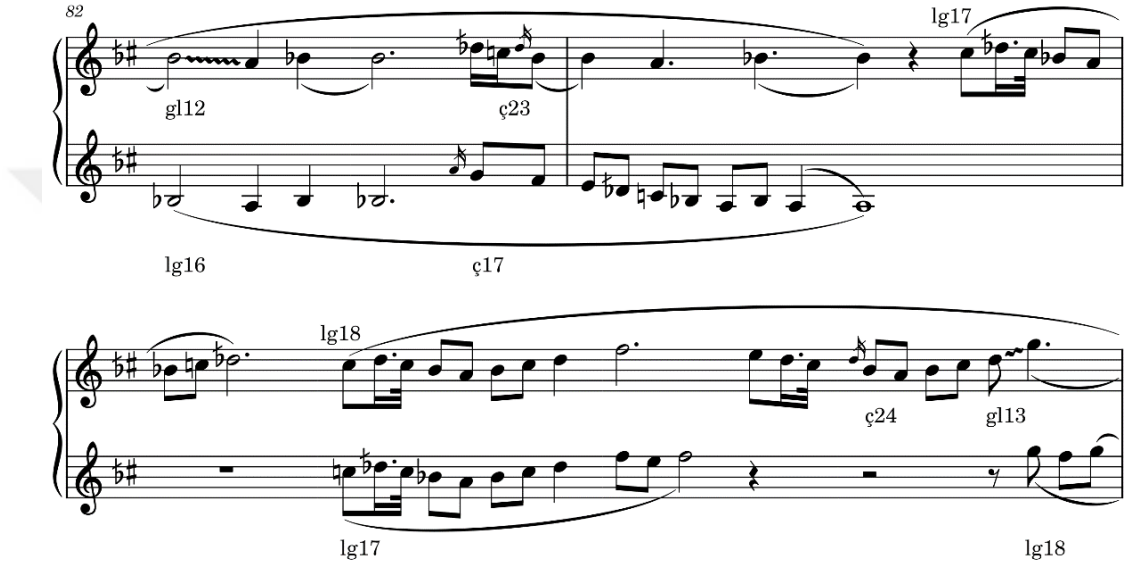
dügâh perdesine (gl12) geçişte *glissando* tekniği uygulanmıştır. Buna ek olarak kaba çargâh perdesinden dügâh perdesine kadar kromatik şekilde *glissando* tekniği uygulanmıştır. Bu bölümde buselik ve kürdi makamı icra edilmiştir.

The image displays a musical score for the seventh section of a piece. It consists of three systems of piano and vocal staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, along with specific technique labels like 'gl17', 'gl18', 'gl15', 'gl7', 'gl10', 'gl19', 'gl20', 'gl15', 'gl8', 'gl9', 'gl10', 'gl11', 'gl12', 'gl16', 'gl11', and 'gl22'. The score is written in a Western musical notation style, with the piano part on the left and the vocal part on the right.

Şekil 3.96: Eserin yedinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin sekizinci bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden 'lg16' ile birlikte toplam üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; çargâh perdesinden hicaz perdesine (lg17), çargâh perdesinden diğer bölümde dügâh perdesine (lg18) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg16' içinde bir, 'lg18' içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bölüm içinde toplamda iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak icracı 'lg16' içinde dik kürdi perdesinden dügâh perdesine (gl12) ve 'lg18' içinde neva perdesinden gerdaniye perdesine (gl13), geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde saba zemzeme makamı icra edilmiştir.

Aka Gündüz Kutbay, üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba kürdi perdesinden kaba düğâh perdesine (lg16), çargâh perdesinden acem perdesine (lg17) ve gerdaniye perdesinden diğer bölümde gerdaniye perdesine (lg18) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg16' içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde saba zemzeme makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.97: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

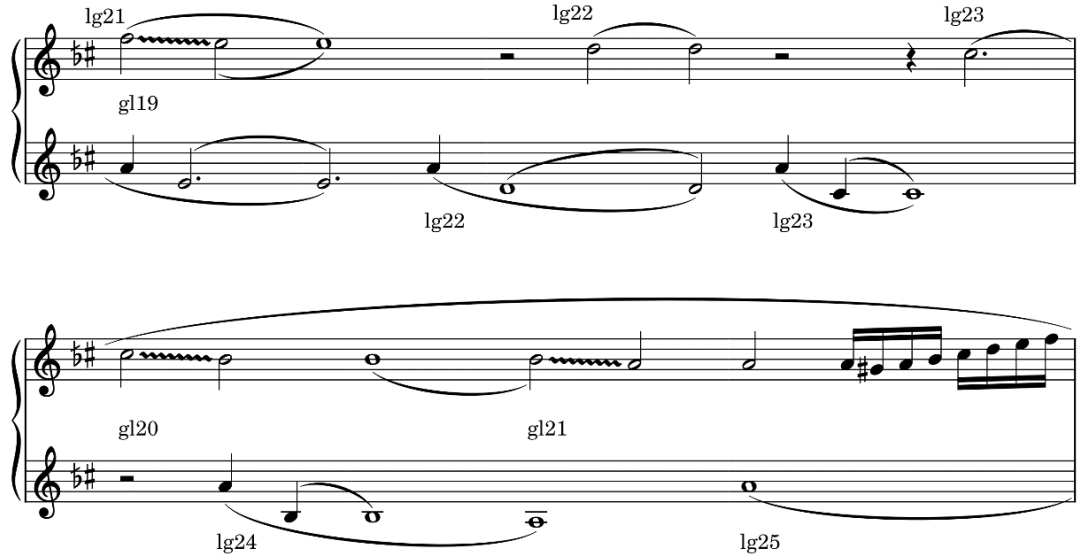
Eserin dokuzuncu bölümünde; Niyazi Sayın, devam eden 'lg18' ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden çargâh perdesine (lg19), çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg20) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg18' içinde bi dört, 'lg20' içinde bir adet olmak üzere toplamda beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak icracı 'lg19' içinde düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (gl15), düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (gl16), düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (gl17) ve 'lg20' içinde rast perdesinden düğâh perdesine (gl18) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde saba zemzeme ve düğâh makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden 'lg18' ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg19), düğâh perdesinden düğâh perdesine (lg20) ve düğâh perdesinden diğer bölümde hüseyini aşiran perdesine (lg21) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg21' içinde iki adet *çarpma*

tekniki kullanılmıştır. Buna ek olarak icracı 'lg20' içinde rast perdesinden düğâh perdesine (gl13) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde düğâh makamı icra edilmiştir.

Şekil 3.98: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin onuncu bölümünde; Niyazi Sayın, üç adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; acem perdesinden hüseyini perdesine (lg21), neva perdesinden neva perdesine (lg22), nim hicaz perdesinden diğer bölümde muhayyer perdesine (lg23) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca icracı 'lg21' içinde acem perdesinden hüseyini perdesine (gl19), 'lg23' içinde nim hicaz perdesinden dik kürdi perdesine (gl20) ve dik kürdi perdesinden düğâh perdesine (gl21) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden 'lg21' ile birlikte toplam beş adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden yegâh perdesine (lg22), düğâh perdesinden kaba

nim hicaz perdesine (lg23), düğâh perdesinden kaba dik kürdi perdesine (lg24) ve düğâh perdesinden diğer bölümde düğâh perdesine (lg25) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.99: Eserin onuncu bölümünde kullanılan *legato* ve *glissando* teknikleri

Eserin on birinci bölümüne geldiğimizde; Niyazi Sayın, devam eden ‘lg23’ ile birlikte toplam altı adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; muhayyer perdesinden tiz çargâh perdesine (lg24), muhayyer perdesinden tiz dik kürdi perdesine (lg25), gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine (lg26), acem perdesinden neva perdesine (lg27) dir kürdi perdesinden düğâh perdesine (lg28) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Bu bölümde son notada düğâh perdesinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Ayrıca icracı ‘lg24’ içinde muhayyer perdesinden tiz çargâh perdesine (gl22) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz makamı icra edilmiştir. Aka Gündüz Kutbay, devam eden ‘lg25’ ile birlikte toplam dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden çargâh perdesine (lg26), çargâh perdesinden neva perdesine (lg27), nim hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg28) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg26’ ve ‘lg27’ içinde düğâh perdesinde neva perdesine kromatik geçiş yapılmıştır. Ayrıca icracı ‘lg26’ içinde düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (gl14), dik kürdi perdesinden buselik perdesine (gl15) buselik perdesinden çargâh perdesine (gl16) ve ‘lg28’ içinde düğâh

perdesinden rast perdesine (gl17) geçişte *glissando* tekniği uygulamıştır Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.

The image shows a musical score for a piano and guitar duo. The piano part is in the upper staff and the guitar part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a long glissando (gl22) and the guitar part with a long legato (lg26) and a glissando (gl14, gl15, gl16). The second system shows the piano part with a long legato (lg27) and the guitar part with a long legato (lg28) and a glissando (gl17). The score ends with a double bar line and a final chord (ç21).

Şekil 3.100: Eserin on birinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Tablo 3.12: Niyazi Sayın'ın 'İki Neyden Denemeler' eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
10	22	28	30	-

Tablo 3.13: Aka Gündüz Kutbay'ın 'İki Neyden Denemeler' eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
	17	28	21	-

3.3. 21. yy. Dünya Müziğindeki Ney Kayıtları

21. yüzyılın dünya müziği hüviyeti taşıdığını düşündüğümüz dört eseri inceleyeceğiz. Bu eserlerden ilki Neyzen Kudsi Erguner'in yayınladığı 'İslam Blues' albümünde bulunan 'Sarki' adlı eseri olacaktır. İkinci eserimiz Neyzen Süleyman

Erguner'in yayınladığı 'Rumi - Lament Of The Reed' albümünde bulunan 'For the Love of the Dead' adlı eser olacaktır. Diğer iki eser ise Neyzen Aziz Şenol Filiz'in içinde bulunduğu Yansımalar grubunun çıkardığı 'Serzeniş' adlı albümden 'Serzeniş' ve 'Mavinin Yankısı' adlı iki eser olacaktır.

3.3.1. Kudsi Erguner Ney İcra Kaydı ve Analizi

Kudsi Erguner'in 'İslam Blues' albümündeki 'Sarki' adlı eserini inceleyeceğiz. 'İslam Blues' albümü 2001 yılında Almanya'da yayınlanmıştır. Walter Quintus tarafından 2000 yılının mayıs ayında Zerkall stüdyosunda albüm kaydedilmiştir. Albüm Alman plak şirketi 'ACT' etiketiyle yayınlanmıştır. Albümde yer alan sanatçılar ise; besteci ve ney icrasında Kudsi Erguner, davulda Karim Ziad, gitarda Nguyên Lê, kanunda Hakan Güngör, klasik kemençede Derya Türkan, perküsyonlarda Bruno Caillat, hanende olarak Halil Necipoğlu ve Yunus Balcıoğlu bulunmaktadır. Eser kendi içinde melodik yapılarıyla birbirlerinden farklı bölümlere ayrıldığı için eser analizini ayrı ayrı bölümler olarak incelemeye çalıştık. Eseri 9/4 'Ağır Aksak' usulünde notaya aldık. Eser içinde usul değişimleri ve serbest bölümler bulunmaktadır. Eserin başlangıç donanımı si dört koma bemolü ve do beş koma diyezi'dir.

Sarki

Notaya alan : Burak MALÇOK

Ney İcra : Kudsi ERGUNER

Beste : Kudsi ERGUNER

4

7

12

15

KASİDE

Şekil 3.101: Kudsi Erguner'in 'Sarki' adlı eserin icra notası



Şekil 3.101 (devam): Kudsî Ergüner'in 'Sarki' adlı eserin icra notası

29

31

KASİDE

40

42

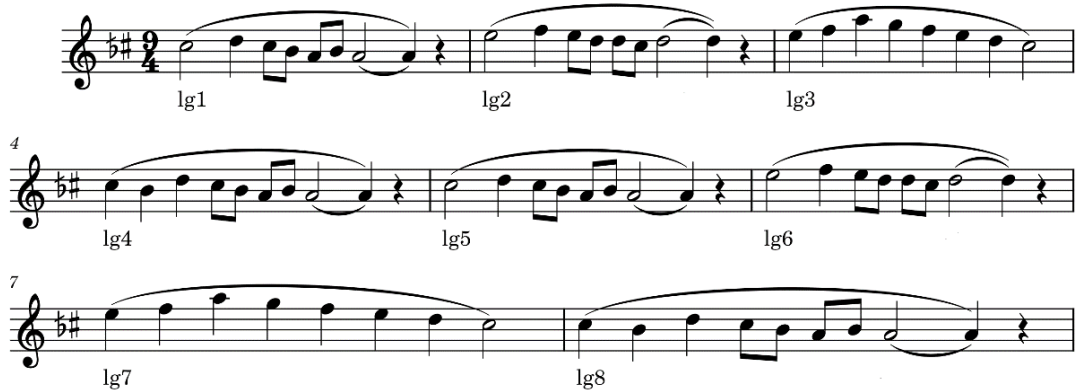
45

Şekil 3.101 (devam): Kudsi Erguner'in 'Sarki' adlı eserin icra notası



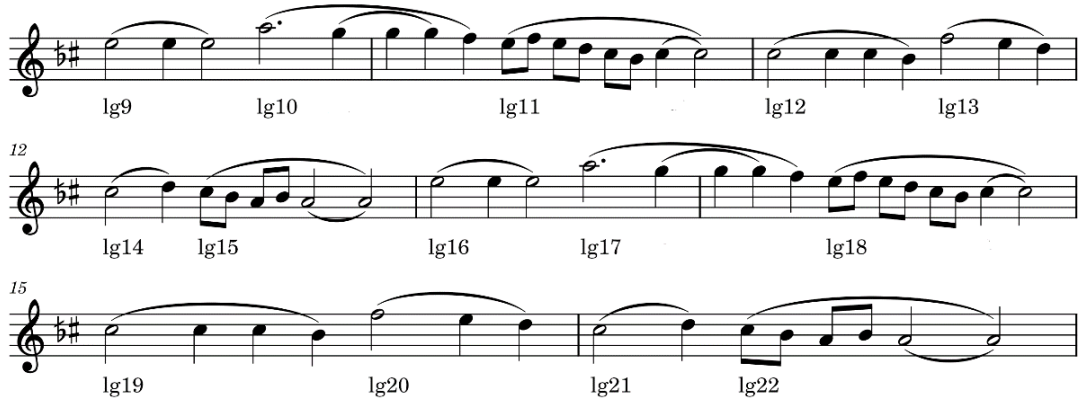
Şekil 3.102: ‘Sarki’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

Eserin birinci bölümünü ele aldığımızda; *ney* icrası bir oktav alttan dem seslerden icra edilmiştir. Diğer eşlik eden çalgılar ve hanendeler notanın gösterdiği ses bölgesinden icra etmişlerdir. Sekiz adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg1), hüseyini perdesinden neva perdesine (lg2), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg3), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg4), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg5), hüseyini perdesinden neva perdesine (lg6), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg7), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg8) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Bu bölümde, icracı ve aynı zamanda besteci olan Kudsi Erguner, Hanendeler ve tüm çalgılar ile aşağıdaki melodiyi icra etmişlerdir. Hanendeler Allah’ın güzel isimleri anlamına gelen ‘Esmâ’ül Hüsnâ’dan bölümler okumuşlardır. Müzik cümleleri, güçlü perdelerinde kalması ve asma kalışlarıyla hicaz makamını bu bölümde görmekteyiz.



Şekil 3.103: Eserin birinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

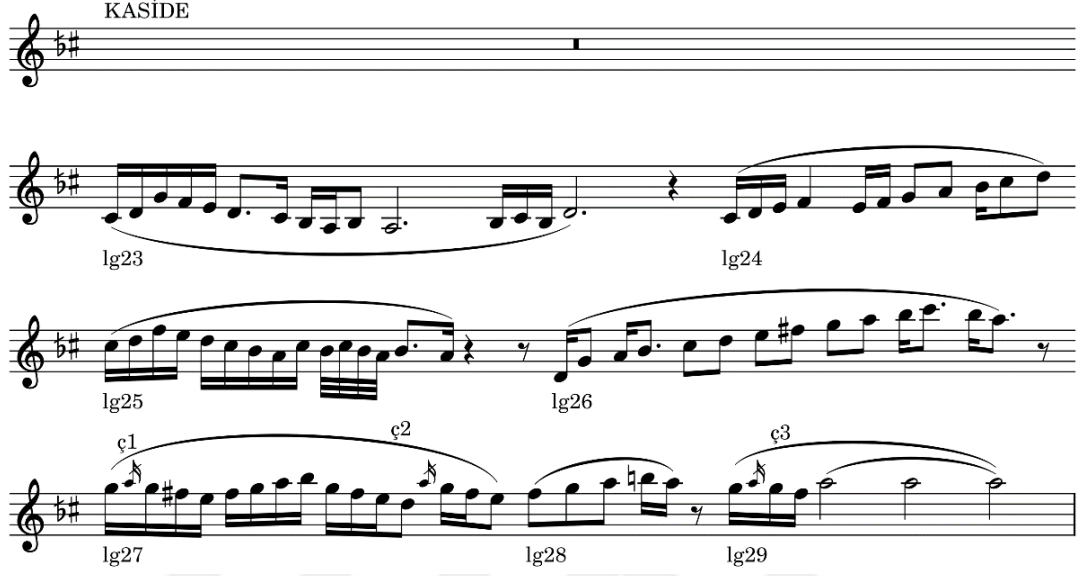
Eserin ikinci bölümünü ele aldığımızda; on üç adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg9), muhayyer perdesinden acem perdesine (lg10), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg11), nim hicaz perdesinden dik kürdi perdesine (lg12), acem perdesinden neva perdesine (lg13), nim hicaz perdesinden neva perdesine (lg15), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg15), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg16), muhayyer perdesinden acem perdesine (lg17), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg18), nim hicaz perdesinden dik kürdi perdesine (lg19), acem perdesinden neva perdesine (lg20), nim hicaz perdesinden neva perdesine (lg21), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg22) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Hicaz makamını bu bölümde görmekteyiz. Hanendeler ve sazandeler birinci bölümde olduğu gibi icralarına devam etmektedirler.



Şekil 3.104: Eserin ikinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

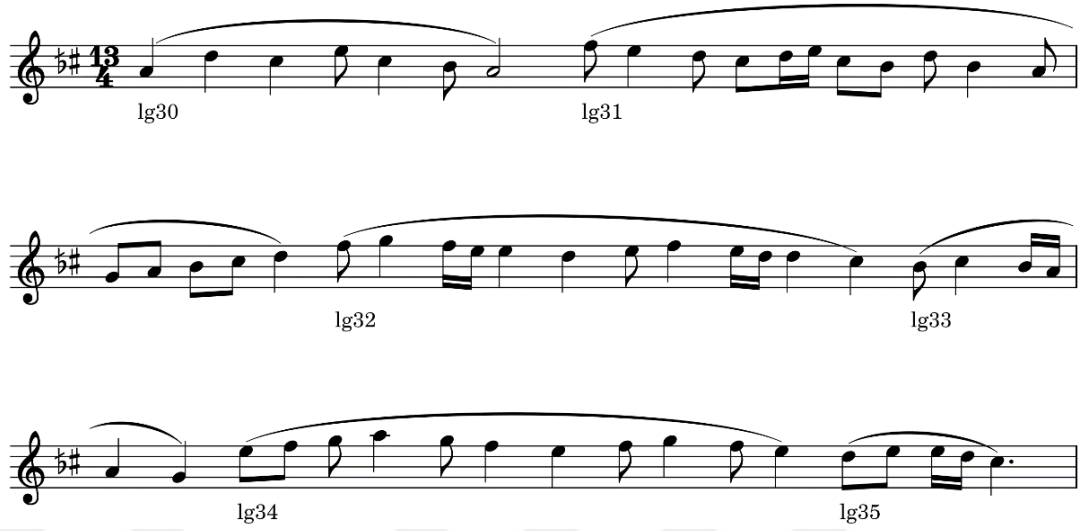
Eserin üçüncü bölümünü ele aldığımızda; hanende kaside bölümünü icra etmektedir. Kaside bölümünün bitmesiye icracı kaba nim hicaz perdesinden düğah perdesine *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg23). Kaba nim hicaz perdesinden neva perdesinde *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg24). Nim hicaz perdesinden düğâh perdesine *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg25). Yegâh perdesinden muhayyer perdesine *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg26). Gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg27). Bu *legato* içinde iki adet *çarpma* yapmıştır. Acem perdesinden muhayyer perdesine *legato* icra tekniğini kullanmıştır (lg28). Bölümün son *legato* tekniği ise gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine kadar olan kısımda icra edilmiştir (lg29). Son *legato* tekniği içinde bir adet *çarpma*

görülmüştür. Bu bölümde icracı kaba düğah perdesinden muhayyer perdesine kadar hicaz makamının seslerini icra etmiştir.



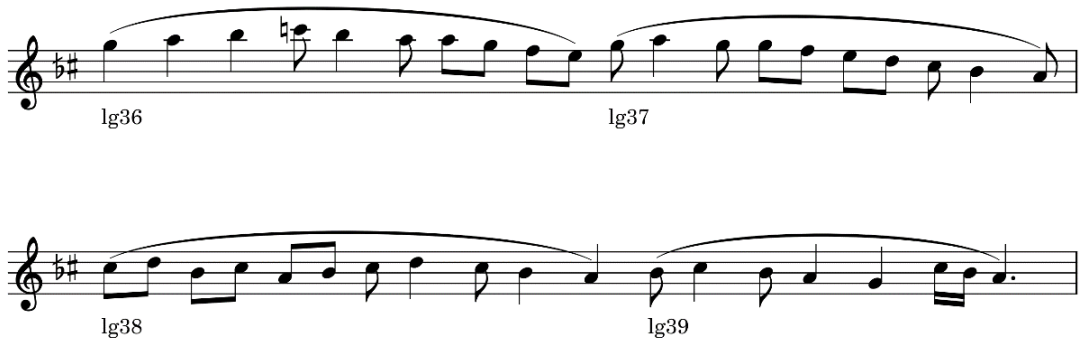
Şekil 3.105: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dördüncü bölümünde ise; Hanende kaside icrası esnasında, diğer çalgılarla birlikte 13 zamanlı bir melodi icrası yapılmaktadır. Bu bölümde beş adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğah perdesinden düğah perdesine (lg30), acem perdesinden neva perdesine (lg31), acem perdesinden nim hicaz perdesine (lg32), dik kürdi perdesinden rast perdesine (lg33), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg34), neva perdesinden nim hicaz perdesine (lg35) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Hicaz makamı icrası bu bölümde de sürmüştür.



Şekil 3.106: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

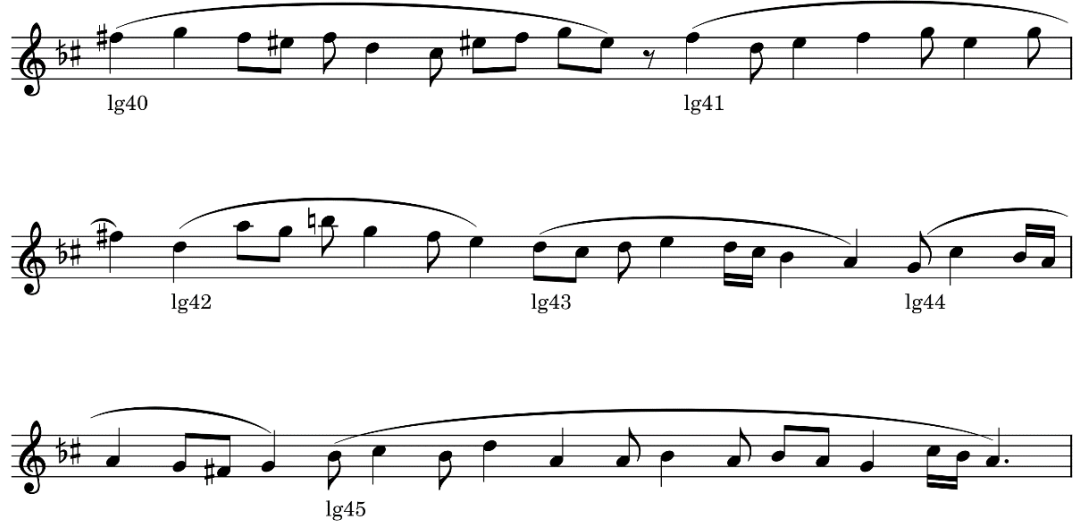
Eserin beşinci bölümüne geldiğimizde; dört adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine (lg36), gerdaniye perdesinden düğah perdesine (lg37), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg38), dik kürdi perdesinden düğah perdesine (lg39) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı, tiz bölge sesleriyle birlikte icra edilmiştir.



Şekil 3.107: Eserin beşinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin altıncı bölümünü ele aldığımızda; beş adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; evç perdesinden hüseyini perdesine (lg40), evç perdesinden ev perdesine (lg41), neva perdesinden hüseyini perdesine (lg42), neva perdesinden düğah perdesine (lg43), rast perdesinden rast perdesine (lg44), dik kürdi perdesinden düğah perdesine (lg45) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg40' tekniği sırasında, hicaz makamı içinde evç perdesinde segah geçkisi kullanılmıştır. Bu geçki 'lg41'

teknîği içinde devam etmiştir. Diğer kısımlarda hicaz makamı sesleri kullanılarak hicaz makamının karakteristik özellikleri icra edilmiştir.



Şekil 3.108: Eserin altıncı bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin yedinci bölümünü ele aldığımızda; altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; muhayyer perdesinden muhayyer perdesine (lg46), tiz buselik perdesinden hüseyni perdesine (lg47), neva perdesinden neva perdesine (lg48), düğah perdesinden rast perdesine (lg49), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg50) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg46 - lg47' teknikleri sırasında hicaz makamı içinde, hüseyni perdesinde hicaz dizisi gösterilerek zirgüleli hicaz makamı icra edilmiştir. Diğer kısımlarda hicaz makamı sesleri kullanılarak hicaz makamının karakteristik özellikleri icra edilmiştir. Bu bölümün sonunda iki hanende karşılıklı kaside icralarına devam etmişlerdir.



Şekil 3.109: Eserin yedinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

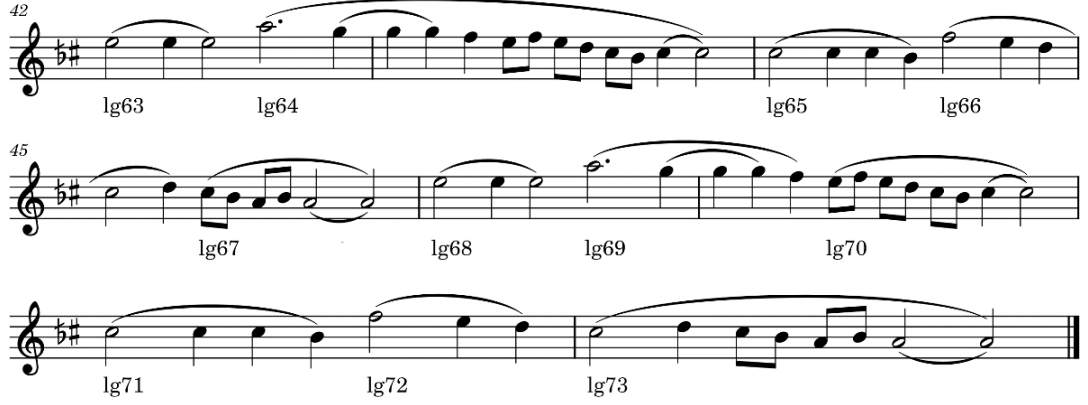
Eserin sekizinci bölümüne geldiğimizde; icra birinci bölüm olduğu gibi tekrar edilmiştir. Müzikal olarak en büyük fark ise melodi icrası sırasında kaside icrası devam etmektedir. Bu bölümde Sekiz adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg55), hüseyini perdesinden neva perdesine (lg56), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg57), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg58), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg59), hüseyini perdesinden neva perdesine (lg60), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg61), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg62) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Hanendeler ‘Esmâ’ül Hüsna’dan bölümleri okumaya devam etmişlerdir. Müzik cümleleri, güçlü perdelerinde kalması ve asma kalışlarıyla hicaz makamını bu bölümde görmekteyiz.



Şekil 3.110: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin dokuzuncu bölümüne geldiğimizde; ikinci bölüm ile melodik olarak aynı yapıya sahip olmaktadır. Ancak kullanılan icra teknikleri bakımından farklılıklar göstermektedir. On adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg63), muhayyer perdesinden çargah perdesine (lg64), nim hicaz perdesinden dik kürdi perdesine (lg65), acem perdesinden neva perdesine (lg66), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg67), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg68), muhayyer perdesinden acem perdesine (lg69), hüseyini perdesinden nim hicaz perdesine (lg70), nim hicaz perdesinden dik kürdi perdesine (lg71), acem perdesinden neva perdesine (lg72), nim hicaz perdesinden düğah perdesine (lg73)

kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Hicaz makamını bu bölümde görmekteyiz. Hanendeler ve çalgılar, birinci bölüm de olduğu gibi icralarına devam etmektedirler.



Şekil 3.111: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

Tablo 3.14: Kudsi Erguner'in 'Sarki' eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
-	-	73	3	-

3.3.2. Süleyman Erguner Ney İcra Kaydı ve Analizi

Süleyman Erguner'in 'Rumi - Lament Of The Reed' albümünde bulunan 'For the Love of the Dead' adlı eserini inceleyeceğiz. 'Rumi - Lament Of The Reed' albümü 2000 yılında İstanbul ve Washington D.C'de kayıt edilmiştir. Albüm 'ASR Media' etiketiyle yayınlanmıştır. Albümün yapımcılığını Ömer Gökalp, Edit ve Mastering kısımlarını Mahmut Erol Kılıç ve İbrahim Kalın yapmıştır. Albümde yer alan sanatçılar ise; besteci ve *ney* icrasında Süleyman Erguner, tarda Mirza Başaran, bendirde Vahit Anadol, Mesnevi çevirisi ve seslendirmede Seyyed Hossein Nasr bulunmaktadır. Eser kendi içinde melodik yapılarıyla birbirlerinden farklı bölümlere ayrıldığı için eser analizini ayrı ayrı bölümler olarak incelemeye çalıştık. Eseri 9/4 'Ağır Evfer' usulünde notaya aldık. Eser içinde serbest bölümler bulunmaktadır. Eserin başlangıç donanımı si dört koma bemolü ve do beş koma diyezi'dir. Bu eser özellikle içinde gerçek telaffuz ile farsça mesnevi kısımlarının okunması bakımından

önem taşımaktadır. Eser ağır evfer usulünde bestelenmesi ve icra şekli ile de Mevlevî Mûsikîsi öğelerini hissettirmiştir.

For the Love of the Dead

Notaya alan : Burak MALÇOK

Ney İcra: Süleyman ERGÜNER

Beste: Süleyman ERGÜNER



Şekil 3.112: Süleyman Erguner'in 'For the Love of the Dead' eserinin icra notası



Şekil 3.113: ‘For the Love of the Dead’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

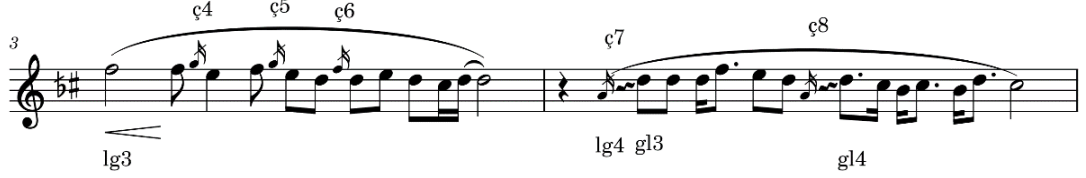
Eserin birinci bölümünde; *ney* ve *tar* çalgısı ile birlikte melodiye icra eder iken, bendir çalgısı ‘Ağır Evfer’ usulünü icra etmektedir. İcra tekniği bakımından iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; nim hicaz perdesinden neva perdesine (lg1) ve neva perdesinden hüseyini perdesine (lg2) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg1’ içinde bir adet, ‘lg2’ içinde üç adet olmak üzere toplam dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg1’ içinde düğâh perdesinden neva perdesine (gl1) ve ‘lg2’ içinde gerdaniye perdesinden eviç perdesine (gl2) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz ailesinden hicaz hümayun makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.114: Eserin birinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

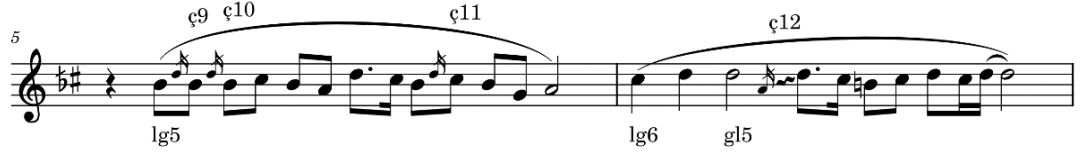
Eserin ikinci bölümünde; iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; acem perdesinden neva perdesine (lg3) ve neva perdesinden nim hicaz perdesine (lg4) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg1’ içinde üç adet, ‘lg2’ içinde iki adet olmak üzere toplam beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. ‘lg3’ içinde acem perdesinden acem perdesine kadar olan bölümde *crescendo* üfleme tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg4’ içinde düğâh perdesinden neva perdesine (gl3) ve

dügâh perdesinden neva perdesine (gl4) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



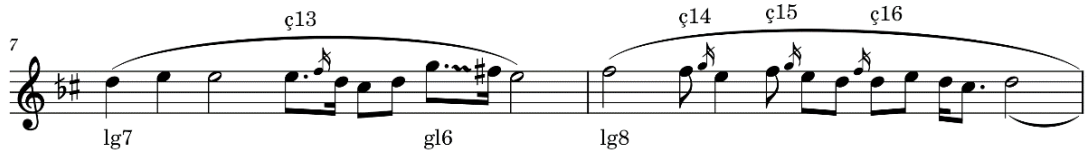
Şekil 3.115: Eserin ikinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin üçüncü bölümünde ise; iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; dik kürdi perdesinden dügâh perdesine (lg5) ve nim hicaz perdesinden neva perdesine (lg6) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg5' içinde üç adet, 'lg6' içinde bir adet olmak üzere toplam dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak 'lg6' içinde dügâh perdesinden neva perdesine (gl5) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz ve hicaz humayun makamı icra edilmiştir.



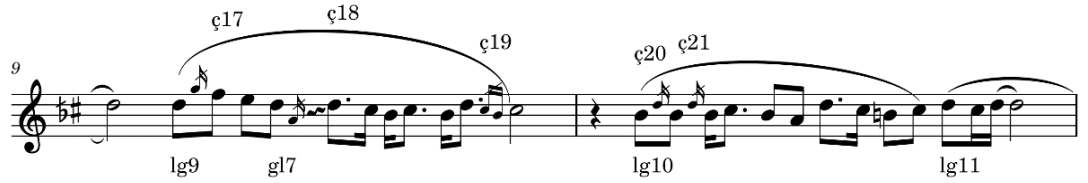
Şekil 3.116: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dördüncü bölümünde; iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; neva perdesinden hüseyini perdesine (lg7) ve acem perdesinden neva perdesine (lg8) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg7' içinde bir adet, 'lg8' içinde üç adet olmak üzere toplam dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak 'lg6' içinde gerdaniye perdesinden evç perdesine (gl6) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



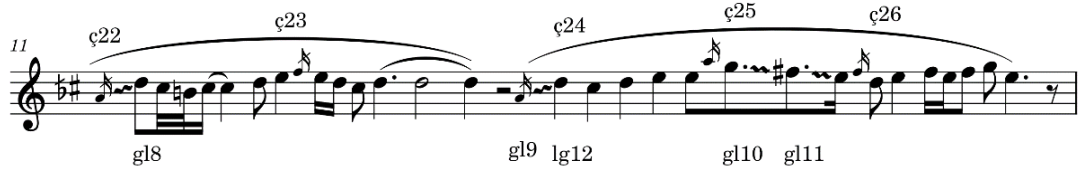
Şekil 3.117: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin beşinci bölümünde; üç adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; neva perdesinden nim hicaz perdesine (lg9), dik kürdi perdesinden nim hicaz perdesine (lg8) ve neva perdesinden diğer bölümde neva perdesine (lg11) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg9' içinde üç adet, 'lg10' içinde iki adet olmak üzere toplam beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak 'lg9' içinde düğâh perdesinden neva perdesine (gl7) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölüm hicaz makamı icra edilmiştir. Bu bölümde hicaz ve hicaz humayun makamı icra edilmiştir.



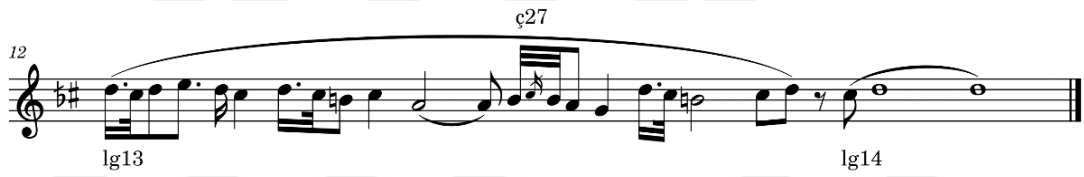
Şekil 3.118: Eserin beşinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin altıncı bölümüne geldiğimizde; devam eden 'lg11' ile birlikte iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Diğer *legato* tekniği; neva perdesinden hüseyini perdesine (lg12) kadar olan kısımdır. Ayrıca 'lg11' içinde iki adet, 'lg12' içinde üç adet olmak üzere toplam beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak 'lg11' içinde düğâh perdesinden neva perdesine (gl8), 'lg12' içinde düğâh perdesinden neva perdesine (gl9), gerdaniye perdesinden evç perdesine (gl10), evç perdesinden hüseyini perdesine (gl11) geçişte *glissando* tekniği kullanılmıştır. İcracı bu bölümde taksim kısmına geçmiştir. Ayrıca hicaz ve hicaz humayun makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.119: Eserin altıncı bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin yedinci bölümde; iki adet *legato* tekniği bulunmaktadır. Bu *legato* teknikleri; neva perdesinden neva perdesine (lg13), nim hicaz perdesinden neva perdesine (lg14) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg13' içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Ney taksimının bitmesi ile birlikte farsça mesneviden kısım Seyyed Hossein Nasr tarafından okunmuştur. Bu bölümde hicaz humayun makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.120: Eserin yedinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Tablo 3.15: Süleyman Erguner'in 'For the Love of the Dead' adlı eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
-	11	14	27	-

3.3.3. Aziz Şenol Filiz Ney İcra Kaydı ve Analizi

Aziz Şenol Filiz'in içinde bulunduğu 'Yansımalar' grubunun 'Serzeniş' albümünde bulunan albüme ismini veren 'Serzeniş' adlı eserini ve 'Mavinin Yankısı' adlı eserini inceleyeceğiz. 'Serzeniş' albümü 2000 yılında Türkiye'de yayınlanmıştır. Kalan Müzik tarafından yayınlanan albümde yer alan sanatçılar ise; *ney* icrasında Aziz Şenol Filiz, besteci, gitar ve tanbur icrasında Birol Yayla, dudukta Suren Asaduryan, udda Samim Karaca, kemanda Hakan Şensoy, perküsyonda Engin Gürkey bulunmaktadır. Eser, kendi içinde melodik yapılarıyla birbirlerinden farklı bölümlere ayrıldığı için eser analizini ayrı ayrı bölümler olarak ele alıp incelemeye çalıştık. 'Serzeniş' adlı eser inceleyeceğimiz ilk eser olacaktır. Serzeniş eserini 2/4 'Nim Sofyan' şeklinde notaya aldık. Eser içinde usül değişimleri ve serbest bölümler bulunmaktadır. Eserin başlangıç donanımı si beş koma bemol'dür. İkinci eser olarak 'Mavinin Yankısı' adlı eseri inceleyeceğiz. Eser serbest usül ile başladıktan sonra 4/4 'Sofyan' şeklinde devam etmektedir. İlk bölüm başlangıç donanımı si beş koma bemol'dür. Eser devamında donanım si dört koma bemol ve do beş koma diyez olarak sürmektedir.

Serzeniş

Notaya alan : Burak MALÇOK

Yansımalar

Ney İcra: Aziz şenol Filiz

Beste: Birol Yayla

♩ = 63 $\frac{2}{4}$

15

20

27

33

40

46

54

3 3 3

şekil 3.121: Aziz şenol Filiz'in 'Serzeniş' adlı eserin icra notası

2

62

68

75

81

86

93

99

104

108

110

Şekil 3.121 (devam): Aziz Şenol Filiz'in 'Serzeniş' adlı eserin icra notası

116

132 $\text{♩} = 50$

142

152

164 **a tempo**

170

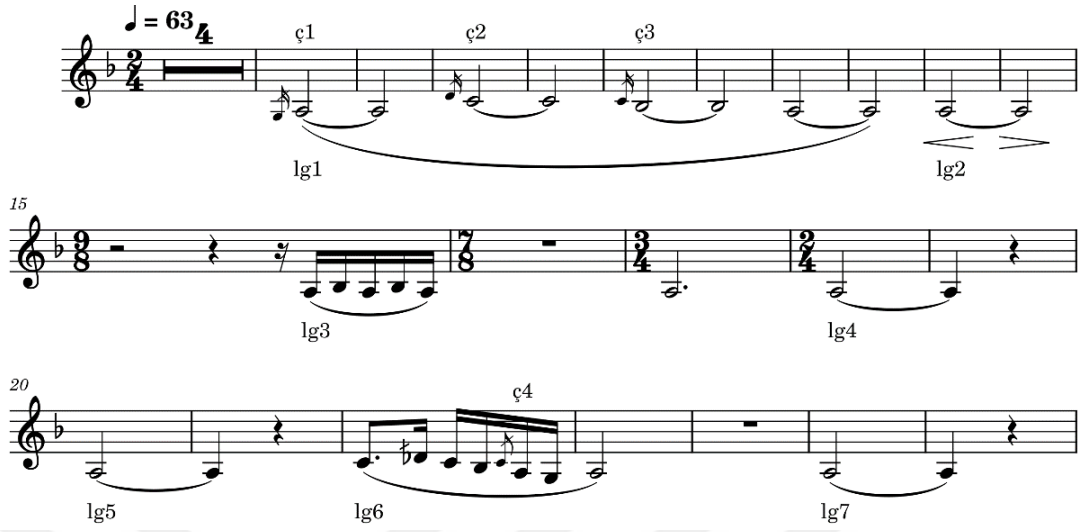
177

Şekil 3.121 (devam): Aziz Şenol Filiz'in 'Serzeniş' adlı eserin icra notası



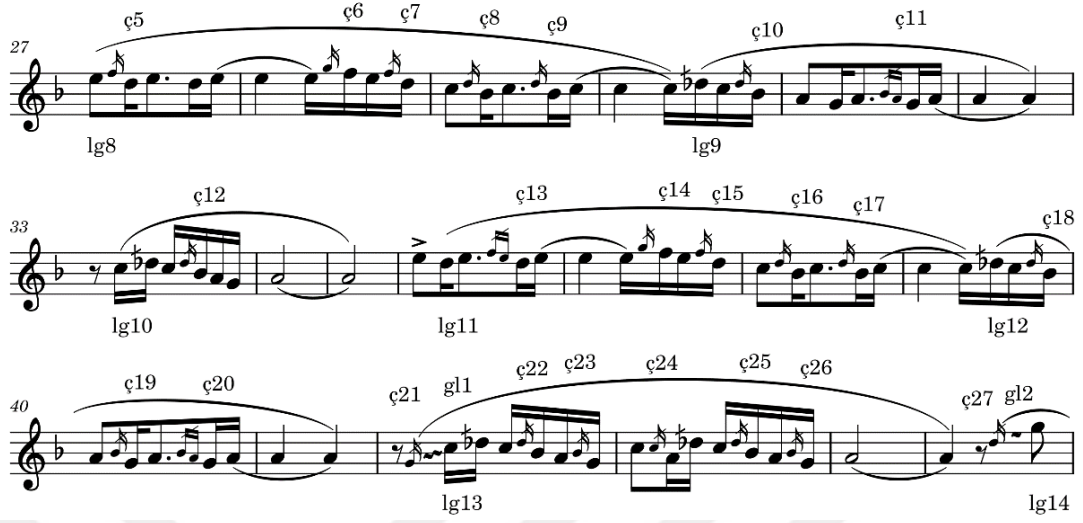
Şekil 3.122: ‘Serzeniş’ eseri işitsel ‘QR’ kodu

Eserin birinci bölümünde, ilk dört ölçü gitar arpeji ile başlamaktadır. Gitar ve *ney* çalgıları dışında başka çalgı bulunmamaktadır. Ayrıca yedi adet legato tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg1), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg2), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg3), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg4), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg5), kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg6), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg7) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. ‘lg1’ içinde üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. ‘lg2’ içinde kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine *crescendo* ve *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. Eserin bu bölümünde dokuz zamanlı, yedi zamanlı, üç zamanlı değişimler olmaktadır. ‘lg6’ içinde bir adet *çarpma* bulunmaktadır. Ayrıca bahsi geçen *legato* tekniği içinde saba zemzeme makamı gösterilmiştir.



Şekil 3.123: Eserin birinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin ikinci bölümüne geldiğimizde, diğer çalgılar melodiye eşlik etmişlerdir. İcracı yedi adet *legato* tekniği kullanmıştır. Bu *legato* teknikleri; hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg8), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg9), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg10), hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg11), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg12), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg13), gerdaniye perdesinden diğer bölümde hüseyini perdesine uzanan (lg14) kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg8’ içinde beş ‘lg9’ içinde iki, ‘lg10’ içinde bir, ‘lg11’ içinde beş, ‘lg12’ içinde üç, ‘lg13’ içinde altı ve ‘lg14’ içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplam olarak yirmi üç adet *çarpma* tekniği bu bölümde icracı tarafından kullanılmıştır. Buna ek olarak ise ‘lg13’ içinde rast perdesinden çargâh perdesine, ‘lg14’ içinde neva perdesinden gerdaniye perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde kürdi makamı icra edildikten sonra saba zemzeme makamı icra edilmiştir.



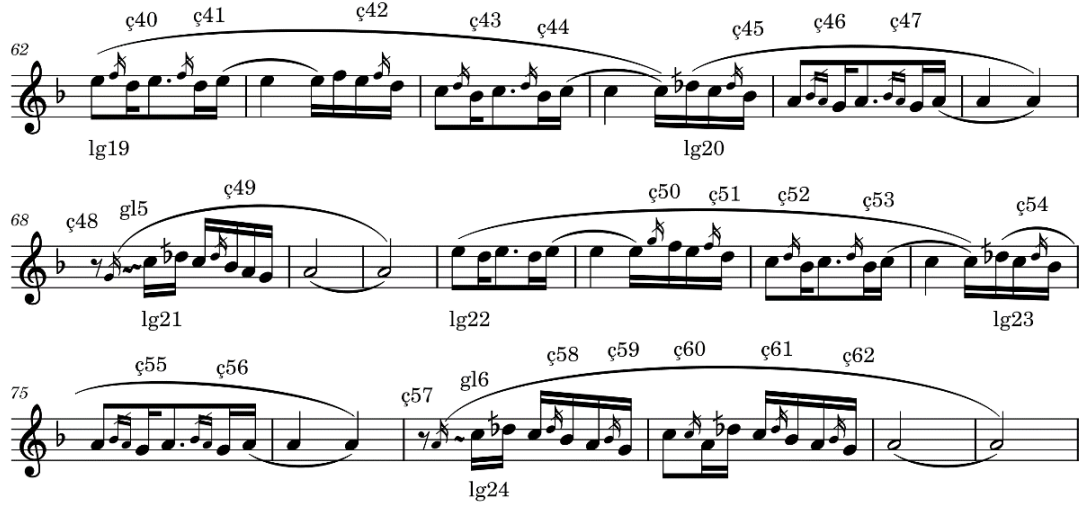
Şekil 3.124: Eserin ikinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin üçüncü bölümünde ise; ikinci bölümünden devam eden 'lg14' ile birlikte, beş adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine (lg15), muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine (lg16), gerdaniye perdesinden acem perdesine (lg17), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg18) kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca 'lg14' içinde bu bölüme uzayan kısmında üç, 'lg15' içinde dört, 'lg16' içinde üç, 'lg17' içinde bir ve 'lg18' içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ise 'lg15' içinde hüseyini perdesinden gerdaniye perdesine, 'lg16' içinde neva perdesinden muhayyer perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hüseyini perdesi üzerinde uşşak makamı ve kürdi makamı sesleri icra edilmiştir.



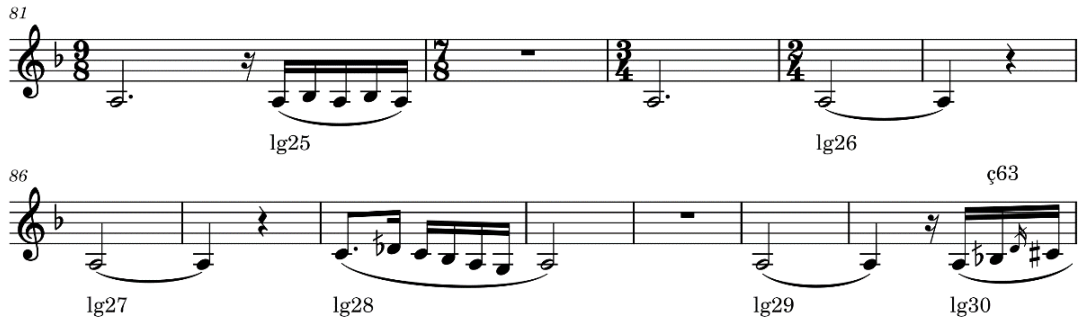
Şekil 3.125: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dördüncü bölümü ise, ikinci bölümü ile melodik olarak aynı olup icra tekniği bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu bölümde altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg19), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg20), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg21), hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg22), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg23), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg24), kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg19’ içinde beş, ‘lg20’ içinde üç, ‘lg21’ içinde iki, ‘lg22’ içinde dört, ‘lg 23’ içinde üç, ‘lg24’ içinde altı adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda yirmi üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ise ‘lg21’ içinde rast perdesinden çargâh perdesine, ‘lg24’ içinde düğâh perdesinden çargâh perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Eser, kürdi makamı icra edildikten sonra saba zembere makamı icra edilerek devam etmektedir.



Şekil 3.126: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

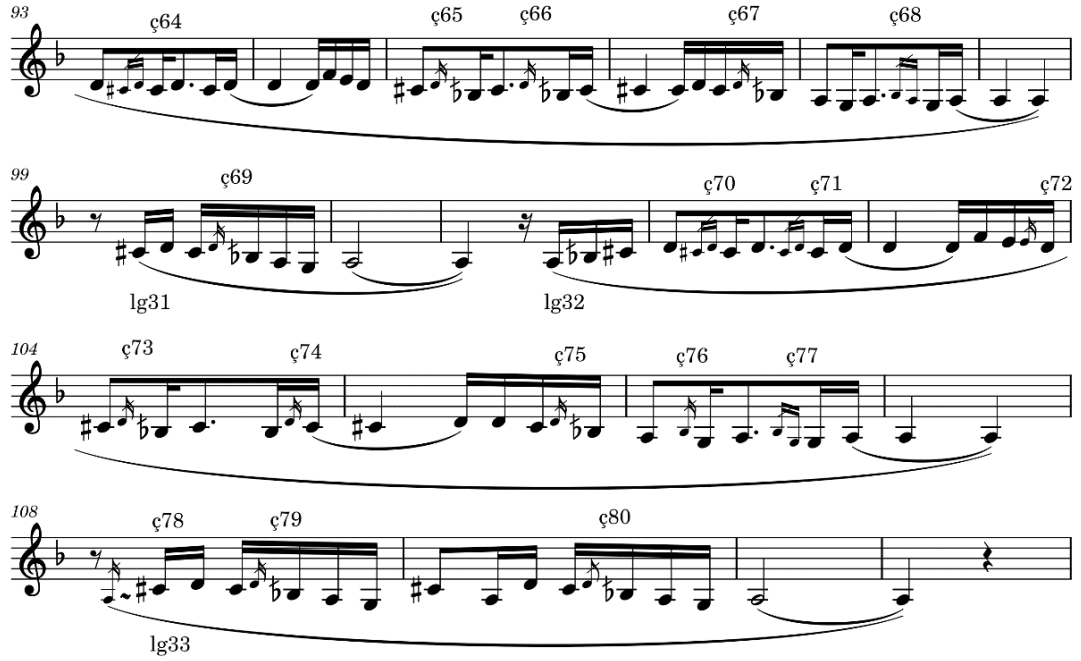
Eserin beşinci bölümünde; altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg25), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg26), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg27), kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg28), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg29) ve), kaba düğâh perdesinden diğer bölümde kaba düğâh perdesine (lg30) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. ‘lg30’ içinde bir adet *çarpma* tekniği icra edilip hicaz makamına geçiş yapılmıştır. Eserin bu bölümünde dokuz zamanlı, yedi zamanlı, üç zamanlı değişimler olmaktadır. ‘lg28’ içinde içinde saba zemzeme makamı gösterilmiştir. ‘



Şekil 3.127: Eserin beşinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin altıncı bölümünde ise; beşinci bölümünden devam eden ‘lg30’ ile birlikte, beş adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; kaba hicaz

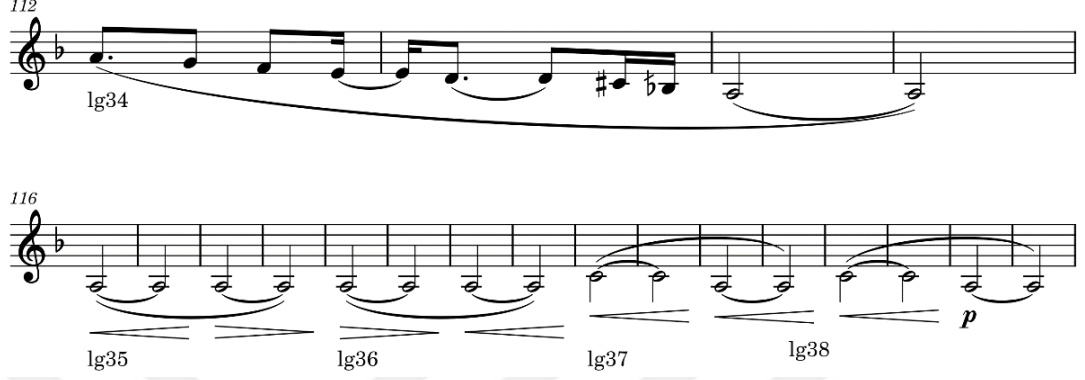
perdesinden kaba düğâh perdesine (lg31), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg32), kaba hicaz perdesinden kaba düğâh perdesine (lg33) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg30’ içinde bu bölüme uzayan kısmında beş, ‘lg31’ içinde bir, ‘lg32’ içinde sekiz, ‘lg33’ içinde üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on yedi adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg33’ içinde kaba düğâh perdesinden kaba çargâh perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölüm sonuna kadar hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.128: Eserin altıncı bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin yedinci bölümünde ise; beş adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg34), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg35), kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg36), kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg37), kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine (lg38) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. ‘lg35’ içinde kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine *crescendo* ve *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg36’ içinde kaba düğâh perdesinden kaba düğâh perdesine *decrescendo* ve *crescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg37’ içinde kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine *crescendo* ve *crescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg38’

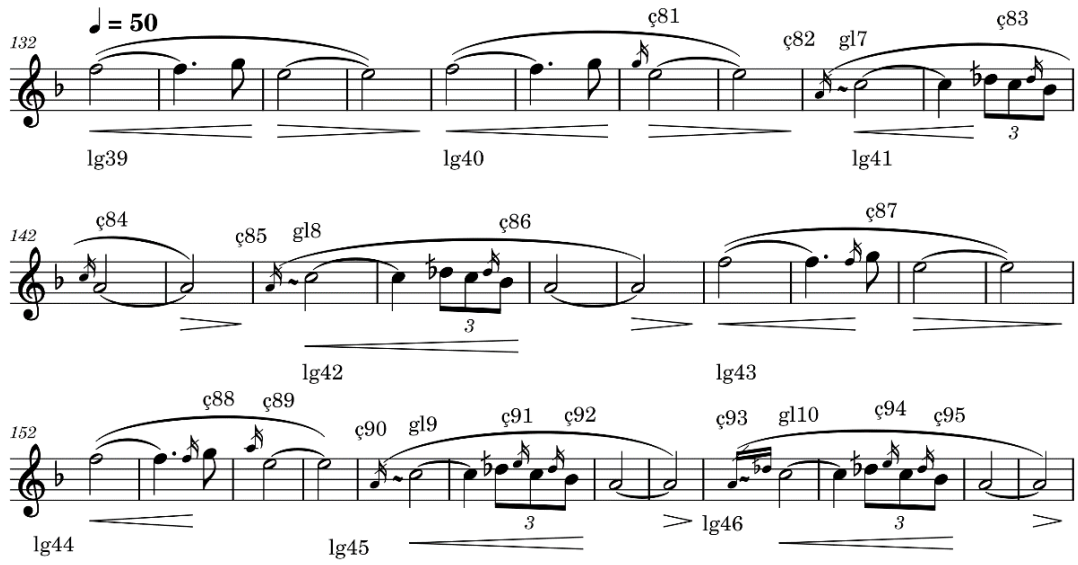
içinde kaba çargâh perdesinden kaba düğâh perdesine *crescendo* ve *piano* üfleme tekniği icra edilmiştir. Ayrıca ‘lg34’ içinde hicaz makamı sesleri icra edilmiştir.



Şekil 3.129: Eserin yedinci bölümünde kullanılan *legato* teknikleri

Eserin sekizinci bölümünde; icra hızı nota vuruşu başına altmış üçten elliye düşmektedir. Bu bölümde sekiz adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; acem perdesinden hüseyini perdesine (lg39), acem perdesinden hüseyini perdesine (lg40), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg41), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg42), acem perdesinden hüseyini perdesine (lg43), acem perdesinden hüseyini perdesine (lg44), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg45), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg46) kadar olan kısımlarda icra edilmiştir. Ayrıca ‘lg40’ içinde bir, ‘lg41’ içinde üç, ‘lg42’ içinde iki, ‘lg43’ içinde üç, ‘lg44’ içinde üç, ‘lg45’ içinde üç ve ‘lg46’ içinde üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg41’ içinde düğâh perdesinden çargâh perdesine, ‘lg42’ içinde düğâh perdesinden çargâh perdesine, ‘lg45’ içinde düğâh perdesinden çargâh perdesine, ‘lg46’ içinde düğâh perdesinden hicaz perdesine *çarpma* tekniği ve çargâh perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Eser içinde bulunan diğer üfleme teknikleri ise; ‘lg39’ içinde acem perdesinden hüseyini perdesine *crescendo* ve *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg40’ içinde acem perdesinden hüseyini perdesine *crescendo* ve *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg41’ içinde çargâh perdesinden çargâh perdesine *crescendo* ve düğâh perdesinde *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg42’ içinde çargâh perdesinden çargâh perdesine *crescendo* ve düğâh perdesinde *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg43’ içinde acem perdesinden hüseyini perdesine *crescendo* ve

decrescendo üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg44’ içinde acem perdesinden acem perdesine *crescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg45’ içinde çargâh perdesinden kürdi perdesine *crescendo* ve düğâh perdesinde *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg46’ içinde çargâh perdesinden kürdi perdesine *crescendo* ve düğâh perdesinde *decrescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. Eser, kürdi makamı ve saba zemzeme makamı ile devam etmektedir.



Şekil 3.130: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dokuzuncu bölümü ise, dördüncü ve ikinci bölümü ile melodik olarak aynı olup icra tekniği bakımından farklılıklar göstermektedir. Dokuzuncu bölüme *atempo* ile eserin başlangıç metronumuna geri dönmüştür. Bu bölümde altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg47), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg48), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg49), hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg50), hicaz perdesinden düğâh perdesine (lg51), çargâh perdesinden rast perdesine (lg52), kadar olan kısımlarda kullanılmıştır. Ayrıca ‘lg47’ içinde bir, ‘lg48’ içinde üç, ‘lg49’ içinde üç, ‘lg50’ içinde üç, ‘lg 51’ içinde üç, ‘lg52’ içinde dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on yedi adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ise ‘lg49’ içinde rast perdesinden çargâh perdesine, ‘lg52’ içinde düğâh perdesinden çargâh perdesine

glissando tekniği kullanılmıştır. Son üç ölçüde düğâh perdeleri vurgulu şekilde icra edilmiştir. Bu icra şekli eserin sonuna yaklaşıldığı hissini de arttırmıştır. Eser, kürdi makamı icra edildikten sonra saba zemzeme makamı icra edilerek son bulmuştur.

a tempo

164

ç96

ç97 ç98 ç99

lg47 lg48

170

ç100 gl11 ç101 ç102

ç103 ç104 ç105 ç106

lg49 lg50 lg51

177

ç107 ç108

ç109 gl12 ç110 ç111 ç112

lg52

Şekil 3.131: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Tablo 3.16: Aziz Şenol Filiz'in 'Serzeniş' eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
-	11	52	112	-

Mavinin Yankısı

Notaya alan : Burak MALÇOK

Yansımalar

Ney İcra : Aziz Şenol FİLİZ

Beste : Birol YAYLA

GİTAR ARPEJ

Şekil 3.132: Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri icra notası



Şekil 3.132 (devam): Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri icra notası

UD TAKSİM

70

UD

99

Şekil 3.132 (devam): Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri icra notası

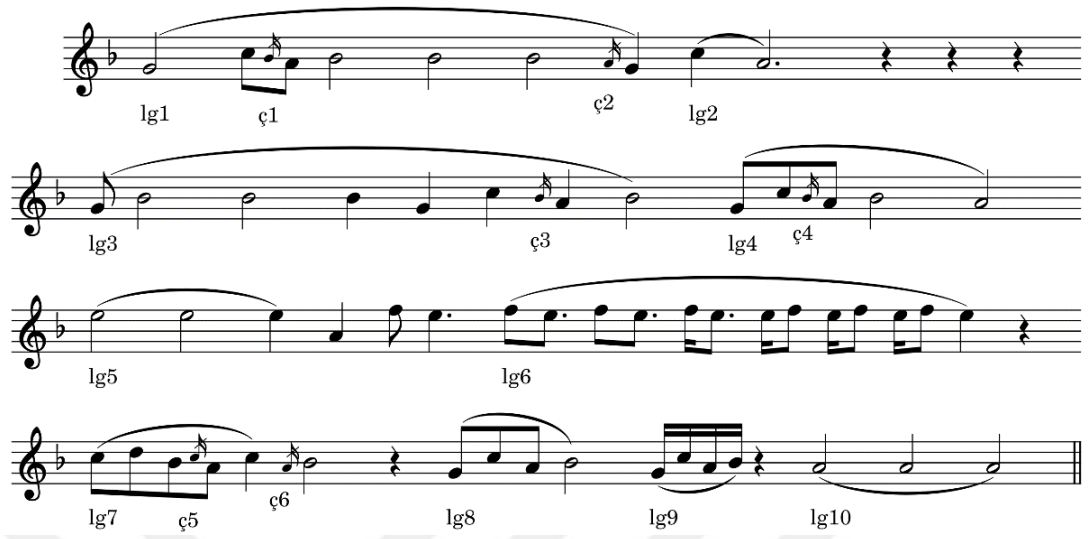


Şekil 3.132 (devam): Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri icra notası



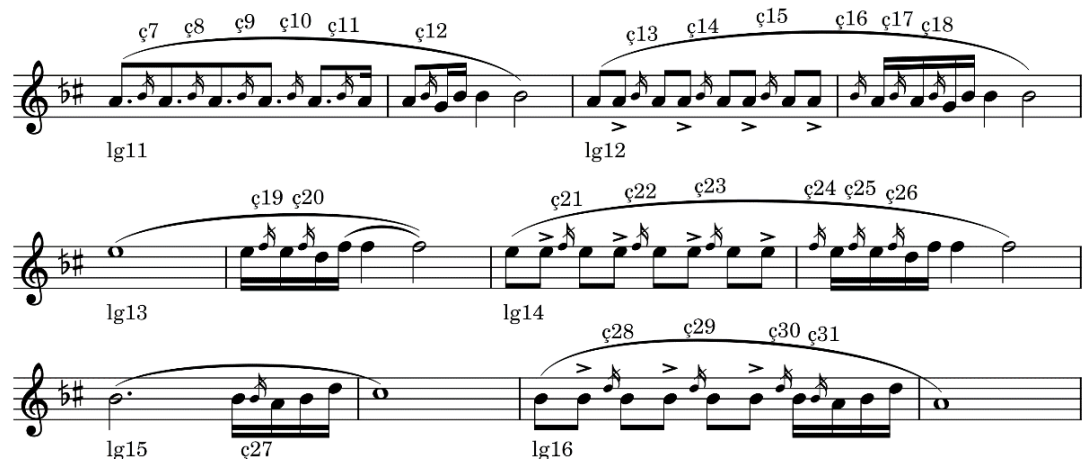
Şekil 3.133: 'Mavinin Yankısı' eseri işitsel 'QR' kodu

Eserin birinci bölümünde; on adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; rast perdesinden rast perdesine (lg1), çargâh perdesinden düğâh perdesine (lg2), rast perdesinden kürdi perdesine (lg3), rast perdesinden düğâh perdesine (lg4), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg5), acem perdesinden hüseyini perdesine (lg6), çargâh perdesinden çargâh perdesine (lg7), rast perdesinden kürdi perdesine (lg8), rast perdesinden kürdi perdesine (lg9), düğâh perdesinden düğâh perdesine (lg10) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg1' içinde iki, 'lg3' içinde bir, 'lg4' içinde bir, 'lg7' içinde bir ve kürdi perdesinde de bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda altı adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde kürdi makamı icra edilmiştir.



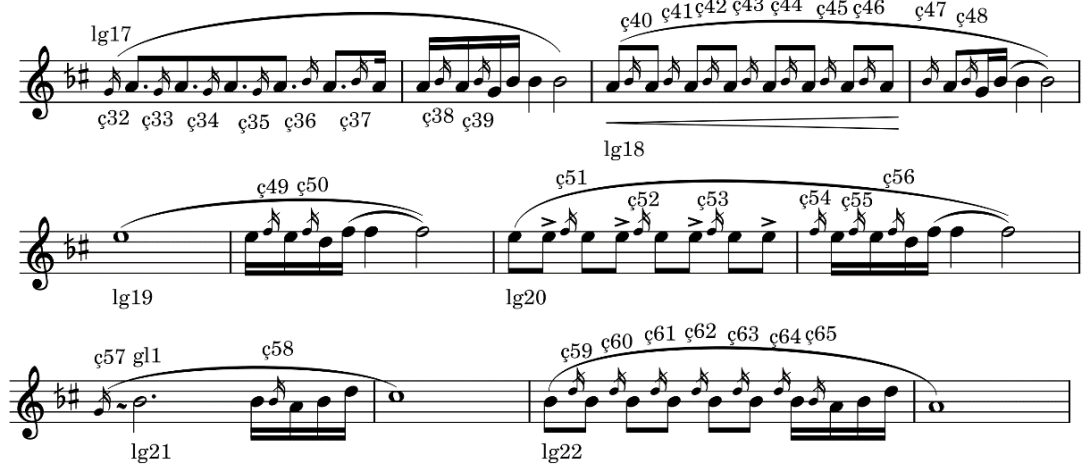
Şekil 3.134: Eserin birinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin ikinci bölümünde ise; altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; dügâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg11), dügâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg12), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg13), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg14), dik kürdi perdesinden çargâh perdesine (lg15), dik kürdi perdesinden dügâh perdesine (lg16) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg11' içinde altı, 'lg12' içinde altı, 'lg12' içinde iki, 'lg14' içinde altı, 'lg15' içinde bir ve 'lg16' içinde dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda yirmi beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



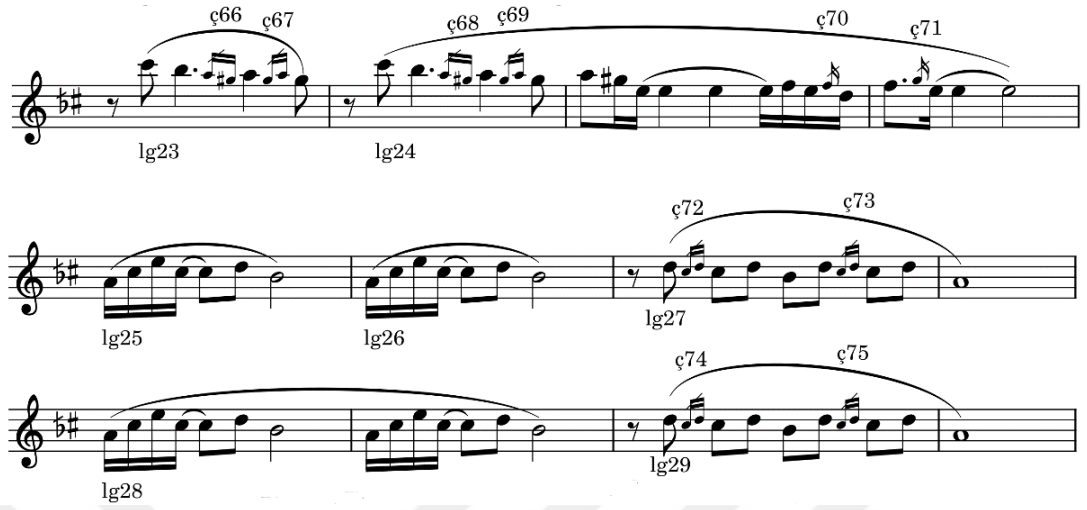
Şekil 3.135: Eserin ikinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin üçüncü bölümü ise, ikinci bölümü ile melodik olarak aynı olup, icra tekniği bakımından farklılıklar göstermektedir. Altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg17), düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg18), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg19), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg20), dik kürdi perdesinden çargâh perdesine (lg21), dik kürdi perdesinden düğâh perdesine (lg22) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg17’ içinde sekiz, ‘lg18’ içinde dokuz, ‘lg19’ içinde iki, ‘lg20’ içinde altı, ‘lg21’ içinde iki ve ‘lg22’ içinde yedi adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda otuz dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Buna ek olarak ‘lg18’ içinde düğâh perdesinden düğâh perdesine *crescendo* üfleme tekniği icra edilmiştir. ‘lg21’ içinde rast perdesinden dik kürdi perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



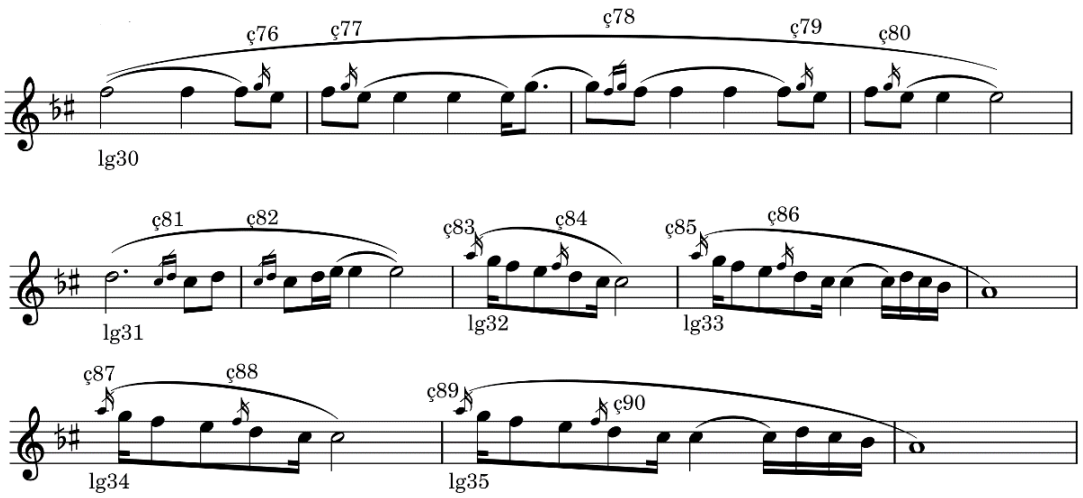
Şekil 3.136: Eserin üçüncü bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dördüncü bölümünde; yedi adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; tiz nim hicaz perdesinden nim şehnaz perdesine (lg23), tiz nim hicaz perdesinden hüseyini perdesine (lg24), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg25), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg26), neva perdesinden düğâh perdesine (lg27), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg28), neva perdesinden düğâh perdesine (lg29) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg23’ içinde iki, ‘lg24’ içinde dört, ‘lg27’ içinde iki ve ‘lg29’ içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz ve hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.137: Eserin dördüncü bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin beşinci bölümünde; altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; acem perdesinden hüseyini perdesine (lg30), neva perdesinden hüseyini perdesine (lg31), gerdaniye perdesinden çargâh perdesine (lg32), gerdaniye perdesinden düğâh perdesine (lg33), gerdaniye perdesinden çargâh perdesine (lg34), gerdaniye perdesinden düğâh perdesine (lg35) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg30' içinde beş, 'lg31' içinde iki, 'lg32' içinde iki, 'lg33' içinde iki, 'lg34' içinde iki ve 'lg35' içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz ve hicaz makamı icra edilmiştir.



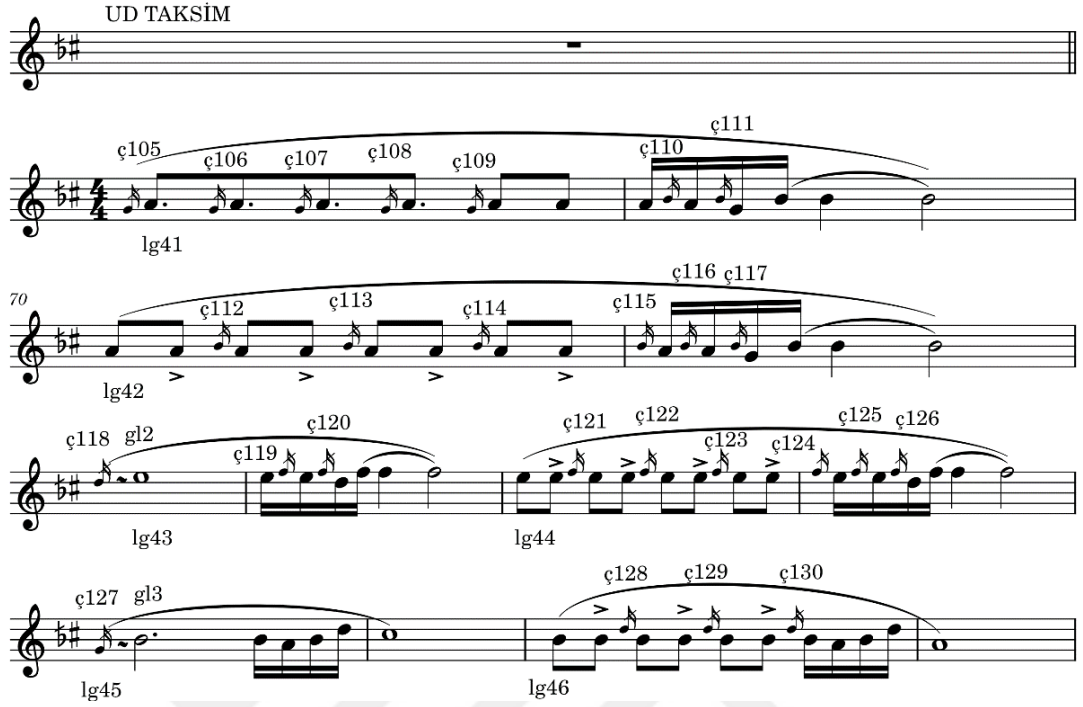
Şekil 3.138: Eserin beşinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin altıncı bölümünde; üç adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; hüseyini perdesinden neva perdesine (lg38), hüseyini perdesinden hüseyini perdesine (lg39), hüseyini perdesinden düğâh perdesine (lg40) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg38' içinde dört, 'lg39' içinde beş ve 'lg40' içinde beş adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on dört adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Ney doğaçlama kısmında solo olarak icrasını gerçekleştirmiştir. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.139: Eserin altıncı bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin yedinci bölümünde ise; üçüncü ve ikinci bölümü ile melodik olarak aynı olup, icra tekniği bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu bölüme ud taksimi ile başlangıç yapılmıştır. Daha sonra icra toplu şekilde devam etmektedir. Altı adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg41), düğâh perdesinden dik kürdi perdesine (lg42), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg43), hüseyini perdesinden acem perdesine (lg44), dik kürdi perdesinden çargâh perdesine (lg45), dik kürdi perdesinden düğâh perdesine (lg46) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg41' içinde yedi, 'lg42' içinde altı, 'lg43' içinde üç, 'lg44' içinde altı, 'lg45' içinde bir ve 'lg46' içinde üç adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda yirmi altı adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. 'lg43' içinde neva perdesinden hüseyini perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.140: Eserin yedinci bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Eserin sekizinci bölümü; dördüncü bölümü ile melodik olarak aynı olup, icra tekniği bakımından farklılıklar göstermektedir. Sekiz adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; tiz nim hicaz perdesinden nim şehnaz perdesine (lg47), tiz nim hicaz perdesinden hüseyini perdesine (lg48), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg49), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg50), neva perdesinden düğâh perdesine (lg51), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg52), düğâh perdesinden kürdi perdesine (lg53), neva perdesinden düğâh perdesine (lg54) kadar olan kısımlardır. Ayrıca 'lg47' içinde iki, 'lg48' içinde dört, 'lg51' içinde iki ve 'lg54' içinde iki adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda on adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu bölümde zirgüleli hicaz ve hicaz makamı icra edilmiştir.



Şekil 3.141: Eserin sekizinci bölümünde kullanılan *legato* ve *çarpma* teknikleri

Eserin dokuzuncu bölümüne geldiğimizde ise; ud, beşinci bölümde bulunan ‘lg30’ içindeki melodiye solo olarak icra etmektedir. İcranın devamında *ney* ile birlikte diğer çalgılar eklenmiştir. Sekiz adet *legato* tekniği kullanılmıştır. Bu *legato* teknikleri; neva perdesinden hüseyini perdesine (lg55) gerdaniye perdesinden çargâh perdesine (lg56), gerdaniye perdesinden düğâh perdesine (lg57), gerdaniye perdesinden çargâh perdesine (lg58), gerdaniye perdesinden düğâh perdesine (lg59), neva perdesinden dik kürdi perdesine (lg60), hüseyini perdesinden çargâh perdesine (lg61), neva perdesinden düğâh perdesine (lg62) kadar olan kısımlardır. Ayrıca ‘lg55’ içinde üç, ‘lg56’ içinde dört, ‘lg57’ içinde dört, ‘lg58’ içinde dört, ‘lg59’ içinde dört, ‘lg61’ içinde bir ve ‘lg62’ içinde bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Toplamda 21 adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu tekniklere ek olarak, ‘lg55’ içinde düğâh perdesinden neva perdesine *glissando* tekniği kullanılmıştır. Eserin son bölümünde de hicaz makamı icra edilmiştir.

UD

ç141 gl4 ç142 ç143 ç144 ç145 ç146 ç147

lg55 lg56

99 ç148 ç149 ç150 ç151

lg57

ç152 ç153 ç154 ç155 ç156 ç157 ç158 ç159

lg58 lg59

ç160 ç161

lg60 lg61 lg62

Şekil 3.142: Eserin dokuzuncu bölümünde kullanılan *legato*, *glissando* ve *çarpma* teknikleri

Tablo 3.17: Aziz Şenol Filiz'in 'Mavinin Yankısı' eseri analiz sonucu

Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
-	4	62	161	-

SONUÇ

Farklı coğrafyalardaki müzik kültürlerine, türlerine baktığımızda her bölgenin kendi tarihsel, sosyokültürel, toplumsal süreciyle ilintili olarak gelişen müzik anlayışları görülmekte olup, karşımıza çıkan bu renkli mozağin kültürlerin icra anlayışlarını doğrudan etkilediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bahsi geçen müzik kültürleri arasında Türk mûsikîsi kültürü de yer almaktadır. Bu bağlamda Türk mûsikîsi kültürünün tarihsel sürecinde pek çok dönemin sanatsal izlerini yansıtan bir anlayış görürüz. Bireysel icranın ön plana çıktığı 20. yy. Türk mûsikîsi icra anlayışı kendi mecrasında sazendelerin teknik hâkimiyetlerini esas alarak bu anlayışı dünya müziği sahasında da yansıttıkları zaman diliminin başlangıcı olduğu söylenebilir.

Kültür, bireyler arasında paylaşılan ve aktarılan bir olgu olup, toplumsal bağları güçlendirerek toplumsal uyumu sağlar. Kültür, değişime ve gelişime açıktır ve zamanla değişebilmekte olup, birçok farklı şekilde ifade edilebilir. Sanat, dil, müzik ve moda bunlara örnek gösterilebilir (Geertz, 1973).

Kültürle ilgili birçok teori ve yaklaşım geliştirilmiştir. Her biri, farklı bir yönünü vurgulamaktadır. Kültür teorileri ve yaklaşımları arasında işlevselci, yapısalcı, sembolik etkileşimcilik ve postmodern yaklaşımlar yer almaktadır.

Bu anlamda, kültürün toplumsal bağları güçlendirme ve toplumsal uyumu sağlama rolü neticesinde çalışmada karşımıza çıkan bir olgu da, mûsikî kültürümüzden yansıyan insan odaklı ulvi duyguların tesirini, dünya müziği kulvarında da karşımıza çıkmasıdır.

Her coğrafyanın kendine özgü karakteristik müzikal açılımı bulunmaktadır. Afrika kıtasında müzik, genellikle ritim ağırlıklı, dans ve çoğunlukla vokal performanslarla birlikte çalınan geleneksel Afrika çalgılarıyla karşımıza çıkarken; Asya kıtasında sahip olduğu alan ve geniş zaman aralığından ötürü müzik çeşitliliği daha fazla bulunmaktadır. Uzak Doğu müzikleri özelliklerinde pentatonik ölçüler, modalite ve mikrotonalite yer alırken, Güney Asya bölgesinde, klasik Hint müziği,

Kuzey Hindistan halk müziği, Karnatik müzik ve Kuzey Pakistan müziği gibi farklı tarzlar bulunmaktadır. Hindistan müziği, Güney Asya müzikleri arasında en yaygın ve tanınmış olanıdır. Raga adı verilen melodik kalıplara dayanan ve tabla adı verilen perküsyon çalgıları eşliğinde icra edilen klasik bir müzik türü olan Hint Müziği. Özellikle klasik müzik dalında, karmaşık ritimler ve gamlar kullanmaktadır. Orta doğu bölgesine geldiğimizde ise geleneksel olarak dini motifler içeren ilahi ve ezgi formlarına sahip olan müzikleri görmekteyiz. Çalgıları ve tarzları bakımından da oldukça çeşitlidir. Arap müziği ve İran müziği geleneksel çalgılar ile ayrı bir tarza sahiptir. Orta Asya ve Kuzey Asya bölgesinde geleneksel çalgılar olan kopuz, dombra ve sırsın gibi çalgılar bulunur iken, at nalına benzer şekliyle tanınan Morin Khuur çalgısı da geleneksel Moğol müziğinde önemli bir rol oynamaktadır. Moğol müziği, Tıva Türklerine özgü, boğazdan söylenen ve gırtlak müziği (Höömey) olarak bilinen özel bir vokal tekniği kullanmaktadır. Bunun yanı sıra Asya kıtasının uca bölgesi olan Sibiryta bölgesinde halkı tarafından icra edilen geleneksel olarak doğayı, hayvanları ve insanları tasvir etmek için müzik aracı olarak kullanılmıştır. Amerika kıtası Kuzey ve Güney olarak ikiye ayrılmaktadır. Güney (Latin) Amerika bölgesinde farklı kıtalardaki müziklerle karşılaştırıldığında daha çok ritmik öğeler içermektedir. Ritmik öğelerin çeşitliliği salsa, samba ve tango gibi dansl kültürünün doğmasını sağlamıştır. Latin Amerika müziği aynı zamanda dünya müziği sahasında da önemli bir yer tutmaktadır. Kuzey Amerika bölgesi ise; Avrupa'dan yansıyan etkilerin yanı sıra, yerli Kızılderili ve Afrikalı kökenli müzik tarzlarını da bünyesinde bulundurmaktadır. Dünya müziğinin beslendiği kaynaklardan biri olan caz müziği, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuştur. Caz müziğini özgürce doğaçlama, ritimsel çeşitlilik ve yoğun bir duygusal ifadeye sahip olan bir müzik olarak tanımlayabiliriz (Cartwright, 2009). Avrupa kıtası ise, müzikal kültür ve içinde barındırdığı kişiler ile dünya müzik sahnesinde öncü bir kıtadır. Avrupa müziklerini, klasik müzik, halk müziği ve popüler müzik olarak ayırabiliriz. Avrupa'nın müzikal kimliği ve gelenekleri, diğer kültürlerle etkileşim halinde bulunarak, onların etkisiyle evrimleşmiştir. Bu bölgede birçok müzik kültürü ve türleri doğup, dünyaya yayılmıştır.

Dünya müziğindeki *ney* icrasına baktığımızda, tıpkı Türk mûsikîsi icra kültürü gibi farklılaşarak zenginleşen tavır ve üslup yapıları karşımıza çıkmıştır. İncelemeye

çalıştığımız değerli neyzenlerin müziğe ve dünya müziğine yaklaşımlarında kendi oluşturdıkları makamsal ve teknik icra tavırları ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla çalışmadaki incelenen kayıtlara baktığımızda, üstadların iç dünyalarındaki ilmi sahanın seslerini dışarıya aksettirdikleri görülmüştür.

Aka gündüz Kutbay'ın Zikir adlı eserinin icra analiz sonucuna baktığımızda yüz yirmi üç adet *staccato*, yirmi sekiz adet *glissando*, doksan dokuz adet *legato* ve doksan bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Bu eserde icracı diğer icracılardan farklı olarak *staccato* tekniğini yoğun ve etkin kullanmıştır. Ney çalgısının dünya müziğindeki ilk örneği olarak adlandırabileceğimiz bu eserde Aka Gündüz Kutbay, kendi penceresinden uzun dem sesler ile *ney* çalgısının özündeki ruhu hissettirmiştir. Ayrıca icra sırasında yaptığı *staccato* ve *çarpma* teknikleriyle de *ney* çalgısının icra sınırlarını zorlayarak *neyin* bambaşka bir rengini, ruhunu, duygusunu bize yansıtmıştır. Niyazi Sayın'ın icra tavrı ve yetiştirdiği öğrenciler bakımından geleneğe çok bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra Neyzen dostu Aka Gündüz Kutbay ile birlikte yaptığı 'İki Neyden Denemeler' adlı eserde Niyazi Sayın'ın başka bir icra şeklini görmekteyiz. Aynı anda iki *neyin* birbirleriyle sohbet eder niteliğinde yaptıkları bu çalışma, icra tekniği bakımından da iki neyzenin müzikal zenginliklerini bize yansıtmaktadır. Bu icrada Niyazi Sayın on adet *staccato*, yirmi iki adet *glissando*, yirmi sekiz adet *legato* ve otuz adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. Aka Gündüz Kutbay ise on yedi adet *glissando*, yirmi sekiz adet *legato* ve yirmi bir adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. Bu eserde Aka Gündüz Kutbay daha çok dem seslerde icrasını sürdürürken, Niyazi Sayın tiz bölgelerde icrasını sürdürmüştür. İki neyzenin *legato* sayıları aynıdır. Doğaçlama, serbest bir çalışma olan 'İki Neyden Denemeler' iki neyzenin icra ve duygu birlikteliğini de bize yansıtmıştır. Bazı bölgelerde aynı melodileri icra etmeleri bunun göstergesidir. Armonik olarak da bazı noktalarda birbirlerini desteklemişlerdir. Bu eser bazında icra tekniği analizine detaylı baktığımızda, Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay'dan daha yoğun ve daha çeşitli bir icra tekniği göstermiştir. Bu bağlamda iki neyzenin birbirlerine üstünlük niteliğinde değil, Aka Gündüz Kutbay'ın Niyazi Sayın'a icra alanı olarak daha çok yer açtığını söylemek daha doğru olacaktır. Bazı noktalarda solist niteliğinde icra eden Niyazi Sayın'ı Aka Gündüz Kutbay çoğunlukla uzun sesler ve 'dem sesler' ile desteklemiştir.

Kudsi Erguner, Dünya müziğinde yaptığı çalışmalar ile önemli bir yer almaktadır. Yurtdışında yaşayan Kudsi Erguner, akademik anlamda da yurtdışında öğrenci yetiştirmektedir. Kudsi Erguner'in incelemeye aldığımız eseri 'Sarki', dinî mûsikî formlarından kaside icrası ile birlikte Türk mûsikîsi çalgıları dışında gitar, kontrbas gibi çalgıların harmanlandığı bir eser olarak göze çarpmaktadır. Kudsi Erguner fosurtusuz, yalın ve uzun nefesli üfleme tavrını bu eserde de yansıtmıştır. Yetmiş üç adet *legato* ve üç adet *çarpma* tekniği kullanılan eserde hanendelerin kaside formundaki icraları önemli yer kaplamaktadır. Kudsi Erguner bu eserde *legato* tekniğini sık kullanmıştır. En yoğun *legato* tekniğinin kullanıldığı eserlerden biri olan 'Sarki' adlı eser ile icracının uzun ve bağlı nefesler ile yalın sade üfleme tekniğini kullandığını görmekteyiz. Kudsi Erguner'in yıllardır dünyanın dört bir yanında yaptığı çalışmalar ile edindiği birikim, *ney* çalgısının dünya müziğindeki icra alanında hatırı sayılır bir yer kaplamaktadır. Süleyman Erguner, ailesinden ve köklerinden gelen tecrübe ve birikim ile *ney* çalgısının icra tekniğinde önemli bir yer tutmaktadır. Türk mûsikîsi ve dünya müziğinde yaptığı çalışmalar ile de adından söz ettiren Süleyman Erguner, 'For the Love of the Dead' adlı eserinde on bir adet *glissando*, 14 adet *legato* ve yirmi yedi adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. Eserin içinde icra dışında farsça mesnevi kısımlarının okunması, gerçek telaffuz ile bunun icra edilmesi önem teşkil etmektedir. Eser 'Ağır Evfer' usulünde bestelenmesi ve müzikal yapısı icra tavrı Mevlevî Mûsikîsi derinliğini hissettirmiştir. Süleyman Erguner eser genelinde güçlü, fosurtsuz ses ve diyafram vibrasyonu bol kullanmıştır. Bu eserde eşlikçi çalgılardan biri olan 'tar', icracısının da becerisiyle özündeki renkleri eser içinde dinleyenlere hissettirmiştir. Aziz Şenol Filiz, yakın tarihimizde *ney* çalgısının genç nesiller ile arasında bir köprü niteliği taşıyan değerli neyzenlerinden biridir. Birol Yayla ile birlikte kurdukları 'Yansımalar' grubu ile yaptıkları çalışmalar, o dönem popüler müzik ilgi odağında olan kişilerin dikkatini çekip, Türk mûsikîsi çalgılarından *ney* ve tanburu yoğun odak noktası haline getirmiştir. Özellikle ses rengi ve frekansı bakımından önde olan *ney* çalgısı, Yansımalar grubu ile daha farklı kitlelerin ilgi odağı olup bu çalgıyı öğrenmeye talep artmıştır. Aziz Şenol Filiz'in Yansımalar grubu ile birlikte yayınladığı iki eserin icra analizini yapmaya çalıştık. Bunlardan ilki 'Serzeniş' adlı eserdir. Bu eserde Aziz Şenol Filiz, on bir adet *glissando* elli iki adet *legato* ve yüz on iki adet *çarpma* tekniği kullanmıştır. İkinci eser ise 'Mavinin Yankısı' adlı

eserdir. Bu eserde dört adet *glissando*, altmış iki adet *legato* ve yüz altmış bir adet *çarpma* tekniği kullanılmıştır. Aziz Şenol Filiz’in icra tekniğinde *çarpma* tekniğini yoğun kullandığını görmekteyiz. Aziz Şenol Filiz, *ney* çalgısından çıkardığı ton, sesleri tek tek, vurgulu olarak icra etmesi, kendine has üslubu ve tavrı ile günümüzde bir çok *neye* gönül vermiş genç neyzen adaylarının feyz aldığı isimlerden biri olmuştur.

Çalışmamızın sonucunda, *neyin* sadasıyla; günümüzde farklı müzik kültürleriyle etkileşim içine girerek neyzenlerin nefesiyle birçok müzik türü içinde başarıyla icra edildiği görülmüştür. Bu bağlamda *neyin* özünden gelen güç ile, Türk mûsikîsi icra kültürü sahasında yetişmiş ve dünya müziği icra alanında nefes vermiş ve vermekte olan beş değerli *ney* sanatçısının icra analizini incelemeye çalıştık. Aşağıda bulunan tablo, bahsi geçen icracıların, incelemeye aldığımız eserlerinde kullandıkları icra analiz tekniklerinin bütününe kapsamaktadır.

Çalışmamızın, Türk mûsikîsi icra sahasıyla birlikte, kadim mûsikî geleneğimizin ihtiva ettiği ilmi sahanın içinde kalarak, son dönem dünya müziği icra sahasında temsiliyet göstermek isteyen neyzen veya neyzen adaylarına bir nebze de olsa yol göstermesini temenni ederiz.

Tablo 5.1: Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Süleyman Erguner, Aziz Şenol Filiz İcra Analiz Tablosu

İcraçılar ve Eserler	Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
Aka Gündüz Kutbay (Muhayyer Kürdi Saz semaisi - Zikir - İki Neyden Denemeler)	246	64	211	127	8
Niyazi Sayın (İki Neyden Denemeler)	10	22	28	30	-

Tablo 5.1 (devam): Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın, Kudsi Erguner, Süleyman Erguner, Aziz Şenol Filiz İcra Analiz Tablosu

İcracılar ve Eserler	Staccato (st)	Glissando (gl)	Legato (lg)	Çarpma (ç)	Tremolo (tr)
Kudsi Erguner (Sarki)	-	-	73	3	-
Süleyman Erguner (For the Love of the Dead)	-	11	14	27	-
Aziz Şenol Filiz (Serzeniş - Mavinin Yankısı)	-	15	114	273	-

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İ.: 2003 **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- AROM, S.,
MARTIN, D.: C. 2011 “Combining sounds to reinvent the world: World music, sociology, and musical analysis” içinde **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**, ed. Michael Tenzer ve John Roeder, Oxford: Oxford University Press, ss. 388-414.
- AYVAZOĞLU, B.: 2007 **Neyin Sırrı**, İstanbul, Kapı Yayınları.
- BARDAKÇI, M. 1986 **Maragalı Abdülkadir**, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- BASS, C.: 2000 “Indonesia: Pop and folk” içinde **World music volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific**, ed. Simon Broughton ve Mark Ellingham. Londra: The Rough Guides, ss. 131-142.
- BAŞER, F. A.: 1983 **Abdülbaki Nasır Dede ve Tedkik ü Tahkik**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- BECKER, H. S.: 1963 **Outsiders: Studies in the sociology of deviance**, New York, NY: Free Press.
- BEHAR, C.: 2008 **Mûsikîden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- BEHAR, C.: 2015 **Osmanlı / Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BOAS, F.: 1940 **Race, Language and Culture**, New York, NY, Free Press.
- BOURDIEU, P.: 1977 **Outline of a Theory of Practice**, Cambridge, Cambridge University Press.
- CANBAY, A.: 2021 “Türkiye’deki müzik türleri ve gelişimleri”, içinde **Müzik Kültürü**, ed. Alaattin Canbay, Zeki Nacakçı. Ankara, Pegem Akademi, ss. 199-230.

- CANSEVDİ, A. P.: 2019 **Neyzen Doğan Ergin'in Hayatı ve Besteleri**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- CARTWRIGHT, J.: 2009 **A History of African - American Jazz and Blues**, Morrisville, Lulu Press.
- CLIFFORD, J.,
MARCUS, G. E.: 1986 **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**, Los Angeles, CA, University of California Press.
- ÇALIŞIR, F.: 1996 **Müzik Dili Sözlüğü**, Ankara, Evrensel Müzikeyi.
- DAUKEYEVA, S.: 2016 "Dombyra performance, migration, and memory among Mongolian Kazakhs" içinde **The Music of Central Asia**, ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva, Elmira Köchümkulova, Bloomington, Indiana University Press, ss. 346-360.
- DEĞİRMENCİ, K.: 2013 **Creating Global Music in Turkey**, Lanham, MD, Lexington Books.
- DOĞRUSÖZ, N.: 2007 **Hariri Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul
- DOUGLAS, M.: 1966 **Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo**, Londra, Routledge.
- DUY, P.: 1975 **Music of Vietnam**, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press.
- ERGUNER, S.: 2007 **Ney Metod**, İstanbul, Erguner Müzik.
- ERSOY, Ş.: 2010 **Geleneksel İran Müzik Tarihine Bakış**, İstanbul
- ERTÜRK, Ş.: 2009 **18. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Mûsikî (Nedim, Şeyh Gâlib, III. Selim)**, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya
- FİLİZ, A. Ş.: 2004 **Türk Müziği Ustaları "Ney"**, İstanbul, Kalan Müzik.
- FİLİZ, A.Ş.: 2009 **Aka Gündüz Kutbay "Aşk"**, İstanbul, Kalan Müzik.
- GARAUDY, R.: 1996 **Endülüs'te İslam 'Düşüncenin Başkenti Kurtuba'**, İstanbul, Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.

- GARFİNKEL, H.: 1967 **Studies in Ethnomethodology**, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- GEERTZ, C.: 1973 **The Interpretation of Cultures**, New York, NY, Basic Books.
- GOFFMAN, E.: 1959 **The Presentation of Self in Everyday Life**, New York, NY, Doubleday Anchor Books.
- GÖKALP, Z.: 1976 **Türk Medeniyeti Tarihi**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GURBANOVA, J.: 2016 “The art of the Turkmen Bashy” içinde **The Music of Central Asia**, ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva, Elmira Köchümkulova, Bloomington: Indiana University Press, ss. 123-144.
- GÜVENÇ, B.: 2016 **İnsan ve Kültür**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- HARVEY, D.: 2006 **Postmodernliğin Durumu**, İstanbul, Metis Yayınları.
- HATCH, D., MILLWARD, S.: 1987 **From Blues to Rock: An Analytical History of Pop Music**, Manchester, Manchester University Press.
- HESELINK, N.: 2011 “Rhythm and Folk Drumming (P’ungmul) as the Musical Embodiment of Communal Consciousness in South Korean Village Society” içinde **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**, ed. Michael Tenzer ve John Roeder. Oxford, Oxford University Press, ss. 263-287.
- JAMESON, F.: 2022 **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı**, İstanbul, Alfa Kitap.
- JANKOWSKY, R.: 2021 “Music of the Middle East and North Africa” içinde **Excursions in World Music**, ed. Timothy Rommen ve Bruno Nettl. New York, Routledge, ss. 56-93.
- JONES, S.: 2000 “China - Han/traditional” içinde **World music volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific**, ed. Simon Broughton ve Mark Ellingham, Londra, The Rough Guides, ss. 33-43.
- JUDETZ, P.: 1996 **Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları**, İstanbul, Pan Yayıncılık.

- KALLEN, S. A.: 2013 **The History of Latin Music**, New York, Lucent Books.
- KARAHASANOĞLU, S., YAVUZ, E. D.: 2015 **Müzikte Araştırma Yöntemleri**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- KENNON, C.: 2019 **Latin Music: The Evolution of an International Sound**, New York, Lucent Books.
- LEVIN, T.: 2016 “Musical instruments in Central Asia” içinde **The Music of Central Asia**, ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva, Elmira Köchümkulova. Bloomington, Indiana University Press, ss. 26-40.
- LEVI-STRAUSS, C.: 1962 **The Savage Mind**, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- LYOTARD, J. F.: 1984 **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**, University of Minneapolis, MN, Minnesota Press.
- MCGRAW, H., LISA G., CONRAD, K.: 2016 **Kültür**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- MEAD, G. H.: 1934 **Mind, Self, and Society**, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- MILLER, T. E., SHAHRIARI, A.: 2023 **World Music Concise: A Global Journey**, Londra: Routledge.
- MOORE, R., SAYRE, E.: 2006 “An Afro-Cuban Batá Piece for Obatalá, King of the White Cloth” içinde **Analytical Studies in World Music**, ed. Michael Tenzer, Oxford, Oxford University Press, ss.120-161.
- MUNAN, H.: 2000 “Malaysia: Music at the crossroads” içinde **World music volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific**, ed. Simon Broughton ve Mark Ellingham. Londra, The Rough Guides, ss. 175-182.
- NACAKCI, Z.: 2021 “İnsan - Kültür - Müzik”, içinde **Müzik Kültürü**, ed. Alaattin Canbay, Zeki Nacakcı. Ankara, Pegem Akademi, ss. 3-34.

- NDALIKO, C. R.: 2021 “Music of Sub-saharan Africa” içinde **Excursions in World Music**, ed. Timothy Rommen ve Bruno Nettl. New York: Routledge, ss. 254-287.
- ÖNERTÜRK, C.: 2022. **Çağdaş Flüt Teknikleri**, İstanbul, Eğitim Yayınevi.
- ÖZALP, N.: 2000 **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- ÖZKUL, O.: 2023 **Kültür ve Küreselleşme**, İstanbul, Lejand Kitap.
- ÖZLEM, D.: 1986 **Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**, İstanbul, Notos Kitap.
- ÖZTUNA, Y.: 1990 **Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı, İstanbul.
- RACY, A. J.: 2007 **Arap Dünyasında Müzik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R.: 1952 **Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses**, New York, Free Press.
- SAUSSURE, F. de.: 2011 **Course in General Linguistics**, New York, NY, Columbia University Press.
- SAY, A.:2005 **Müzik Sözlüğü**, (C. 2). Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SEEGER, T.,
UNTERBURGER, R.:
2000 “USA: Archives - Filling the map with music” içinde **World music volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific**, ed. Simon Broughton ve Mark Ellingham. Londra, The Rough Guides, ss. 531-535.
- SNOW, D. A.,
BENFORD, R. D.: 1992 “Master Frames and Cycles of Protest”, In A. D. Morris & C. M. Mueller (Eds.), **Frontiers in social movement theory**, (pp. 133-155). New Haven, CT, Yale University Press.
- SUMITS, W., LEVIN, T.:
2016 “Maqom traditions of the Tajiks and Uzbeks” içinde **The Music of Central Asia**, ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva, Elmira Köchümkulova. Bloomington, Indiana University Press, ss. 364-387.
- SYKES, J.: 2021a “Music of South Asia” içinde **Excursions in World Music**, ed. Timothy Rommen ve Bruno Nettl. New York, Routledge, ss. 18-55.

- SYKES, J.: 2021b “Music of Maritime Southeast Asia” içinde **Excursions in World Music**, ed. Timothy Rommen ve Bruno Nettl. New York, Routledge, ss. 212-253.
- TERAUCHI, N.: 2011 “Surface and Deep Structure in the Tōgaku Ensemble of Japanese Court Music” içinde **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**, ed. Michael Tenzer ve John Roeder. Oxford, Oxford University Press, ss. 19-55.
- TINGEY, C.: 2000 “Nepal: The hills are alive” içinde **World music volum 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific**, ed. Simon Broughton ve Mark Ellingham. Londra, The Rough Guides, ss. 198-202.
- TORUN, M.: 2000 **Ud Metodu Gelenekle Geleceğe**, İstanbul, Çağlar Yayıncılık.
- TOUMA, H.: 1996 **Music of the Arabs**, Amadeus Press.
- TURABİ, A. H.: 2002 **İbn Sînâ’nın Kitâbü’ş Şifası’nda Mûsikî**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- TURABİ, A. H.: 2003 “Ebû Ya’kûb b. İshâk el-Kindî’nin Müzik Risalelerinde Tesbit Edilen Terimler”, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.25, s. 65-78.
- TURNER, V.: 1969 **The Ritual Process: Structure and Anti-structure**, Brunswick, Aldine Publishing Company.
- TÜFEKÇİ, A.: 2011 **Coğrafi Yayılım, Kültür-Medeniyet Etkileşimleri Çerçevesinde ‘Ney’ Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- TYLOR, E. B.: 1871 **Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom**, Londra, John Murray.
- UÇAN, A.: 2000 **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, İstanbul, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- UYGUN, M. N.: 2007 “Ney”, **DİA**, C. 33, s. 68-69. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- UYGUN, N. M.: 2004/2 “Türk Din Mûsikîsi’nin Temel Sazlarından Ney ve Klasik Açkısı”, **Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi**, sy.27.
- WIDDESS, R.: 2011 “Dynamics of Melodic Discourse in Indian Music” içinde **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**, ed. Michael Tenzer ve John Roeder. Oxford, Oxford University Press, ss. 187-224.
- WILLIAMS, R.: 1993 **Kültür.** (Çev. Suavi Aydın), Ankara, İmge Kitapevi Yayınları
- YEKTA, R.: 1986 **Türk Mûsikîsi**, İstanbul, Pan Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Burak Malçok, 2010 yılında İTÜ Temel Bilimler Bölümü'nden mezun oldu. 2011 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Formasyon Programını ve 2013 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalında Tezli Yüksek Lisans programını tamamladı.

Burak Malçok, üniversite yıllarından bu yana *ney* enstrümanının özünü muhafaza eden ve *neyi* akademik ortamda genç nesillere layıkıyla tanıtan, öğreten birçok değerli *ney* ustası ile çalışma fırsatı buldu. Burak Malçok, 2007 yılından bu yana birçok ulusal ve uluslararası festival ve organizasyonda *ney* icracısı olarak performans sergilemektedir. Katıldığı başlıca festivaller arasında; 2007 UNESCO 'nun Hz. Mevlana yılında Türkiye'de düzenlenen Uluslararası Neyzenler Buluşması, Sarajevo Jazz Festivali, France Festival des Mondes Pluriels, 30.Festival de México, İstanbulive USA, Roots of Worldmusic Rudolstadt 2014, Holland Festival, Cappadox bulunmaktadır. Burak Malçok, birçok sinema, dizi müziği ve sahne projelerinde gerek *ney* icracısı gerekse besteci olarak yer aldı.

Halen akademik kariyerine İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak devam etmekte olan Burak Malçok, 2016 yılında, World Music Charts Europe (WMCE) listelerine üst sıralarda giren 'Saklı Nefes' albümünü yayınlamıştır. Ayrıca 2020 yılında, 'Karantina Günlüğü' albümü ve 'Rebirth' adlı single çalışmalarını yayınladı.