

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ

NUBAR TEKYAY'IN KEMAN TAKSİMLERİNİN TAHLİLİ

MURAT GÜREL

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

NİSAN 2016


GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

NUBAR TEKYAY'IN KEMAN TAKSİMLERİNİN TAHLİLİ

Murat GÜREL

DOKTORA TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

NİSAN 2016

Murat GÜREL tarafından hazırlanan "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Mehmet GÖNÜL

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin kapsam ve kalite olarak doktora tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Başkan: Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin kapsam ve kalite olarak doktora tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum .....

Üye: Prof. Dr. Ali SEVGİ

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Bu tezin kapsam ve kalite olarak doktora tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Üye: Doc. Dr. Cenk GÜRAY

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Bu tezin kapsam ve kalite olarak doktora tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Üye: Yrd. Doç. Dr. Recep USLU

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin kapsam ve kalite olarak doktora tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Tez Savunma Tarihi: 26./04./2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Aysen SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Murat GÜREL

26.04.2016

NUBAR TEKYAY'IN KEMAN TAKSİMLERİNİN TAHLİLİ

(Doktora Tezi)

Murat GÜREL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Nisan, 2016

ÖZET

Nubar Tekyay (1905-1955), keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuş, mûsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer almış, kendine has icrâsı ile sonrasında gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyerek keman icrâcılığında ekol olarak kabul edilmiştir. Araştırmamız; Nubar Tekyay ile ilgili gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulması sebebiyle "Betimsel" bir araştırma, araştırmamızın modeli "Genel Tarama Modeli"dir. Çalışmamızda, Tekyay'ın hayatı, besteciliği, Tekyay hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiş, Nubar Tekyay'a ait taksim kayıtlarının têmini için TRT Ankara Radyosu Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Millî Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır. Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, ifade unsurları, melodik, ritmik ve nazarî tahlîller, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın, "Ünlü Virtüoz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" adlı doktora tezinden-kitabından ve Doç.Dr. Mehmet GÖNÜL'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır. Çalışmamızda, Nubar Tekyay'a ait 16 adet giriş ve 3 adet geçiş taksimi notaya alınarak taksimlerin teknik, melodik ve nazarî açıdan tahlîli yapılmıştır. Teknik tahlîl ile Tekyay'ın keman icrâsındaki pozisyon, süsleme teknikleri ve ifade unsurları tahlîl edilerek açıklanmıştır. Melodik tahlîl ile taksimlerdeki özgün soru-cevap cümleleri, sekileme, tartım ve hız değişkenlikleri ortaya çıkarılmıştır. Nazarî tahlîl ile taksimlerin tamamı cümle cümle ayrılarak makamların seyri, geçki ve perde kullanım özellikleri gelenek yaklaşımlarına bağlı kalınarak açıklanmış, Tekyay'ın nazarî anlayışı 14.yy.dan günümüze 18 ayrı kaynaktaki makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Nubar Tekyay'ın icrâ tavrı ve onu ekol yapan özellikler keman icrâcılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmıştır.

Bilim Kodu : 401. 7.025

Anahtar Kelimeler : Keman, taksim, keman taksimi, makam, Nubar Tekyay, Türk Müziği, konservatuvar

Sayfa Adedi : 204

Danışman : Doç. Dr. Mehmet GÖNÜL

THE ANALYSE OF NUBAR TEKYAY'S HUZZAM VİOLİN TAKSİM

(Ph. D. Thesis)

Murat GÜREL

GAZI UNIVERSITY

INSTUTE OF FINE ARTS

April, 2016

ABSTRACT

Nubar Tekyay (1905-1955), contributes to comprise of taksim tradition in Turkish Music Performing Style with violin. He is one of significant violin performers who finds the records of music history. He is accepted as ecole in violin performance because with his own spesific performance, he affects his following violinists in terms of technic and performing style. This research is descriptive research because of scanning essential literature associated with Nubar Tekyay and introduce current situation. This research is general literature model. In this research, Tekyay's life, his composition, his educators and academic studies about Tekyay are acquired via literature review method. TRT Ankara Radio archive, Music department archives, Milli Kütüphane record archive and personal archives are attained to get Nubar Tekyay's taksim records. From getting these taksim records, ornament techniques which are used in Tekyay's taksims, expression elements, melodic, rhytmic and theretical analyzing are done by benefiting from, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar's 'Prominent virtuoso Yorgo Bacanos's oud taksims (Taksim musical note, analysis and interpretations) named as book, Doc. Dr. Mehmet GÖNÜL's " the analysis of Nevres Bey's oud taksims and the comprise of exercises for Oud training' from his Ph. D. In this research, Nubar Tekyay's 16 intro and 3 segue taksims are notated and these taksims are analysed in terms of technical, melodic and theoretical. With technic analysis, Tekyay's violin performance position, ornament techniques and expression element are explained. With melodic analysis, unique question-answer phrases, step, rhytmic usage and rhythmic variables are revealed in these taksims. By theoretical analyzing, all taksims which are separated phrase by phrase, melodic movement of the makam, modulation and pitch usages are explained over traditional approaches. Tekyay's theoretical conception is revealed by comparing with definitions of makam in different 18 resources from 14th century to present. As a conclusion, Nubar Tekyay's performing style and his features that make him ecole are materialized for the purpose of bringing violin performers into use.

Science Code : 401. 7.025

Key Words : Violin, taksim, violin taksim, makam, maqam, Nubar Tekyay, Turkish Music, Traditional Turkish Music, conservatory,

Page Number : 204

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Mehmet GONUL

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşmasında değerli vakitlerini ayırıp, bilgi, düşünce ve hayat görüşü ile her süreçte bana destek olan, her zaman yanımda olan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, akademik hayatıma başlamama vesîle olup, ilk günden bugüne bilgi-birikimi ve ileri görüşlülüğü ile her ânımda yanımda olan, yol gösteren, desteğini ve değerli görüşlerini hiçbir zaman esirgemeyen, tez izleme kurulu üyesi, konservatuvar kurucu müdürümüz Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR'a, çalışmanın ilerlemesi ve şekillenmesinde değerli görüşlerini esirgemeyen tez izleme kurulu üyesi Prof. Ali SEVGİ'ye, titizlikle yaptıkları katkılardan dolayı tez savunma kurulu üyeleri, değerli hocalarım Doç. Dr. Cenk GÜRAY'a, Yrd. Doç. Dr. Recep USLU'ya, özverilerinden dolayı değerli konservatuvar oda arkadaşlarım Öğr. Gör. Emir DEĞİRMENLİ ve Öğr. Gör. Serkan GÜNALÇİN'a, dünyaya gözümü açtığım günden bugüne, udu ve sesi eşliğinde mûsikî nağmeleriyle bana mûsikî tutkumu armağan eden, akıl hocam, öğretmenim, canım babam, Koro Şefi, Veteriner Hekim, Kenan GÜREL'e, koruyucu, fedâkar, kelimelerine tercüman olan, desteğini her zaman yanımda hissettiğim, akıl hocam, enerjim, canım annem, Koro Şefi, Veteriner Hekim, Dr. Aysel GÜREL'e, her zaman yanımda olan canım kardeşim, kıymetlim, İngilizce öğretmeni, Elif GÜREL'e, tez çalışmam boyunca sabrı, yardımseverliği, hoşgörüsü, güler yüzü, değerli fikirleri ve dil bilgisi ile bana destek olan, hayat arkadaşım, can yoldaşım, Türkçe öğretmeni, geleceğin akademisyeni, canım eşim, Nurdan GÜREL'e sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

RESİMLERİN LİSTESİ xiii

SİMGELER VE KISALTMALAR xiv

1.GİRİŞ 1

1.1. Problem Cümlesi 7

1.1.1. Alt Problemler 7

1.2. Amaç 8

1.3. Önem 9

1.4. Varsayımlar 10

1.5. Sınırlılıklar 10

1.6. Tanımlar 10

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 13

3. YÖNTEM 19

3.1. Araştırmanın Modeli 19

3.2. Evren ve Örneklem 19

3.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi 19

4. BULGULAR VE YORUMLAR 23

4.1. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımı 23

4.2. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri 28

4.2.1. Çarpma 28

4.2.1.1. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma 28

4.2.1.2. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma 30

4.2.1.3. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Vurgulu Çarpma 32

Sayfa

4.2.1.4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma 33

4.2.1.5. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çarpma 36

4.2.2. Çift Çarpma 37

4.2.2.1. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çift Çarpma 37

4.2.2.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çift Çarpma 42

4.2.2.3. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan, Glissando ile Birbirine Bağlanan Çift Çarpma 43

4.2.3. Vurkaç Çarpma 45

4.2.4. Üçlü Çarpma 49

4.2.5. Grupetto (Kümeleme) 51

4.2.6. Glissando / Kaydırma 53

4.2.7. Çarpma Glissando / Çarpma Kaydırma 58

4.2.8. Trill 60

4.2.9. Vibrato 63

4.2.9.1. Hızlı Vibrato 65

4.3. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı İfade Unsurları 66

4.3.1. Staccato 66

4.3.2. Puandorg 69

4.3.3. Virgüller / Kısa Duraklamalar 70

4.3.4. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı 71

4.3.5. Çift Ses Kullanımı 73

4.4. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Cümle Yapıları 75

4.4.1. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Cümleler 75

4.4.1.1. Yarım kararlı cümle 76

4.4.1.2. Tam kararlı cümle 80

4.5. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Sekileme Kullanımları 83

Sayfa

4.6. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Tartım Kullanımları 86

4.6.1. Üçleme tartımı kullanımları 86

4.6.2. Beşleme tartımı kullanımları 88

4.6.3. Altılama tartımı kullanımları 89

4.6.4. Yedileme tartımı kullanımları 90

4.7. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Ritmik Değişkenlikler 91

4.7.1. Hızlanılarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları 91

4.7.2. Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları 94

4.7.3. Ağırlaşılarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları 96

4.7.4. Ağır icrâ edilen tartım kalıpları 97

4.8. Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Seyir ve Geçki Özellikleri 100

4.8.1. Hüzzam Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 100

4.8.2. Hüzzam Taksimi 1, Bolâhenk Akord Seyir ve Geçki Sıralaması 105

4.8.3. Hüzzam Taksim 2, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli 106

4.8.4. Eviç Taksim, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 106

4.8.5. Eviç Taksim, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 109

4.8.6. Mâhur Taksim, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli 109

4.8.7. Mâhur Taksim, Kız Neyi Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 111

4.8.8. Muhayyer Taksim, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 112

4.8.9. Muhayyer Taksim, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 114

4.8.10. Kürdîlihicazkâr Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 114

4.8.11. Kürdîlihicazkâr Taksim 1, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 115

4.8.12. Kürdîlihicazkâr Taksim 2, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 115

4.8.13. Kürdîlihicazkâr Taksim 2, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 118

4.8.14. Kürdîlihicazkâr Taksim 3, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 118

Sayfa

4.8.15. Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a geçiş Taksimi, Makam Tahlîli 118

4.8.16. Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a geçiş Taksimi, Seyir ve Geçki Sıralaması 122

4.8.17. Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi, Makam Tahlîli 123

4.8.18. Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi, seyir ve geçki sıralaması 125

4.8.19. Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a geçiş taksimi, Makam Tahlîli 126

4.8.20. Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a geçiş taksimi, seyir ve geçki sıralaması 128

4.8.21. Uşşak Taksim 1, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli 128

4.8.22. Uşşak Taksim 1, Kız Neyi Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması..... 131

4.8.23. Uşşak Taksim 2, Süpürde Akord, Makam Tahlîli..... 131

4.8.24. Uşşak Taksim 3, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli..... 132

4.8.25. Zirgüleli Sûzinâk Taksim, Nevâ Perdesi Üzerinde, Makam Tahlîli 132

4.8.26. Hicazkâr Taksim, Nevâ Perdesi Üzerinde, Makam Tahlîli..... 133

4.8.27. Nişâburek Taksim, Süpürde Akord, Makam Tahlîli 133

4.8.28. Şefkefzâ Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 134

4.8.29. Şefkezâ Taksim 1, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması 135

4.8.30. Şefkefzâ Taksim 2, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli 135

4.9. Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Makamlardaki Perde Kullanımı Özellikleri..... 136

4.10. Nubar Tekyay'ın Nazarî Anlayışının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 139

4.10.1. Nubar Tekyay'ın Hüzzam Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 140

4.10.2. Nubar Tekyay'ın Eviç Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 140

4.10.3. Nubar Tekyay'ın Mâhur Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 141

Sayfa

4.10.4.Nubar Tekyay'ın Muhayyer Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 142

4.10.5. Nubar Tekyay'ın Kürdîlihicazkâr Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 142

4.10.6. Nubar Tekyay'ın Karcığar Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 143

4.10.7. Nubar Tekyay'ın Hicaz Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 144

4.10.8. Nubar Tekyay'ın Zirgüleli Sûzinâk Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 145

4.10.9. Nubar Tekyay'ın Uşşak Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 145

4.10.10. Nubar Tekyay'ın Hicazkâr Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 147

4.10.11. Nubar Tekyay'ın Nişâburek Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 147

4.10.12. Nubar Tekyay'ın Şefkefzâ Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması 148

5. SONUÇ ve ÖNERİLER 149

5.1. Sonuçlar..... 149

5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik, Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımı Sonuçları 149

5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik, Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri ve İfade Unsurları Sonuçları..... 150

5.1.3. Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Alt Probleme Yönelik, Melodik Tahlîl Sonuçları..... 151

5.1.4. Yedinci ve Sekizinci Alt Probleme Yönelik, Nazarî Tahlîl Sonuçları..... 153

5.2. Öneriler..... 158

KAYNAKLAR 161

EKLER..... 165

EK-1(a). Nubar Tekyay'a Ait Taksimlerin Notaları 166

Sayfa

EK-2(b). Notaya Alınan Taksimlerin Listesi 199
EK-3(c). Nubar Tekyay'a Ait Keman Taksimlerinin Ses Kaydı Cd'si..... 200

ÖZGEÇMİŞ 201

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 1.1. Viol 1

Resim 1.2. Rebâb 1

Resim 1.3. Nubar Tekyay 4

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış bazı simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler	Açıklamalar
I.	**Birinci pozisyonda icrâ.** Birinci pozisyona geçilen perdenin hemen altında (portenin alt kısmında) gösterilir.
II.	**İkinci pozisyonda icrâ.** İkinci pozisyona geçilen perdenin hemen altında (portenin alt kısmında) gösterilir.
III.	**Üçüncü pozisyonda icrâ.** Üçüncü pozisyona geçilen perdenin hemen altında (portenin alt kısmında) gösterilir.
IV.	**Dördüncü pozisyonda icrâ.** Dördüncü pozisyona geçilen perdenin hemen altında (portenin alt kısmında) gösterilir.
	**Çarpma.** Değerini asıl notadan önce veya sonra alan çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
	**Çift Çarpma**. Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
b. 	**Belirsiz Çift Çarpma.** Çift çarpmanın aksine, belirsiz çift çarpma kuvvetli zamanda yer almaz, belirsiz ve hafif nüans ile icrâ edilir.
	**Üçlü Çarpma.** Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, üç adet 16'lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır. Değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.



Grupetto (Kümeleme). Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, dört adet 16'lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır. Değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.



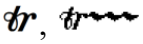
Glissando (Kaydırma). Tuşe üzerinde perdeyi basan parmağın önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletileceğini gösterir.



Glissando ile Birbirine Bağlanan Çift Çarpma. Bu süsleme tekniğinde, asıl sesten önceki çift çarpma arasında kısa zamanda glissando yapılmaktadır. Değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.

ç.g.


Çarpma Glissando. Bu teknikte, çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılmaktadır. "  " glissando işaretinin altında veya üstünde "ç.g." şeklinde gösterilmiştir.



Trill. (bkz. tanımlar)

.

Staccato (Kesik İcrâ). Üstüne konulduğunu notanın kısa ve kesik çalınacağını belirtir. Nokta işareti ile gösterilir.



Puandorg. Taksimlerdeki metronom dışı bekleyişlerde, kalışlarda ve kararlarda kullanılmıştır. Üzerine konulduğu notayı istenilen süre kadar uzatır.
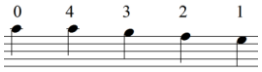
,

Virgüller / Kısa Duraklamalar. Kısa duraklamalar, değerliği "sus"dan kısa olan, birim vuruş içerisine yerleştirilemeyen, anlık duraklamalardır. Kısa duraklamalar, duraklama yapılan notanın sağ üst köşesinde virgül (,) noktalama işareti ile gösterilmiştir.



Çift Ses. Çift ses, uyumlu iki sesin birlikte kullandığı icrâ şeklidir.

“1, “2, “15, “20 **1. Cümle, 2. Cümle, 15. Cümle, 20. Cümle.** Taksim notası üzerinde, her bir cümlenin başlangıcında, cümlenin sol alt köşesinde, tırnak işareti ile verilen cümle numarasını göstermektedir.



Parmak Numarası. Perdenin, tuşe üzerinde hangi parmak ile icrâ edileceğini göstermek için nota başının üst kısmına konulan rakamdır. “0” rakamı perdenin boş tel ile icrâ edileceğini belirtir.



Yıldız İşareti. Üstüne konulduğu süsleme tekniğinin veya ifade unsurunun kolaylıkla görülebilmesi için kullanılmıştır.

Kısaltmalar	**Açıklamalar**
b.	**Belirsiz Çarpma**. Değerini asıl notadan önce veya sonra alan belirsiz çarpmaya göre belirsiz ve hafif nüans ile icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
v.	**Vurgulu Çarpma.** Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, çarpmaya göre vurgulu ve kuvvetli nüans ile icrâ edilen çarpma çeşididir. Vurgulu çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
vurkaç ç.	**Vurkaç Çarpma.** Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye çarpma yapılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir. Notanın üst kısmında gösterilmiştir.
vib.	**Vibrato.** (bkz. tanımlar)

h.vib **Hızlı Vibrato.** Titreşim hızı vibratoya göre daha fazladır. Notanın üst kısmında gösterilmiştir.

hız… **Hızlanarak.** Taksim giderinin kademe kademe arttırıldığı tartım kalıpları üzerinde, portenin üst kısmında gösterilmiştir. Hızlanma boyunca yan yana noktalar (…….) devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin kendi temposuna dönülmüştür.

hızlı… **Hızlı.** "Hızlanarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları"ndan farklı olarak bir anda hızlı icrâ edilen (gideri yaklaşık iki katına çıkararak) tartım kalıpları üzerinde, portenin üst kısmında gösterilmiştir. Hızlanma boyunca yan yana noktalar devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin kendi temposuna dönülmüştür.

ağırlaşarak… **Ağırlaşarak.** Taksim giderinin kademe kademe düşürüldüğü tartım kalıpları üzerinde, portenin üst kısmında gösterilmiştir. Ağırlaşma süresince yan yana noktalar devam ettirilmiştir.

ağır… **Ağır.** "Ağırlaşılarak icrâ edilen tartım kalıpları"ndan farklı olarak, bir anda ağır icrâ edilen (giderinin yaklaşık olarak yarıya düşürülmesi ile) tartım kalıpları üzerinde, portenin üst kısmında gösterilmiştir.

a.g.e. Adı geçen eser

bkz. Bakınız

örn. Örnek

vb. Ve benzeri

yy. Yüzyıl

1.GİRİŞ

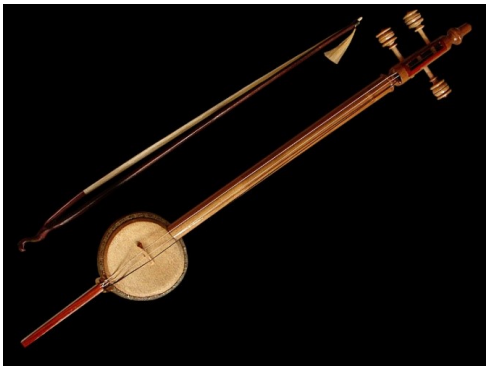
Keman çalgısından önce Türk topraklarında yaylı çalgılar ailesine mensub farklı çalgılar çalınmaktaydı.

Gazimihal, 13.yy'dan beri, İstanbul ve Trabzon şehirlerinin Ceneviz ve Venedik mahallelerinde, o dönemin Levantenleri[1] arasında eski viol[2] şekillerinin kullanılmış olabileceğini belirtmiştir. C.Fonton da, violün Galata meyhanelerinde çalınmış olabileceğini açıklamıştır (Gazimihal, 1939: 80).



Resim 1.1. Viol

Kökeni 16.yy sonlarına dayanan ve ilk olarak batı müziğinde kullanılan kemandan önce Türkler, yaylı saz olarak ***ıklığ*** çalgısını çalmıştır. Iklığ, Farsça'daki adı ile ***kemançe/rebâb*** şeklinde adlandırılmıştır. Keman ismi ise ıklığa sürtülen yayın Farsça karşılığı olarak bilinmektedir (Gazimihal, 1961: 125).



Resim 1.2. Rebâb

[1] Büyük liman kentlerinde ticaretle uğraşan gayrimüslimlere verilen ad (T.D.K. Güncel Türkçe Sözlük 2016).
[2] Yaylı çalgılar ailesine ait, dört farklı boyu, altı ve yedi teli olan çalgı.

Topraklarımıza keman çalgısının girişi 1700'lü yıllara dayanmaktadır.

1737'de İstanbul'da ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam J.E. Liotard'ın çizdiği "Keman Çalan Türk Müzisyenler" adındaki resim, o dönemde Osmanlı'da keman çalgısının kullanıldığını gösteren ilk resimdir (Uslu, 2009: 73).

Keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında bilinen ilk isim konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır.

1751'de yazılan Fonton'un eserinde "*Âmâ Kemânî Corci*"den (1680? - 1775?) Türk topraklarına batı kemanını getiren ilk kişi olarak bahsedilmiştir (Uslu, 2009: 73). Fonton'un tespitinden iki yüzyıl sonra 1961'de Gazimihal de Rum asıllı âmâ Kemânî Corci'yi ilk keman icrâcısı olarak anlatmıştır (Gazimihal, 1961:125).

Kemânî Corci'nin yanında, keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığının temellerini atan ilk isimlerden biri de *Hızır Ağa*'dır (? – 1796, 1799?). 1740'larda Osmanlı sarayında fasıllarda rebabı ve tanbûru ile yer alan Hızır Ağa (Uslu, 2009: 22), padişah III. Selim ve II. Mahmut zamanında, batılılaşma hareketleri çerçevesinde saraydan kadro alabilmek için batı müziği çalgısı icrâ etmeye ihtiyaç duymuştur. İstanbul piyasasında çalışan çağdaşı Kemânî Corci'den görüp tanıdığı keman ile icrâcılığa başlamış ve saraydan kadro almıştır (Uslu, Röpörtaj, 04.01.2014).

Aksoy' un (2003:179-151) "Rebâb 1781-1786 arasında…İstanbul'da artık gözden düşmüş sazdır. Yerini batı kemanına bırakmak üzeredir, özellikle yüzyılın son çeyreğinde yaylı saz olarak ilk akla gelen rebâb değil, sînekeman ile kemandır" tespiti ve 1781-1786 yıllarında Avrupalı gezgin Toderi'nin, rebâb icrâcılarının rebabı bırakıp kemana yönlendiklerini öne sürmesi, batılılaşma hareketleri ile keman çalgısının mûsikîmizde kullanılmaya başladığını doğrulayarak Uslu'nun görüşlerini desteklemiştir.

Avrupa'da, Violon(fr.) / Violino (it.) / Violin (al.) olarak adlandırılan bu çalgının "keman" adını alması bu dönemde (18.yy.da) gerçekleşmiştir. Gövdesi yerli ***kemançeden*** büyük olan bu çalgı adlandırılırken küçültme eki "***çe***" atılarak **keman** adını almıştır. Yay ise Fransızca yay anlamına gelen "*archet*" kelimesinin Türkçe okunuşu "**arşe**" şeklinde adlandırılmıştır (Gazimihal, 1961: 125).

Sonuç olarak, Osmanlı sarayı dışında ve kadrosuz olarak icrâcılık yapan ilk *Kemânî, Kemânî Corci*, Osmanlı sarayında kadrolu olarak, Türk Musikîsi icrâcılığı yapan ilk kişilerden biri ise *Kemânî Hızır Ağa* olarak bilinmektedir (Recep USLU, Röpörtaj, 04.01.2014).

Kemânî Corci ve Hızır Ağa'nın açtığı keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığı yolcuğunda karşımıza alanında yetkin birçok üstâd çıkmaktadır. Ankara Millî Kütüphane'de yer alan musîkî mecmualarının tamamını tarayarak ulaştığımız bu isimler; Mustafa Çelebî (? – 1760), Ali Ağa (1770? - 1830), Hamparsum Limonciyan (1768 - 1839), Mustafa Ağa (? - 1840), Ethem Ağa (? - 1845), Rıza Efendi (1780 - 1852), İsmâil Ağa (? - 1870), Kemânî Sebuh Simonyan (1828 - 1894), İbrahim Efendi (? - 1895), Zafirâki (1847 - 1910), Kemânî Tatyos Efendi (Ekserciyan) (1858-1913), Kemânî İhsan (?-1920-?), Kemânî Bülbülî Salih Efendi (?-1923), Kemanî Aleksan Ağa (?-1925), Kemanî Memduh Efendi (1868-1938), Kirkor Çulhayan (1868-1938), Kemânî Reşad Erer (1890 - 1940), Abdülkâdir Töre (1873 - 1946), Kemânî Sahak Hocasar (1889-1946), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Leon Hancıyan (1860 - 1947), Kemânî Tahsin (19. Yüzyıl Mızıka-i Humâyun sanatçısı), Kevser Hanım (1880 - 1950), ***Nubar Tekyay*** (1905-1955), Mustafa Sunar (1881-1961), Haydar Tatlıyay (1890 - 1963), Sadi Işılay (1899 - 1969), Hakkı Derman (1907-1972), Selahattin İnal (1924-1982), Emin Ongan (1906 - 1985), Cevdet Çağla (1900-1988), Necati Tokyay (1906 - 1988), Reşat Aysu (1910-1999) ve Cahit Peksayar (1928-2000) olarak sıralanmaktadır.

Cumhuriyet dönemi Türk Mûsikîsi tarihinde kendisinden sonra gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol gösteren, keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunan, mûsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer alan, çalışmamıza taksimleri ile kaynaklık eden ekol isim ***Nubar Tekyay***'dır.



Resim 1.3. Nubar Tekyay

Nubar Tekyay'ın Hayatı (1905-1955)

4 Eylül 1905 yılında doğan Tekyay, kemana 6 yaşında Batı Müziği eğitimi ile başlamıştır. (Öztuna, 2006: 386), ilk Türk Mûsikîsi eğitimini babası, Kemânî Tatyos Efendi'nin öğrencisi, bestekâr ve udî Arşak Çömlekçiyan'dan almıştır (Sözer, 1964: 418). Ablası Serafin ve kız kardeşi piyanist Valantin de müzik ile yakından ilgilenmiştir.

Tekyay, 13 yaşından itibaren 8 yıl (1918-1926) süre ile babasının fasıllarına katılmış (Öztuna, 2006: 386), üstün keman tekniği ve mûsikî anlayışı ile kısa zamanda şöhreti yakalayarak (Aksüt, 1967: 80), döneminin en iyi kemânileri arasında yer almıştır (Öztuna, 2006: 386).

1927' de kurulan ilk Türk radyosu "*Telsiz*"de 4 Temmuz 1928 yılında dönemin üstâd icrâları, Hakkı Derman, Rafet Altıparmak, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar, Ercüment Batanay, Hasan Erkoç, İsmâil Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur (Özalp, 2000: 253).

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

Münîr Nûreddin Selçuk'un ilk plaklarında, tanbûrî Mesut Cemil, kemençevî Rûşen Kam, tanbûrî Refik Fersan, kemençevî Fâhire Fersan, Fevzi Aslangil ile birlikte icrâcı olarak bulunan (Öztuna, 2006: 274), Türk Mûsikîsi'nin yanında batı müziğine de vâkıf olan Tekyay (Aksüt, 1967:80), 22 Şubat 1930'da Fransız Tiyatrosu'nda, Kemençevî Ruşen Kam, Tanbûrî Mesut Cemil ve Kânuni Artaki Candan ile birlikte Münîr Nureddin Selçuk'a eşlik ederek Türk Mûsikîsi'ndeki ilk Avrupâî konseri veren heyette bulunmuştur (Öztuna, 2006: 274).

Atatürk huzurunda birçok kez Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, tanbûrî Selâhattin Pınar, Hâfız Yaşar, kemânî Necati Tokyay, klarnet sanatçısı Şükrü Tunar, kemânî Niyâzi Seyhun, udî Yorgo Bacanos ve kemençevî Aleko Bacanos ile birlikte icrâlarda bulunan Nubar Tekyay'a, "*Tekyay*" soyadını methiyelerine mazhâr olduğu Mustafa Kemal Atatürk vermiştir (Hüdavendigar, 1999: 158).

Nubar Tekyay, 12 Şubat 1955'te uzun zamandır yaşadığı kalp rahatsızlığından vefât etmiştir (Öztuna, 2006: 386). 1999 yılında anıtlaştırılan mezarı İstanbul, Zeytinburnu, Balıklı Ermeni Mezarlığı'nda bulunmaktadır.

Nubar Tekyay'ı, 20.yy.ın önemli solistlerinden Alâeddin Yavaşça, "Üstün vasıflara sâhip sazende" (Yavaşça, 1982: 7) olarak nitelemiş, ud virtiözü Cinuçen Tanrıkorur ise ud icrâ tavrını geliştirirken yaralandığı icrâcıların başında gelen kemânî (Tanrıkorur, 2009: 319) olarak anlatmıştır. Müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Nubar Tekyay'ı, Hakkı Derman ve Sâdi Işılay ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli üç kemânisi içerisinde göstermiştir (Başar, 2006: 64). Tanbûrî Sâdun Aksüt, Tekyay'ın "Fevkalâde tekniği, hâkimane çalışıyla dinleyenleri büyüleyip keman sazında tam bir üstad olan icrâcı" (Aksüt, 1967:80) olduğunu, Müzikolog Yavuz Özüstün ise Tekyay'a olan hayranlığını "Nubar

başka bir hikayedir, keman ancak Nubar gibi devlerin elinde alaturkada kullanılan bir saz olabilir.” (http://www.Mûsikîdergisi.net/?p=1480), şeklinde tanımlamıştır.

1990 yılında çıkan, Masters of Turkish Music (Türk Mûsikîsi’nin Ustaları) albümünde, Safiye Ayla, Hâfız Osman Efendi, Münir Nureddin Selçuk, Hâfız Burhan, Şükrü Tunar, Haydar Tatlıyay ve Tanbûrî Cemil Bey gibi üstadlarla birlikte keman taksimleri ile yer alarak “taksim formunu zirveye ulaştıran kemancı” (Özdoğan, Üstel, Karakaşlı, Kentel: 88) olarak adlandırılmıştır.

Tekyay, keman taksimleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisans Programı’nda Yrd. Doç. Dr. İhsan Özgen tarafından yürütülen, “Kompozisyon Açısından Taksim Dersi”ne konu olmuştur.

Tekyay'ın, TRT'nin 1995 yılında yayımlamış olduğu Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repartuvarı'nda kayıtlı olan 6 adet sözlü eseri mevcuttur. Bu eserler;

1)Hicaz makâmında Aksak usûlünde şarkı, *Gözlerin çapkın ayşem*,
2)Hicaz makâmında Düyek usûlünde şarkı, *Severek aldanıyorum, onu kalbim yanarak*,
3)Hicaz makâmında Curcuna usûlünde şarkı, *Ağlamış, gülmüş, cefâya durmadan yanmış gönül*,
4) Hicaz makâmında şarkı, *Gûyâ göle düşmüş iki boş yıldız*,
5) Eviç makâmında aksak usûlünde şarkı, *Sevgilim bu akşam gurûba kadar*,
6) Muhayyer makamında Curcuna usûlünde fantezi, *Gönlümde bülbül Fatma*, adlı eserledir.

Tekyay icrâsı günümüz akademik ve sanat kurumlarında da ekol icrâ olarak kabul edilmiştir.

Ayverdi “ekol” kavramının tanımını (2005:822), “Felsefede, ilmin herhangi bir dalında…sanat kollarında bir kimsenin başlattığı ve diğerlerinin devam ettirdiği, belli özellikleri ile kendisine benzer olanlardan ayrılan, tarz, usül, yol, okul…” şeklinde yapmıştır. Ayverdi’nin ekol tanımından yola çıkarak, Türkan ile yaptığımız röportajda; Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği korosu keman sanatçılarından İhsan Aslan, Mithat Arısoy, Aziz Şükrü Özoğuz’un, TRT İstanbul Radyosu keman sanatçılarından Kemal Caba, Turay Dinleyen ve kemençe virtüözü Derya Türkan’ın icrâlarında Nubar Tekyay’ı

takip etmeleri, taklit etmeleri, Tekyay'dan feyz alarak onun icrâ kayıtlarını öğrencilerine tavsiye etmeleri (Türkan, Röportaj, 17.05.2013), Tekyay'ın ekol olma özelliğinin en önemli göstergelerinden biri olmuştur.

Nubar Tekyay'ın; başta Atatürk olmak üzere, mûsiki üstadları Alâeddin Yavaşça, Cinuçen Tanrıkorur, Sâdun Aksüt ve Yavuz Özüstün gibi üstadlardan övgüler alması, döneminin en önemli üstâd solist ve sâzendeleri ile plak kayıtlarında bulunması, ilk Türk radyosunda ilk mûsikî kayıtlarına katkı sağlaması, taksimlerinin lisansüstü derslerine konu olması, tavrının günümüzde de ekol olarak kabul görmesi unsurlarından hareketle; "***Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli***" başlıklı bu tez çalışmasında, Nubar Tekyay'ın keman tavrı, giriş taksimleri ve geçiş taksimleri doğrultusunda somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

1.1. Problem Cümlesi

Belirtilen görüş ve araştırmalar doğrultusunda çalışmamızın problem cümlesi;

Nubar Tekyay'ın keman taksimlerinin özellikleri nelerdir? şeklinde belirlenmiştir.

1.1.1. Alt Problemler

Belirlenen problem cümlesi doğrultusunda çalışmada aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranmaya çalışılacaktır.

Nubar Tekyay'a Ait Keman Taksimlerinin **Teknik Açıdan** Tahlîli;

1. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki pozisyon kullanımı nasıldır?
2. Nubar Tekyay'ın taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?
3. Nubar Tekyay'ın taksimlerinde kullandığı ifade unsurları nelerdir?

Nubar Tekyay'a Ait Keman Taksimlerinin **Melodik Açıdan** Tahlîli;

4. Nubar Tekyay'ın taksimlerinde kullandığı cümle yapıları nasıldır?
5. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki sekileme (sekvens) kullanımları nasıldır?
6. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki tartım kullanımları nasıldır?
7. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki ritmik değişkenlikler nelerdir?

Nubar Tekyay'a Ait Keman Taksimlerinin **Nazarî Açıdan** Tahlîli;

8. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki seyir, geçki özellikleri nasıldır?

9. Nubar Tekyay'ın taksimlerindeki perde kullanımı özellikleri nasıldır?

10. Nubar Tekyay nazarî anlayışının 14.yy.dan günümüze makam tarifleri ile karşılaştırılması nasıldır?

1.2. Amaç

Değişen ve gelişen dünya paralelinde keman ile Türk Mûsikîsi icrâsının temel problemleri arasında;

- Tavırlı icrâya yönelik eğitimin, metot azlığından ve yetersizliğinden dolayı keman eğitiminde yeteri kadar kullanılamaması,
- Günümüzde, keman ile Türk Mûsikîsi icrâsı ve eğitimi yapan eğitimcilerinin gelenek icrâsını gözardı ederek bireysel çabalar ile eğitim vermesi,
- Eğitimciden eğitimciye farklılık gösteren bilgi aktarım sürecinin yetersiz kalması,
- Alanında usta eğitimci ve akademisyen keman icrâcılarının sayıca azlığı,
- Keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında ekol takibinin olmaması,
- Mûsikimize Avrupa'dan gelen keman çalgısına Türk Mûsikîsi icrâsı içerisinde ön yargılı bakılması,
- Arabesk kültürü etkisi ile tavırlı icrânın giderek yozlaşması,
- Grup keman çalışmaları ile keman çalgısının solist olma özelliğinin geri planda kalması problemleri dikkatimizi çekmektedir.

Yukarıda belirtilen problemlerden hareketle, **araştırmamızın amacı**; Nubar Tekyay'ın keman icrâsında kullandığı keman tekniğini, kullandığı süsleme tekniklerini, motif ve cümle yapılarını, ritmik unsurları, makam, seyir, perde ve geçki kullanımını, nazarî anlayışını, taksimlerindeki özgün unsurları, yenilikleri belirleyerek, Tekyay tavrını tahlîller ile tespit edip taksim notaları üzerinde göstermektir.

1.3. Önem

Bu araştırma,

- Nubar Tekyay'ın keman tekniğinin ortaya konulacak olması bakımından,
- Tekyay'ın makam seyrinin ve perde kullanımının açıklanacak olması bakımından,
- Tekyay'ın kullandığı süsleme tekniklerinin nota üzerinde gösterilerek açıklanacak olması bakımından,
- Tekyay'ın taksimlerimdeki ritmik unsurların somutlaştırılacak olması bakımından,
- Keman icrâcılarının, eğitimcilerin ve öğrencilerin yapacağı taksim formu çalışmalarında, Nubar Tekyay'ın seyir anlayışı ve perde kullanımından yararlanabilecek olması bakımından,
- Günümüz keman icrâcılarının taksimlerinde ve bestelerinde karşılaştıkları zengin motif ve cümle oluşturma problemine kaynaklık edebilmesi bakımından,
- Hali hazırda oluşmamış, keman için taksim formu tahlîl yöntemini somutlaştırarak geliştirecek olması bakımından,
- Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında verilen keman eğitiminde, Nubar Tekyay ekolünün, temel icrâ tavırlarından biri olarak benimsenip öğretilerek, eğitimcilere ve öğrencilere kaynak olabilmesi bakımından,
- Taksim notalarının keman eğitimcilerine kaynak olabilmesi bakımından,
- Keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında ve eğitiminde eksik olan ekol anlayışının öğrencilere ve icrâcılara aktarılarak tavır kazanımına yardımcı olabilmesi bakımından,
- Nubar Tekyay'ın taş plaklarda kalmış taksimlerinin gün ışığına çıkarılacak olması bakımından,
- Keman ile Türk Mûsikîsi icrâsı yapan üstâdlar (kemânîler) üzerine yapılmış çalışmaların azlığı bakımından,
- Nubar Tekyay ile ilgili yapılmış hiçbir çalışma olmaması bakımından, önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu tez çalışmasında;

- Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
- Araştırmada oluşturulacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
- Araştırmada kullanılacak teorik bilgiler ile Nubar Tekyay'a ait taksim kayıtlarının ihtiyacı karşılayacak miktarda ve nitelikte olduğu,
- Araştırmada kullanılacak kayıtların, Nubar Tekyay'ın icrâ tavrını anlatmaya yetecek nitelikte olduğu,
- Nubar Tekyay kaynaklı yazılı ve işitsel kayıtlar ışığında, Nubar Tekyay'ın icrâ tavrının anlaşılabilmesi için gerekli verilerin sağlanacağı, varsayımlarından hareket edilecektir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Araştırmacının ulaşacağı kaynak ve eserlerle,
- Araştırmacı tarafından tahlîl edilecek 16 giriş ve 3 geçiş taksimi kaydıyla,
- Araştırma kapsamında Nubar Tekyay kaynaklı yazılı ve kayıtlı eserlerde kullanılan Türk Mûsikîsi makamlarıyla,
- Türk Mûsikîsi'nin dönemleri ve bireysel icrâ özelikleriyle,
- Taksimlerin teknik, melodik ve nazarî tahlîlleriyle,
- Tekyay'ın nazarî anlayışını tahlîl edebilmek için yararlanılan 14.yy.dan günümüze 18 ayrı kaynaktaki makam tarifleri ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Taksim: Türk Mûsikîsi'nin zengin makam kâidelerine bağlı kalınarak, hem melodik hem de teknik gücünü sergileyerek irticâlen yapılan, tarihi 9.yüzyıla kadar uzanan saz eseri formudur. (Yahya Kaçar, 2009/1: 306) Ezgi (1933:53) taksimin doğuşunu, "köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usülsüz olarak terennüm edilmesi âdetinden doğmuştur" şeklinde açıklamıştır. Taksimin en önemli ögesi doğaçlama oluşudur. Taksimde şarkı

formu gibi zemin, meyan ve sonuç cümlelerinin ardından karar verilir. (Akdoğu, 1989:8) Tanrıkorur (2003: 50-51) taksim konusunda, "Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra, üstün bir bestecilik ve zamanla kabiliyeti gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur" şeklinde görüşlerini belirtmiştir.

Giriş Taksimi: Bir fasıla, koro veya solo dinletisine başlamadan önce, kulağı, icrâ edilecek eserin makâmına hazırlamak için yapılan taksime denir. (Akdoğu, 1989: 18) Mevlevî ayinlerinde, naat ile âyin-i şerif arasında yapılan taksime ise baş taksim veya post taksim adı verilir (Akdoğu, 1989: 19).

Geçiş Taksimi: Bir makamdan başka bir makama geçiş yapılan taksimlerdir. Her iki makam arasındaki ortak perdelerden ve seyir özelliklerinden hareketle yeni makama geçilir (Yahya Kaçar, 2009/1: 306).

Makam: Mesut Cemil, makâmı, "Herhangi bir dizinin sesleri ile muayyen (belirli) şartlar ve kaidelere (kurallara) uygun olarak icrâ edilen melodik bir hareketin meydana getirdiği karakterdir" şeklinde tanımlamıştır (Kutluğ, 2000: 77).

Seyir: Dizi içerisindeki bir perdeyi veya perdeleri kendisine merkez (kutb) kabul ederek yapılan melodik hareketten sonra karar perdesinde biten yapı, makâmın izlediği yoldur.

Karar: Makam seyrinin son bulduğu perdedir.

Yeden: Kararın hemen altındaki, ezgiyi durağa (karara) doğru iten, perdedir (Tanrıkorur, 2003: 141).

Geçki: Herhangi bir makamdan bir başka makama geçmeye geçki denir (Arel, 1993: 127).
Pozisyon: Pozisyon, kemanda sol elin keman sapında bulunduğu yer ve sol el bu yerde iken tuşede kullanılabilen alan şeklinde tanımlanmaktadır (Uçan, 2006: 18).

Vibrato: Titreşim anlamına gelir. Tuşede basılı bulunan parmağın bulunduğu noktadan ayrılmadan ileri ve geri salınım yapması ile vibrato oluşur. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, süsleme yapmaktır (Oran, 2004: 134).

Trill: Esas ses ve icrâ edilen makama göre "bir üzerindeki ses ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur (Bilgin, 2011: 16).

Sekileme (Sekvens): Bir motifin, genellikle ardışık gelen makam dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir (Gönül, 2010: 13).

Motif: En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan…geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir (Akdoğu, 1996: 15).

Cümle: Birbiri tamamlayan en az iki motifin oluşturduğu anlamlı ve müzikal bütüne cümle denmektedir.

Bolâhenk Akord: Batı Müziğinde, diyapozon aletinin çıkardığı 440 frekanslı Lâ sesinin, Türk Mûsikîsi'nde 440 frekanslı Nevâ perdesine karşılık gelen akordu, yerinden icrâ, herhangi bir perde üzerine transpoze yapılmadan gerçekleştirilen icrâ.

Süpürde(Ahterî) Akord: Türk Mûsikîsi akord sisteminde, icrânın, makâmın karar sesinin 1 ses aşağısına transpoze edilerek yapılacağını belirten akord.

Kız Neyi Akord: Türk Mûsikîsi akord sisteminde, icrânın, makâmın karar sesinin 4 ses aşağısına transpoze edilerek yapılacağını belirten akord.

Mansûr Akord: Türk Mûsikîsi akord sisteminde, icrânın, makâmın karar sesinin 5 ses aşağısına transpoze edilerek yapılacağını belirten akord.

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmamıza kaynaklık edecek makale ve tezlere ait özetler aşağıda yer almaktadır.

Gülçin YAHYA KAÇAR tarafından, 1993 yılında hazırlanan "Türk saz Mûsikîsi'nde icrâ-nota farklılığı" konulu yüksek lisans tezinde; Türk Mûsikîsi saz eserlerinde icrâ nota farklılığı incelenmiştir. Önemli saz ustalarımızdan Tanbûrî Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan ve Udî Hırant Emre'nin kısa biyografi özetlerinden sonra kendi icrâlarından notaya alınmış saz eserlerine yer verilmiştir. Ustalarımız icrâlarında yapmış olduklar süslemeler, süslemelerin karakterleri (mızraplı, mızrapsız, legato) küçük nota ilaveleri gösterilmiştir. Daha sonra yayımlanmış notalarda görmediğimiz ancak, icrâcıların notadan farklı olarak yapmış oldukları süslemelerin, nota dışı ilâvelerin analizi ve sınıflandırılması yapılarak detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise eğitim ve icrâ açısından ayrı öneriler sunularak, eserlerin mümkün olduğu kadarı ile icrâ edildiği şekilde de notaya alınması ve çalgı metodlarının oluşturulmasında bundan faydalanılarak yeni yetişen sazendelere tavır kazandırılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Ahmet Şahin AK tarafından, 1996 yılında hazırlanan "Türk Saz Mûsikîsi'nde Süsleme Ve Ud İçin Geleneksel İcrâ Yöntemleri, (Teknik-Transpozisyon-Taksim)" konulu makalede; Saz öğrenimi sırasında önemli bir kaynak ve metot vazifesi gören kitap, "Geleneksel Ud icrâsında Teknik Çalışma ve Süslemeler", "Akortlar-Transpozisyon", "Taksim" ve "Sonuçlar" baslıklı dört ana bölümden oluşmaktadır. Anlatılan konular, çesitli Türk Müziği eser notalarıyla örneklendirilmektedir.

Gülçin YAHYA KAÇAR tarafından, 2002 yılında hazırlanan "Ünlü Virtüoz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" konulu kitapta; Yorgo Bacanos'a ait ud taksimleri incelenmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin değişik makamlarından oluşan bu taksimler, Bacanos'un üslubunu en iyi şekilde ortaya koyan taksim icrâları olup önce notaya alınmış, daha sonra da seyir özellikleri, ses alanları, perdelerin kullanım sıklıkları ve ezgisel hareketleri, Bacanos'un kişisel motifleri, makam geçkileri ve makam dizilerinde yer alan perdelerin sent değerlerleri açılarından incelenmiştir. Bacanos'un her maka seyri sırasında kullandığı en tiz ve pest perdeler tespit

edilerek o makama ait ses alanı ve genişliği belirlenmiştir. Her bir perdeden diğer perdelere yapılması mümkün olan ezgisel hareket ve bunların taksim içindeki ağırlıklarının tespiti yapılmıştır. Bacanos'un taksim seyri sırasında kullandığı perdelerin inici-çıkıcı hareketleri ve bir perdeden başka perdeye gidişte kullanmış olduğu aralıklar belirlenmiştir. Bu işlem önce, her taksim için ayrı ayrı yapılmış, daha sonra aynı makamdan olan taksimler bir araya getirilerek değerlendirilmiştir. Kendine özgü bir tavıra sahip olan Bacanos'un ud tarzını ve kişisel üslubunu ortaya koyan kişisel ezgileri, motifleri ve melodik kalıpları tespit edilmiştir. Taksimlerinde kullanmış olduğu tekrarlayan motifler ve ezgi grupları belirlenmiştir. Makamlarda kullanılan perdelerin frekansları bilgisayar ortamında "Steinberg'in Wavelab V201" programından yararlanılarak sent cinsiden ölçülmüştür. Taksim içerisinde kullanılan makam geçkileri belirlenmiş ve hangi makamda hangi geçkileri yaptığı ortaya konmuştur. Geleneksel Türk Sanat Müziği'ne ait kuramsal eserlerdeki makamsal özellikler ile Yorgo Bacanos'un taksimlerinde kullandığı makamların özellikleri kıyaslanmıştır. Bacanos'un taksimlerinde kullandığı çarpma, glissando, tril, tremolo gibi süsleme teknikleri tespit edilmiştir. Bu özelliklerden hareketle ud için etüdler yazılmıştır.

Nevâ ÖZGEN tarafından, 2006 yılında hazırlanan "Klâsik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcrâ İçin Etütler" konulu sanatta yeterlik tezinde; Klâsik kemençede eğitim yöntemlerinin incelenmesi bu sazın günümüzdeki öneminin getirdiği bir zorunluluk olmaktadır. Şimdiye kadar kemençenin eğitimine esas olan yöntemler farklı biçimlerdedir. Bu eğitim yöntemleri doğal olarak klâsik icrâlar için söz konusudur. Hemen belirtmeliyiz ki günümüz kemençe icrâları sadece Klâsik Türk Mûsikîsi repertuarı içinde olmamakta, başka müzik türlerini de içermektedir. Bu konuya bakış açısı getirerek kemençe icrâlarını klâsik ve modern icrâlar olarak tasnif edilmesi gereği büyük önem taşımaktadır. Bu iki tarz icrâ için de eğitim yöntemlerinin esaslarının neler olabileceği konusu öncelikle sorgulanması gereken bir konudur.

Ahmet TOLGA ÖZDEMİR tarafından, 2008 yılında hazırlanan "Cinuçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi"konulu yüksek lisans tezinde; Türk Müziği'nin önemli İcrâcılarından olan Cinuçen Tanrıkorur'un ud taksimleri, makamsal ve teknik açıdan incelenmiştir. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde, alışılagelmiş melodi kalıplarının dışında hareket eden Tanrıkorur'un, Uzzal, Hüzzam, Şevkefza, Şedd-i Sabâ ve Uzzal'dan Şevkefza' ya geçiş taksimi olmak üzere beş taksimi bu çalışmaya

örnek olarak seçilmiş ve bu taksimler transpozisyonu, melodik hareketleri, seyir yapıları ve makamsal geçkileri bakımından incelenmiştir. Makamsal çözümlemesi yapılan bu taksimler daha sonra udu kullanım tekniği bakımından klavye üzerindeki pozisyonları, sık tercih edilen süsleme tekniklerini ve sağ sol el tekniklerini içeren bir anlayışla açıklanmıştır. Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Tanrıkorur'un taksimlerinde daha ziyade, kız ney ve müstahzen akordunu kullandığı, melodilerinde kalıplaşmış ezgi yapılarını tercih etmediği, geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği, kapalı ve ileri pozisyonları tercih ettiği görülmüştür.

Mehmet GÖNÜL tarafından, 2010 yılında hazırlanan "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinde; Nevres (Orhon) Bey, 1873-1937 yılları arasında yaşamış, özellikle ud icrâsına getirdiği yeniliklerle Klâsik Türk Mûsikîsi'nin ve ud icrâcılarının önde gelen simâlarındandır. Nevres Bey'i farklı kılan, ud icrâsında kendi dönemine kadar kullanılan icrâ tekniklerinden farklı, bütünüyle özgün bir tavır kazandırmış olmasıdır. O, udu kendinden öncekiler gibi boş telleri kullanarak dikey ağırlıklı bir icrâda değil, özellikle Cemil Bey'in tanbur ve lavta icrâsının etkisiyle çok pozisyonlu, boş tellerden imtina eden bir tavırla icrâ etmiş ve bu noktada geliştirdiği teknik ile ud icrâ tarihinde bir mîlat olmuştur. Temel seviyede ud eğitimini almış olan icrâcılar, özgün tavırlarını oluşturmak için eğitimlerini daha üst seviyelere taşımak zorundadırlar. Parmak izleri kadar belirleyici olan sanatkâr tavrı, her icrâcı için ulaşılması gereken bir hedef olmalıdır. Bu hedefe ulaşabilmek için icrâcının, kendinden önceki önde gelen icrâcıları ve tavırlarını tanıma, anlama ve uygulama gereksinimi vardır. Bu noktada, yaşanılan eksikliklerin giderilmesi için tarihe mal olmuş icrâcıların sanat kişiliklerinin ve kendileriyle bütünleşen tavırlarının günümüze taşınması bir gerekliliktir. Bu çalışma ile ud icrâcıları arasında çok önemli bir yer tutan Nevres Bey'in, 14 ayrı makamdaki 20 taksimi ışığında tavrı ve mûsikî birikimi analiz edilmiş ve ulaşılan bilgiler doğrultusunda yine onun tercih ettiği makamlarda ve yapmış olduğu geçkileri kapsayan ud için 14 örnek alıştırma oluşturulmuştur.

Aslıhan ERUZUN ÖZEL tarafından, 2010 yılında hazırlanan "Kemençe ile Eser icrâlarından Hareketle Tanbûrî Cemil Bey'in Tavır Özellikleri" konulu makalede; Geleneksel kemençe tavrının incelenmesinde öncelikle, Anadolu ses kayıt tarihindeki en eski kemençe icrâcısı Tanbûrî Cemil Bey ile başlanılması uygun görülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, Cemil Bey tarafından taş plaklarda kemençe ile icrâ edilen saz eserleri

kayıtları notaya alınmıştır. Aynı dönemde basılmış olan edisyonlar ile karşılaştırmalı olarak incelenen kayıtlar arasındaki icrâ farklılıkları tespit edilmiştir. Belirli süsleme isimleri altında kategorize edilen bu veriler, kullanıma göre en fazladan en aza dopru sıralanmıştır. Böylece, Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe ile saz eserleri icrâsında kullanmış olduğu karakteristik ornemantasyon tekniği tespit edilmiştir. Ayrıca bu teknik dönemin hâfızlarının tekniği ile büyük benzerlik taşıdığından, Cemil Bey gibi diğer usta müzisyenlerin de birbirlerinden etkilenmiş olabilecekleri varsayımına ulaşılmıştır. Geleneksel kemençe tavırları içinde Cemil Bey'in tavrına yönelik bu çalışma ile günümüzde ve gelecekte yazılacak kemençe metotlarında üslup ve teknik eğitimi açısından önemli bir rol teşkil edeceği, aynı zamanda modern kompozisyon tekniklerinde faydalı olabileceği amaçlanmıştır.

Emre ERDOĞAN tarafından, 2010 Yılında Hazırlanan "Kanun İcrâsı Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma" konulu yüksek lisans tezinde; Türk Müziğinin önemli icrâcılarından olan Erol DERAN'ın kanun taksimleri, makamsal ve teknik yönleriyle ele alınarak incelenmiştir. Acemkürdî, evcara, Hicazkâr, Hüzzam ve sultaniYegâh olmak üzere beş taksim incelenmekte, bu makamlar öncelikle kullanılan süslemeler, makamsal ve daha sonra teknik boyutlarıyla detaylı bir şekilde islenerek çıkan sonuçlar ayrıntılı olarak sunulmuştur. Analiz sonucunda çıkan bulgularda Deran'ın Kız Neyi akordunu tercih ettiği, melodi kalıplarının sıradanlıktan alışagelmemiş cümlelerle kurguladığı, geleneksel icrâ yapısını bozmamasının yanı sıra seyir anlayışı içerisinde kendisine özgün bir üslup sergilediği görülmüştür.

Yavuz TUTUŞ tarafından, 2011 yılında hazırlanan "Türk Müziği Keman Eğitimi Birinci Sınıf Ders Hedeflerinin Belirlenmesi ve Yeni Bir Model Önerisi" konulu sanatta yeterlik tezinde; Türk Müziği Keman Eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği Keman Eğitimi birinci sınıf ders hedeflerinin belirlenmesini, mevcut durumun saptanmasını ve yeni bir model önerisiyle çözüm önerilerinin getirilmesini amaçlamaktadır. Araştırmanın evrenini Türk Müziği Keman Eğitimi veren konservatuvarlar oluşturmaktadır. Örneklemi ise bu kurumlarda Türk Müziği keman eğitimini yürütmekte olan ulaşılabilinen eğitimcilerdir. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla yapılandırılmış görüşme formu ve anket formu hazırlanmış ve uygulanmıştır. Anket ve görüşme formlarının geçerlik ve güvenirliğinin sağlanması için bu alanda uzman eğitimcilerle görüşülmüş, uzman görüşleri doğrultusunda anket ve görüşme formları düzenlenmiştir. Araştırma sonunda elde edilen veriler gri

ilişkisel analiz tekniğiyle çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular ışığında araştırmanın problemlerine yönelik çözüm önerilerinde bulunulmuş ve Türk Müziği Keman Eğitimi Birinci Sınıfa yönelik yeni bir eğitim modeli hazırlanmıştır.

Gözde KOSA tarafından, 2011 yılında hazırlanan "Nota Mûsikî Mecmuasının Tanıtımı ve Bu Dergide Yer Alan Alaturka Keman Dersleri Makaleler Dizisinin İncelenmesi" konulu makalede; Türk müziği eğitiminde ses eğitimi ve çalgı eğitimi (temel bilimler) olmak üzere iki öğretim alanı bulunmaktadır. Bu öğretim alanlarının en önemli unsurlarından biri çalgı eğitimidir. Mesleki uygulamalarda ve günlük yaşantımızda en sık ihtiyacı hissedilen aracın çalgı olduğu görülmektedir. Bu durum aynı zamanda mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Konservatuvarlarda verilen çalgı eğitiminin esas amacı öğrencinin "sanatçı" olarak " sanatına hâkim bir birey" olarak yetiştirilmesidir. Öğrencinin çalgısına hâkim, yetkin ve donanımlı olarak yetiştirilmesi için önceden oluşturulmuş, amaçları belirlenmiş belirli bir programa ve hedefleri olan bir çalgı eğitimine ihtiyaç duyulmaktadır. Özellikle Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarların açılması ile birlikte Türk Müziği çalgı eğitiminde bir takım değişim ve gelişmeler olmuştur. Metotların yazılmaya başlanması, usta-çırak ilişkisinden öğretmen-öğrenci ilişkisine yönelinmesi, eğitimin uzun yıllara değil belli bir süreye sıkışması, meşk ortamından okul ortamına geçilmesi gibi değişim ve gelişimler, metotlaşma, sistematikleşme, standartlaşma, eğitim ve öğretimde 1'lik vb konularda daha çok düşünülmesi gerektiğini de ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma ile Türk müziği keman eğitimine yönelik ilk çalışmalardan biri olarak tespit edilen Nota-Mûsikî Mecmuasında yer alan keman dersleri incelenmiş ve önemli bir kaynağın yorumlanması amaçlanmıştır. Araştırma; konusu ve içeriği itibariyle bu ve benzeri çalışmalara örnek olması, kaynak teşkil etmesi ve yeni bilimsel çalışmalara yön vermesi bakımından önem taşımaktadır.

Korkutalp BİLGİN tarafından, 2011 yılında hazırlanan "Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdleri" konulu yüksek lisans tezinde; Tanbur icrâcılığıyla 20. yüzyıla damgasını vurmuş bir müzisyen olan Necdet Yaşar, Tanbûrî Cemil Bey'den taşplaklarını dinleyerek kazandığı ve Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil vasıtasıyla şifahen aldığı birikimi sanatsal kabiliyeti ve çalımsa azmiyle yoğurarak asılması güç, üstün bir tanbur tekniği meydana getirmiştir. Yüksek volümle birlikte güzel bir tını elde edilmesi zor bir saz olan tanburda bunları başarmış, bunu yaparken sağ ve sol el kıvraklığını da sağlayabilmistir. Ayrıca makamlara ve perdelere hâkimiyetini yaratıcılığıyla birleştirmiş ve serbest bir form

olan taksim formunda hem üslub ve melodik yapı olarak benzersiz, hem de teknik olarak çok üstün taksimler icrâ etmiştir. Bant kayıtları vasıtasıyla elimizde bulunan bu taksimler, tanbur öğrenmekte olanlar için teknik geliştirmeye yarayacak ve faydalanılması gereken pek çok öge barındırmakta olan essiz hazinelerdir. Bu çalışmada, bu öğelerden yola çıkılarak tanbur öğrenimine katkı sağlayacak temrin ve etüdler bütünü olusturularak enstruman öğrenimi için bir yardımcı metod önerisi getirilmeye çalısılmıstır. Necdet Yaşar'ın taksimlerinden temrin ve etüd yazımında faydalanılabilecek kısımlar tesbit edilip notaya alınmış, sonra da bu parçalardan faydalanılarak temrin ve etüdler oluşturulmuştur. Bu temrin ve etüdler metodik bir sıralamaya tâbî tutulmuş, açıklamalarla tamamlanmıştır. Bunları yapabilmek için ilk önce tanburda kullanılan teknik hareketler teker teker incelenmiş, sonra da bunların notaya aktarımında kullanılan işaretler gereken yerlerde örnekleriyle açıklanmıştır.

Nasuhi Can ÖZAYDIN tarafından, 2014 yılında hazırlanan "Mustafa Kandıralı'nın Çiftetelli ve Oyun Havalarındaki İcracılık Yönü" konulu yüksek lisans tezinde, klarnetin Türk Müziği icrasında kullanımını ve Mustafa Kandıralı'nın çiftetelli ve oyun havalarındaki icracılık yönünü konu almaktadır. Araştırmada Mustafa Kandıralı'nın yayınlanmış 2 CD'sindeki 31 parçadan 7'si notaya alınıp analizi yapılmıştır. Ayrıca Mustafa Kandıralı'nın hayatı ve icracılık yönü ile ilgili Serkan Çağrı ve İsmail Oytun ile yapmış olduğumuz görüşmeler dahilinde edinilen bilgiler de tezin içinde yer almaktadır.
Yapılan analizler dahilinde Mustafa Kandıralı'nın Geleneksel Musiki'deki yapıya sadık kalarak ve hiçbir icracıyı taklit etmeden, tamamen içinden geldiği şekilde doğaçlamalarını yaptığı, yaptığı herhangi bir figürü ikinci bir defa tekrarlamadığı, doğaçlamalarındaki giriş-gelişme-sonuç bölümlerindeki melodik akışı ve bölümler arasındaki ilişkiyi çok iyi kurguladığı görülmüştür.

Saadettin DELİKAYA tarafından, 2014 yılında hazırlanan "Niyazi Sayın'ın 4 taksiminin Biçimsel ve Makamsal Açıdan Çözümlenmesi" konulu yüksek lisans tezinde, Türk Müziğinde taksim formunun tanımı, öğeleri ve türleri tanımlanmıştır. Ney hakkında kısa bir bilgi verilip Neyin Türk müziğinde kullanımından bahsedilmiştir. Niyazi SAYIN'ın hayatı ve sanat yaşamı ele alınıp, Niyazi SAYIN'a ait dört ayrı makamda icrâ edilmiş taksim incelenmiştir. Bu taksimler sırasıyla Uşşak, Buselik, Acemkürdi ve Evc taksimlerdir. Taksimler; form özellikleri, melodik yapıları, ritim özellikleri bakımından incelenerek, sanatçının ney icrâsı ve üslubu analiz edilmiştir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli "*genel tarama*" modelidir. Yapılan araştırma; gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı "*betimsel*" bir araştırmadır.

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

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Nubar Tekyay'ın keman icrâcılığı, araştırmanın örneklemini ise Nubar Tekyay'ın ulaşılan 19 adet keman taksimi oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Teknikleri ve Verilerin Analizi

Nubar Tekyay'ın hayatı, besteciliği ve hatıralarına *kaynak taraması yöntemi* ile ulaşılmıştır. Nubar Tekyay'a ait taksim kayıtlarının temini için TRT Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Millî Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır.

Elde edilen taksim kayıtlarından hareketle, Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, ifade unsurları, melodik, ritmik ve nazarî tahlîller, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın, "Ünlü Virtüoz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" adlı kitabından, Doç.Dr. Mehmet GÖNÜL'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır.

Nubar Tekyay'a ait 60-100 yıllık geçmişi olan kayıtlarda meydana gelen deformasyonlar "Cool Edit 2.0" ve "MAGIX" programlarının yardımı ile temizlenmiştir. Kayıt aktarımı sırasında icrâlarda meydana gelen akord değişiklikleri (çoğunlukla tizleşen) "Audacity 1.2.6." programı ile 440 frekanslı Bolâhenk akorduna getirilerek düzenlenmiş, Süpürde, Kız Neyi ve Mansûr akortdaki taksimler de doğru frekansa getirilerek dikte edilmiştir.

Dikte yapılırken her taksimin kendi içerisinde tutarlı bir metronomu olduğu gözetilerek metronomdan birim vuruş alınmış, notaların kolay okunabilmesi için dörtlüğe bir düzümde nota yazımı yapılmıştır. Dikte sırasında yalnızca nota yazmaktan ziyade alt problemler göz önünde bulundurularak nota üzerinde işaretlemeler yapılmıştır. Dikte edilen notalar, "Finale 2008, Version:2008.r2" programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Dikte edilen taksim notaları tez danışmanı tarafından perde perde kontrol edilmiştir.

Nubar Tekyay'a ait keman taksimleri pozisyon, süsleme teknikleri ve ifade unsurları kullanımı açısından tahlîl ederken;

- Taksim notalarının tamamı cümle cümle taranmış, farklı özellikler yansıtan dikkat çekici kullanımlar alt problemler içerisine örnek olarak alınmıştır.
- Çalışmamızı okuyup örnek notalar üzerinden icrâ yapacak icrâcılar için ifade bütünlüğünün bozulmamasına önem verilmiş, ilgili pozisyon, süsleme tekniği veya ifade unsurunun kullanıldığı yerin öncesi ve sonrası alınarak örneklenmiştir.
- Pozisyon kullanımı alt probleminde, Tekyay'ın kullandığı pozisyonların keman ile nasıl icrâ edileceği parmak numaraları verilerek anlatılmıştır.
- Örnekler verilirken ilgili alt probleme yönelik bulguların dikkat çekebilmesi için bulgular kare-dikdörtgen içerisine alınmıştır.
- Tekyay'ın hangi davranışı amaçlayarak ilgili pozisyon, süsleme teknikleri ve ifade unsurlarını kullandığı, örneklerin alt kısmında anlatılmıştır.
- Çift çarpma kullanımı örneklerinde, Tekyay'ın yoğun çift çarpma kullanımına bağlı olarak 6-11 satırdan oluşan taksim bölümleri verilmiştir.
- Tekyay'ın ajiliteli, gösterişli icrâsının neticesinde ilk bakıldığında karışık görülebilecek motiflerde, hangi süsleme tekniklerinin, hangi sırayla, nasıl kullanıldığı maddeler halinde anlatılarak açıklanmıştır.

Nubar Tekyay'a ait keman taksimleri cümle yapıları, sekileme(sekvens) kullanımları, tartım kullanımları ve ritmik değişkenlikler açısından tahlîl ederken;

- Cümle yapılarının tâhlili için Onur Akdoğu'nun *"Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler"* kitabındaki motif, cümle, yarım-tam kararlı cümle tanımlarından-anlatımlarından yararlanılmıştır.
- Cümleler, ölçü-satır sayısına göre değil ifade bütünlüğü ve soru-cevap cümlesinin oluşabilmesi göz önünde bulundurularak tespit edilmiştir.
- Sekileme kullanımı tahlîllerinde, sekilemeyi kaç adet motifin oluşturduğu belirtilmiştir.
- Tartım kullanımı tahlîllerinde, tüm taksim notalarındaki üçlemeler, beşlemeler, altılamalar ve yedilemeler taranmış, ritmik, melodik ve nazarî açıdan farklılık gösteren kısımlar örnek olarak alınmıştır.
- Ritmik değişkenlikler tahlîllerinde, gider farklılığı olan bölümler taksim diktesi sırasında nota üzerinde belirtilmesine rağmen tüm taksim kayıtları baştan dinlenerek sağlama yapılmıştır.
- Tekyay'ın hangi amaçla gider farklılıkları gösterdiği açıklanmış, farklı kullanımlara dikkat çekilmiştir.

Nubar Tekyay'a ait keman taksimleri seyir, geçki ve perde kullanımı açısından tâhlil ederken;

- Taksimin tamamı cümle cümle ayrılmıştır. Cümle ayırma işlemleri taksim notasına bakılarak ve taksim kaydı dinlenerek yapılmıştır.
- Her bir cümlenin başlangıcında, cümlenin sol alt köşesine numara verilmiş, cümle numaraları nota üzerinde tırnak işaretinin (") yanında (örn: "1) gösterilmiştir.
- Cümleler tahlîl edilirken makâm seyri, kalışlar, güçlü ve yeden perdesindeki kalışlar, yedenli-yedensiz kararlar belirtilmiş, farklı makamlara yapılan geçkiler, geçki yapılırken hangi perdelerin hangi perdelere dönüştüğü açıklanmıştır.
- Cümleler eş zamanlı olarak taksim kaydı üzerinden dinlenerek, Tekyay'ın makâmı işlerken farklı seyirlerdeki hareketli perde kullanımı, sabit perde olduğu halde hareketli perde özelliği gösteren perde kullanımları açıklanmıştır.
- Pestleştirilen, dik icrâ edilen ve olduğu gibi icrâ edilen perdeler belirtmiştir.
- Her taksim tahlîlinin sonunda seyir ve geçki sıralaması verilmiştir.

- 14.yy ile 19.yy arasındaki nazariyatçıların makam tarifleri örnek alınarak, “yarım karar” ve “asma kalış” ifadesi yerine “*kalış*”, “tam karar” yerine “*karar*” ifadesi kullanılmış, dörtlü-beşli, dizi temelli anlatımdan ziyade gelenek temelli, *perde merkezli* anlatım yapılmıştır.
- Taksim notalarında ölçü çizgisi olmadığı için satır içerisinde yer alan donanım dışı değiştirici işaretler, ilgili satırın tamamı için geçerlidir.

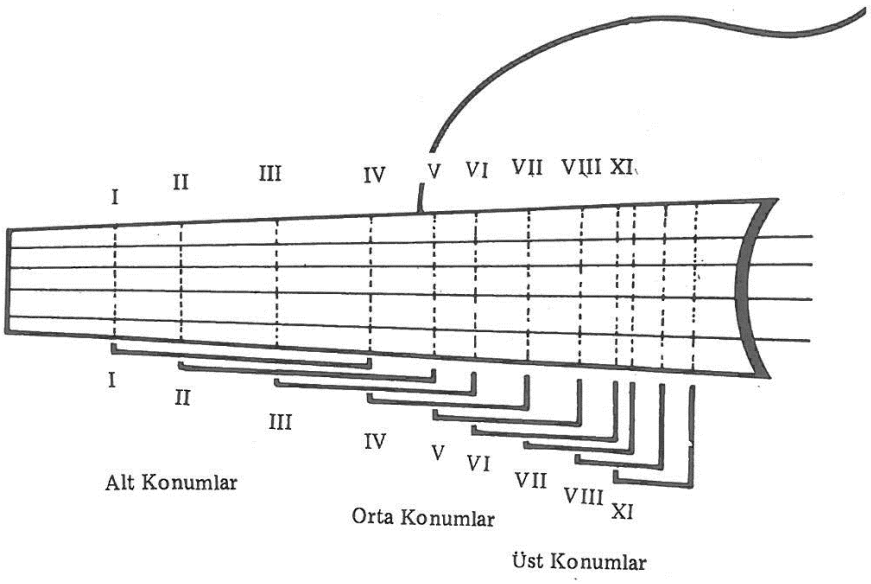
4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımı

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

Büyükaksoy (1997:10), pozisyon terimini, "*konum*" olarak adlandırmış, "tuşede parmak ve elin yeni bir konuma geçmesine *tam konum*, elin tuşeye temas noktası değiştirilmeden, sabit tutularak yalnızca parmakların uzatılması ile gerçekleştirilen konum değişikliği *yarım konumdur*" tanımı yapmıştır.

Aşağıda görüldüğü gibi, kemanda 11 adet pozisyon bulunmakta, bu pozisyonlar alt konumlar, orta konumlar ve üst konumlar olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. (Uçan, 2006: 18). Keman icrâcısının işaret parmağının bastığı perdenin pozisyonu, hangi pozisyonda icrâ yapıldığını göstermektedir.



Kemanda Pozisyonlar

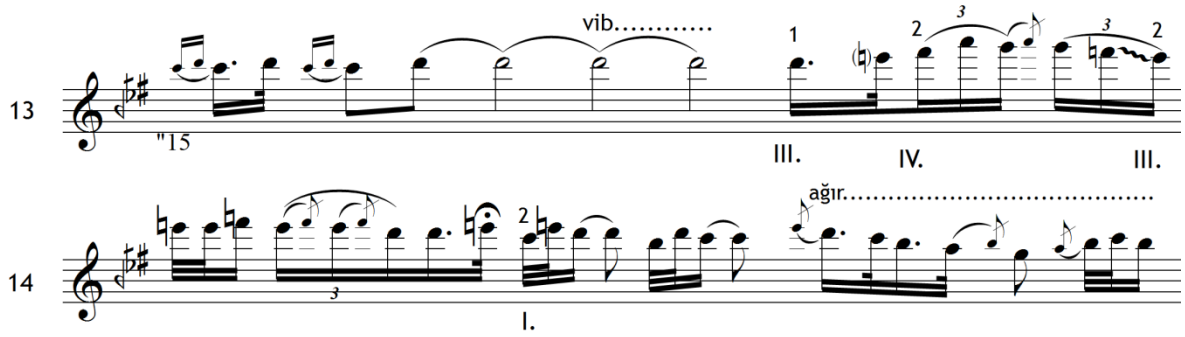
Keman ile Türk Mûsikîsi icrâlarında;

- Perdeleri müzikal açıdan daha iyi duyurabilmek, farklı tınılar yakalayabilmek için,
- Eserlerde, alıştırmalarda seri tel değiştirme gerektiren kısımların zorluğunu azaltmak için,
- Boş tel kullanımı ile zorluk oluşturan süsleme tekniklerinin icrâsını kolaylaştırmak için,
- Muhayyer teli üzerindeki Tiz Hüseynî perdesinden sonra gelen perdeleri icrâ edebilmek, teknik hâkimiyeti arttırabilmek için pozisyon kullanımı gereklidir.

Keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığı tarihinde, pozisyon bilgisine sahip, taksimlerinde pozisyon kullanan kemânilerin başında *Nubar Tekyay* gelmektedir.

Aşağıda Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu pozisyon geçişleri farklı örnekler ile sunulmaya çalışılmıştır.

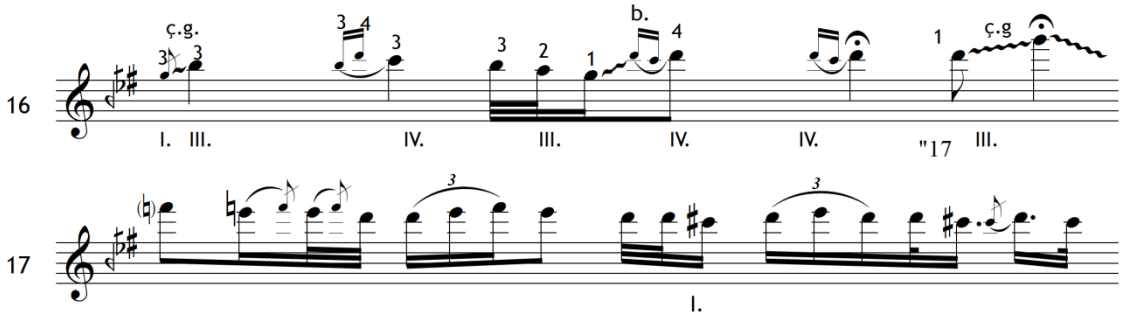
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 13, 14. Satır

Örnek 1'de 13. Satırda, Tiz Nevâ sonrasındaki Tiz Hüseynî, Tiz Eviç, Tiz Gerdâniye ve Tiz Muhayyer perdeleri icrâ edebilmek için pozisyon kullanımına ihtiyaç duyulmuştur. Tiz Nevâ perdesi III. pozisyonda icrâ edilmiş, Tiz Eviç perdesi 2.parmakla IV. pozisyonda çalınarak Tiz Muhayyer perdesinin icrâ edilebilmesine olanak sağlanmıştır. 14. Satırda, Tiz Hüseynî perdesindeki puandorgun ardından Tiz Çargâh notası ile birlikte 1.pozisyona geçilmiştir.
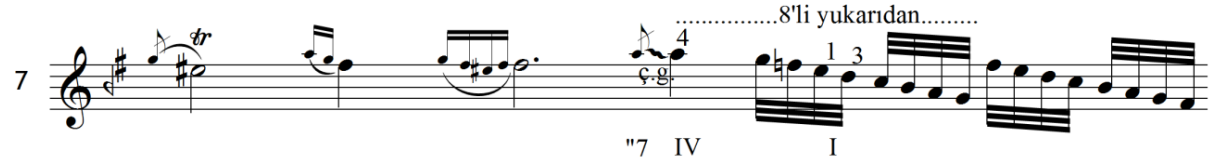
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 16, 17. Satır

Örnek 2'nin ilk dörtlüğünde, Gerdâniye perdesinden Tiz Segâh perdesine üçüncü parmak tutularak, üçüncü pozisyona çıkılmıştır. Burada Nevâ telinde (aynı telde) pozisyon değiştirilerek Gerdâniye-Tiz Segâh geçişi yumuşatılmıştır. İkinci dörtlükte, çift çarpma içinde pozisyon değiştirilerek Tiz Çargâh notası icrâ edilmiştir. III-IV-III-IV-III pozisyon geçişleri kullanılarak Nîm Hicaz perdesinde I.pozisyona dönülmüştür.

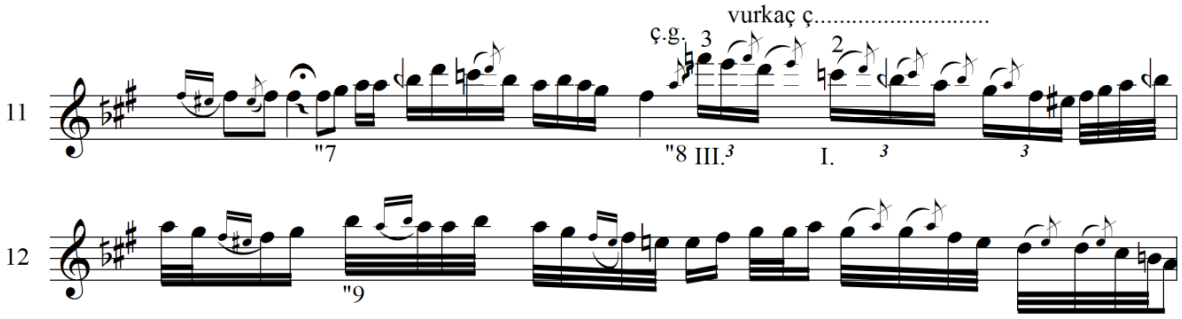
Örnek 3



Eviç Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 7. Satır

Örnek 3'te Muhayyer perdesinden çarpma glissando süsleme tekniği kullanılarak Tiz Muhayyer perdesine çıkılmıştır. 7. Cümlede görüldüğü üzere, Tiz Muhayyer perdesi IV. pozisyonda 4.parmak ile icrâ edilmiştir. Tiz Nevâ perdesinde I.pozisyona inilmiştir.

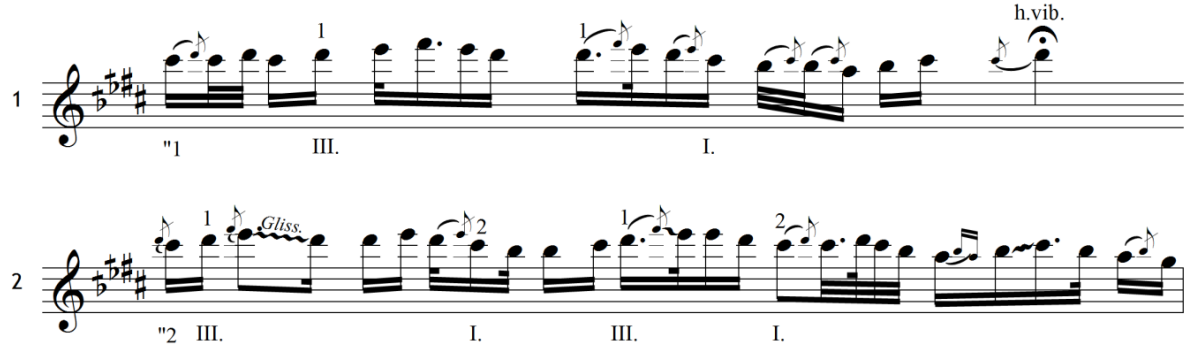
Örnek 4



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 11, 12. Satır

Örnek 4'te Muhayyer perdesinden Tiz Acem perdesine çarpma glissando süsleme tekniği kullanılarak çıkılmıştır. Tiz Acem perdesi III. pozisyonda 3. parmak ile icrâ edilmiştir. Tiz Çargâh perdesinde I. pozisyona inilmiş, Tiz Çargâh perdesi 2.parmakla icrâ edilmiştir. III-I pozisyon geçişiyle Eviç perdesi üzerinde Segâh gösterilmiştir.

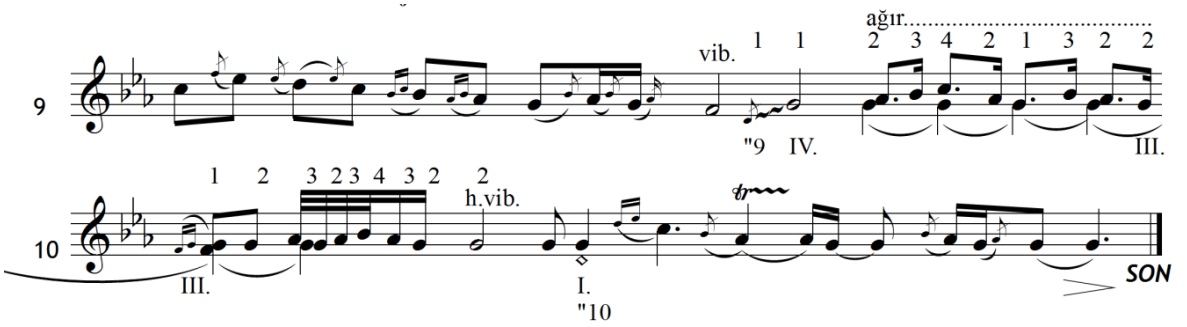
Örnek 5



Hicazkâr Taksim (Nevâ Üzeri), 1, 2. Satır

Örnek 5'te Nevâ perdesi üzerindeki Hicazkâr makâmı perdelerinden, Tiz Hisâr, Tiz Eviç, Tiz Gerdâniye perdelerini icrâ edebilmek için III. pozisyon kullanılmıştır. 1. ve 2. Satırda Muhayyer teli üzerinde, Tiz Nevâ perdesi III. pozisyonda 1.parmak ile icrâ edilmiştir. I.pozisyona Tiz Çargâh perdesiyle, 2.parmak kullanılarak inilmiştir.

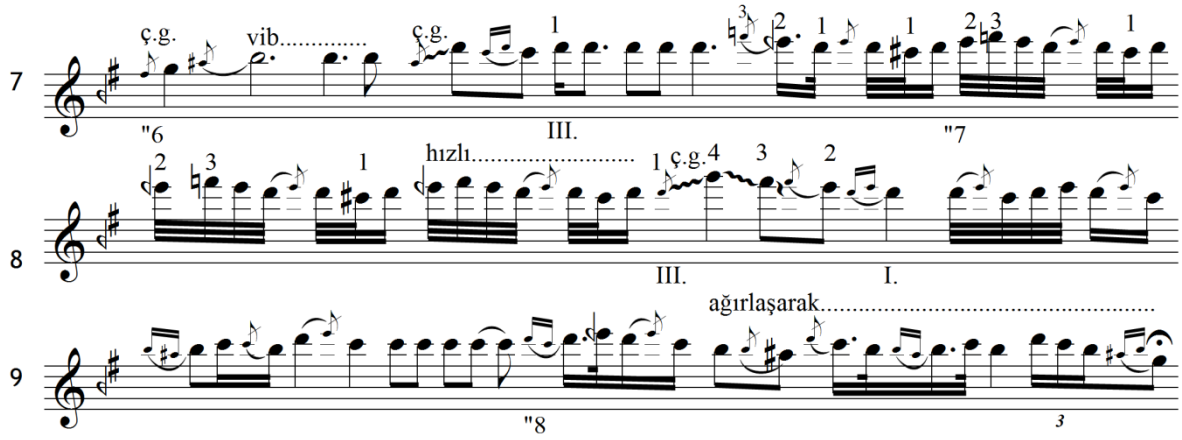
Örnek 6



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 9, 10. Satır

Örnek 6'da 9. Satırda, Yegâh perdesini icrâ eden 1.parmak IV. pozisyona kaydırılmış, Rast perdesine çarpma glissando süsleme tekniği kullanılarak çıkılmıştır. 9. Satırın sonunda 2.parmağın konumu IV. pozisyondan III. pozisyona (Dügâh perdesinden Rast perdesine) getirilmiştir. 10. Satırda III. pozisyonda yapılan icrânın ardından Rast perdesi boş tel ile icrâ edilerek I.pozisyona geçilmiştir.
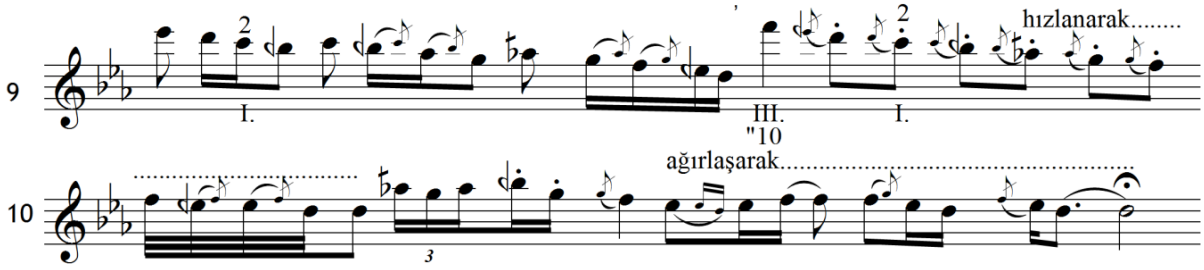
Örnek 7



Muhayyer Taksim (Bolâhenk Akord), 7, 8, 9. Satır

Örnek 7'de 7. Satırda, Tiz Nevâ perdesi III. pozisyonda 1.parmak ile icrâ edilmiştir. Tiz Segâh perdesi üzerinde Müstear geçkisinden kaynaklanan Tiz Nîm Hicaz perdesi, Tiz Nevâ üzerindeki 1.parmağın Tiz Nîm Hicaz 'a doğru konum değiştirmesiyle icrâ edilmiştir. Burada III. pozisyondan II. Pozisyona geçiş yoktur, bileğin konumu değil parmağın konumu değiştirilmiştir. 8. Satırda çift çarpmanın bağlı olduğu Tiz Nevâ perdesi 3.parmak ile I.pozisyonda icrâ edilerek III-I pozisyon değişikliği kullanılmıştır.

Örnek 8



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 9, 10. Satır

Örnek 8'de Tiz Acem perdesi 3.parmak ile III. pozisyonda icrâ edilmiştir. Ardından Tiz Çargâh perdesi I.pozisyonda 2.parmak ile icrâ edilerek III-I pozisyon geçişi kullanılmıştır. III. pozisyon kullanımıyla, Nevâ perdesi kararlı Bayâti makâmı seyri (Gerdâniye'de Hicaz'lı) içerisinde Tiz Nevâ perdesinde Uşşak gösterilebilmiştir.

4.2. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri

Süsleme teknikleri, eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen, değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli…notalardır (Yahya Kaçar, 2009/2: 28).

Süsleme teknikleri icrâcıdan icrâcıya farklılık gösterebilen, besteye ve icrâya dâhil olup icrâcının yorum gücünü-alanındaki yetkinliğini gösteren (Gönül, 2010: 37), icrâcılar tarafından doğaçlama kullanılan, bilinçli olarak veya alışkanlıkla icrâ edilen nota dışı bezeyişler (Ayangil, 2007: 567) ve icrâ tavrını etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak tanımlanabilir.

Nubar Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme teknikleri; *çarpma, çift çarpma, vurkaç çarpma, üçlü çarpma, glissando/kaydırma, çarpma glissando, trill, vibrato, staccato, puandorg, virgüller/kısa duraklamalar ve dem ses/pedal ses* kullanımı alt başlıklarında örnekler ile incelemiştir.

4.2.1. Çarpma

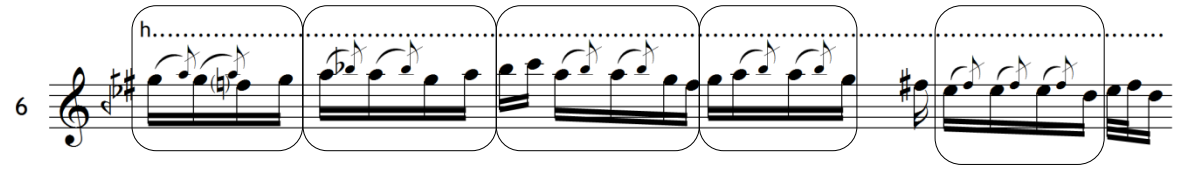
Değerini asıl notadan önce veya sonra alan…çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma üzeri çizili küçük 8'lik  nota ile gösterilmektedir (Yahya Kaçar, 2009/2: 28).

Çarpma süsleme tekniğinin, Tekyay tavrına ve taksimindeki cümlelere etkisini belirgin biçimde ortaya koyabilmek için çarpmaların kullanıldıkları cümlelerin tamamı alınarak gösterilmiştir.

4.2.1.1. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

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

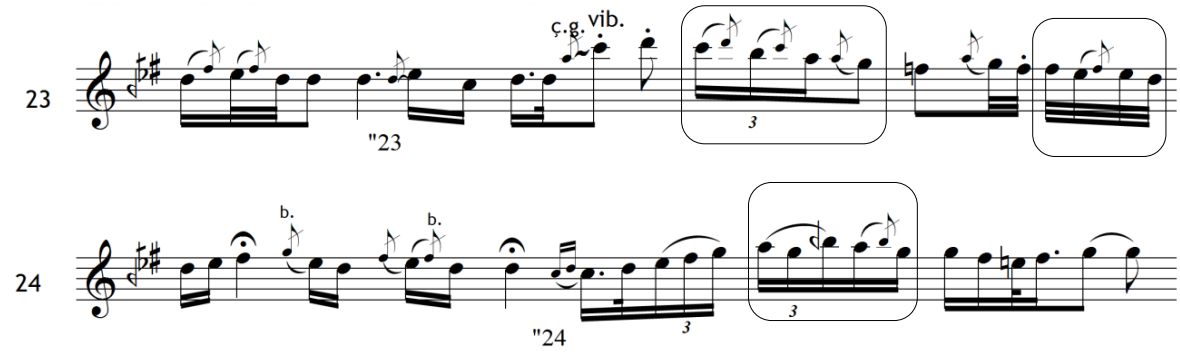
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 6. Satır

Örnek 1'de 16'lık değerlikli, Gerdâniye, Muhayyer ve Hisâr perdelerinden sonra bir üst perde ile çarpma yapılmıştır.

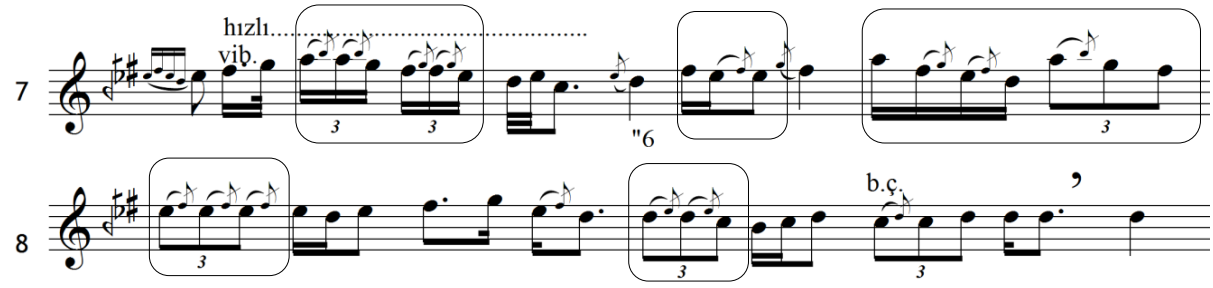
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 23, 24. Satır

Örnek 2'de 23. Satırda, üçleme kalıbı içerisinde Tiz Çargâh ve Tiz Segâh perdelerinden sonra asıl perdenin bir üst perdesiyle çarpma yapılmıştır. 23. Satırda, 32'lik notalardan oluşan kalıbın içinde Hisâr perdesinden sonra Eviç perdesiyle çarpma yapılarak tekrar Hisâr perdesi icrâ duyurulmuştur. 24. Satırda 16'lık notalardan oluşan ritm kalıbın içinde, Muhayyer perdesiyle Gerdâniye perdesi arasında Tiz Segâh çarpması kullanılmıştır.

Örnek 3
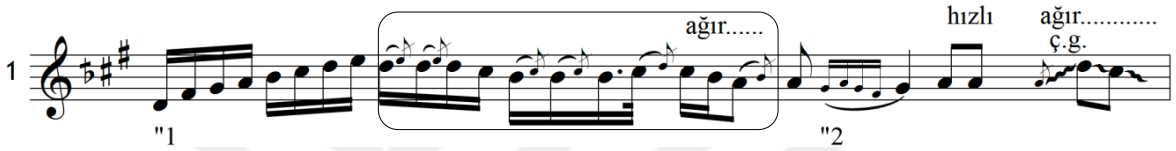


Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 7, 8. Satır

Örnek 3'te 7. Satırda sırasıyla Muhayyer, Eviç ve Hüseynî perdelerinden sonra, 8. Satırda Hüseynî ve Nevâ perdelerinden sonra, asıl perdenin bir üst perdesiyle çarpma yapılmıştır.

Örneklerde, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma**,** 16'lık ve 32'lik notaların içinde art arda kullanılmıştır. Yan yana gelen aynı perdelerin arasında perdenin bir üst sesiyle çarpma yapılmıştır. Bu süsleme tekniği, tanini aralığından büyük aralıklarda kullanılmamıştır. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar özellikle üçlemeler içerisinde sıklıkla kullanılmıştır.
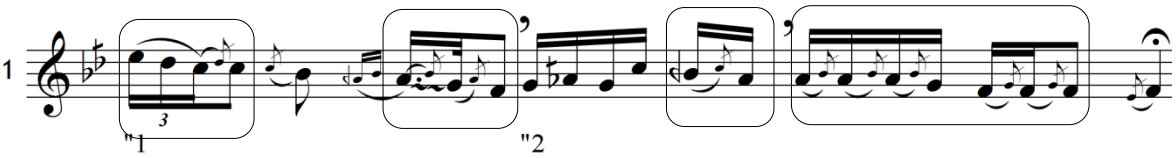
Örnek 4



Hüzzam Taksim 2 (Kız Neyi Akord), 1. Satır

Örnek 4'te Nevâ, Dik Kürdî, Nîm Hicaz ve Dügâh perdelerinden sonra, aynı iki perde arasında, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanılmıştır.

Örnek 5



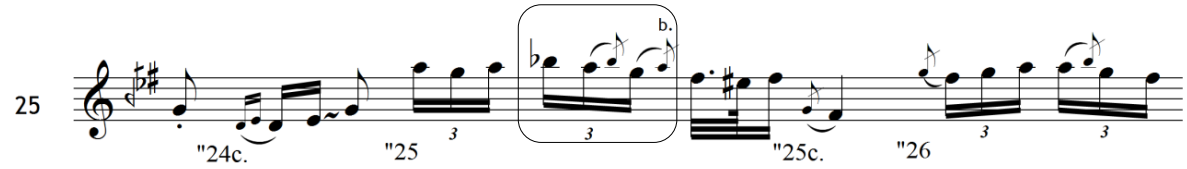
Şefkefzâ Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 1. Satır

Örnek 5'te sırası ile Çargâh, Dügâh, Rast, Segâh ve Acemaşiran perdelerinden sonra notanın bir üst perdesi ile çarpma yapılmıştır.

4.2.1.2. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre *belirsiz ve hafif nüans* ile icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma nota üzerinde "b." şeklinde gösterilmiştir.
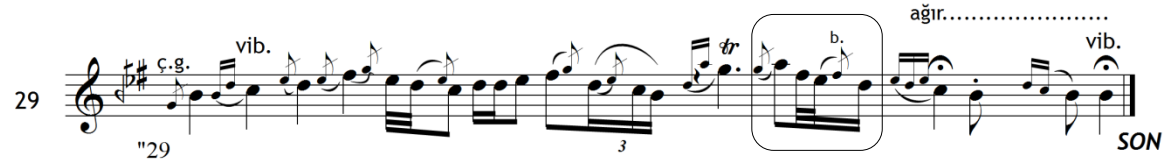
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 25. Satır

Örnek 1'de üçleme kalıbının içerisinde, Muhayyer perdesine Tiz Segâh perdesiyle yapılan çarpmanın ardından, hafif nüans ile Gerdâniye perdesinden sonra Muhayyer perdesiyle belirsiz çarpma yapılmıştır.
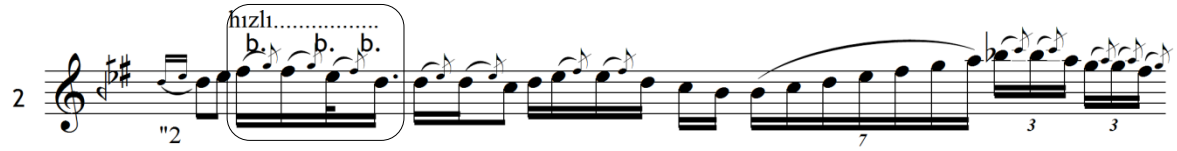
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 29. Satır

Örnek 2'de 32'lik Hisâr perdesinden sonra Eviç perdesiyle belirsiz çarpma yapılmıştır.

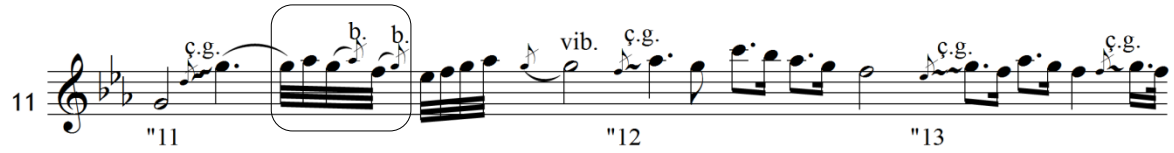
Örnek 3



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 2. Satır

Örnek 3'te Eviç perdesinin ardından Gerdâniye perdesiyle, Hisâr perdesinin ardından Eviç perdesiyle, belirsiz çarpma yapılmıştır. Belirsiz çarpmalar hafif, asıl perdeler kuvvetli nüansla icrâ edilmiş, hızlı icrâ sırasında nüans farklılıkları oluşturulmuştur. Hüzzam makâmının karakteristik Eviç-Hisâr aralığı ön plana çıkarılmıştır.
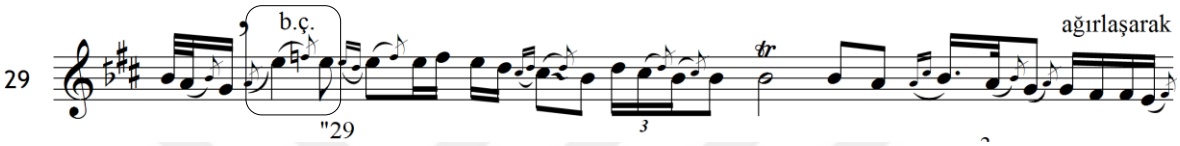
Örnek 4



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 11. Satır

Örnek 4'te Gerdâniye ve Acem perdelerinden sonra asıl perdenin bir üst perdesiyle belirsiz çarpma yapılmıştır.

Örnek 5
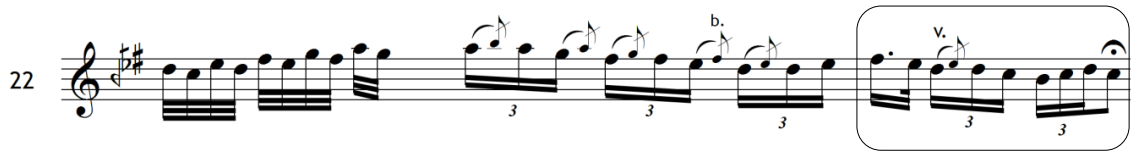


Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 29. Satır

Örnek 5'te iki Hüseynî perdesinin arasında Acem perdesiyle belirsiz çarpma yapılmıştır. Acem perdesinin hafif nüansla icrâ edilmesi sonucunda 8'lik Hüseynî perdesinin devamlılığı sağlanmıştır.

4.2.1.3. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Vurgulu Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre *daha vurgulu ve kuvvetli nüans ile* icrâ edilen çarpma çeşididir. Vurgulu çarpma nota üzerinde "v." şeklinde gösterilmiştir.

Örnek 1

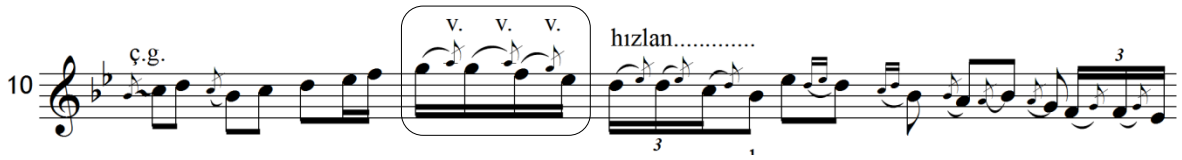


Hüzzam Taksim 1, 22. Satır

Örnek 1'de değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, belirsiz çarpma ve vurgulu çarpma örnekleri aynı cümle içinde kullanmıştır. Nevâ perdesinden sonra Hisâr perdesiyle

vurgulu çarpma yapılmıştır. Vurgulu çarpma kullanımıyla 22. Satırdaki diğer üçlemelere göre daha kuvvetli nüansta icrâ yapılmıştır.

Örnek 2
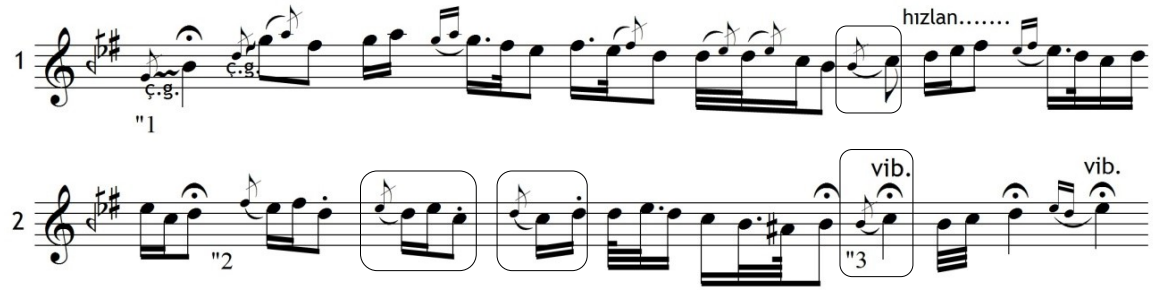


Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 10. Satır

Örnek 2'de Gerdâniye perdesinden sonra Muhayyer perdesiyle ve Acem perdesinden sonra Gerdâniye perdesiyle vurgulu çarpma yapılmıştır. Başka bir ifadeyle vurgulu çarpma değerini kendinden önceki notadan almıştır. Vurgulu çarpma kullanımıyla ilgili motif ön plana çıkarılmıştır.

4.2.1.4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

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

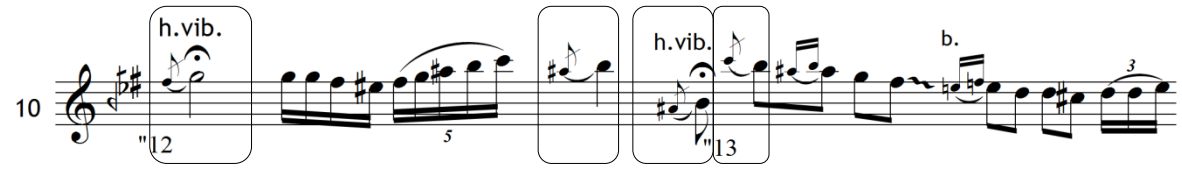
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 1, 2. Satır

Örnek 1'de Segâh perdesiyle Çargâh perdesine, Eviç perdesiyle Hisâr perdesine çarpma yapılmıştır.
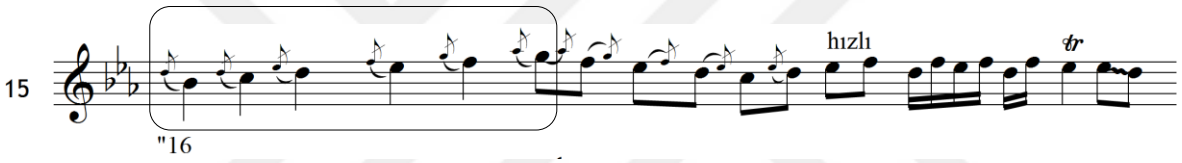
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1, 10. Satır

Örnek 2'de Eviç perdesiyle Gerdâniye perdesine çarpma yapılarak 2'lik değerli Gerdâniye notası kuvvetli nüans ile icrâ edilmiştir. Devamında Sünbüle perdesiyle Tiz Segâh perdesine ve Kürdî perdesiyle Segâh perdesine yapılan çarpmalar yeden görevi ile Hüzzam makâmının tiz karar ve karar perdelerini desteklemiştir. Örneğin son kısmında Tiz Çargâh perdesiyle Tiz Segâh perdesine çarpma yapılmıştır.
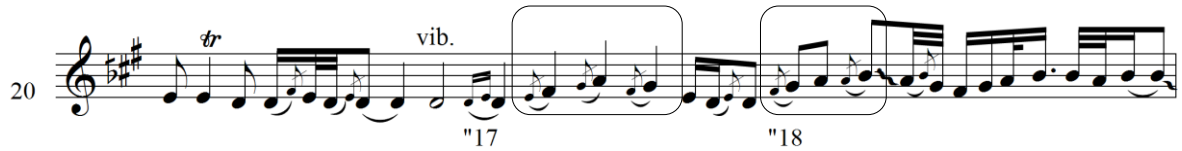
Örnek 3



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 15. Satır

Örnek 3'te Kürdîlihicazkâr makâmı seyri içerisinde, Kürdî perdesinden, Gerdâniye perdesine, her perde üzerinde, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar kullanılmıştır.

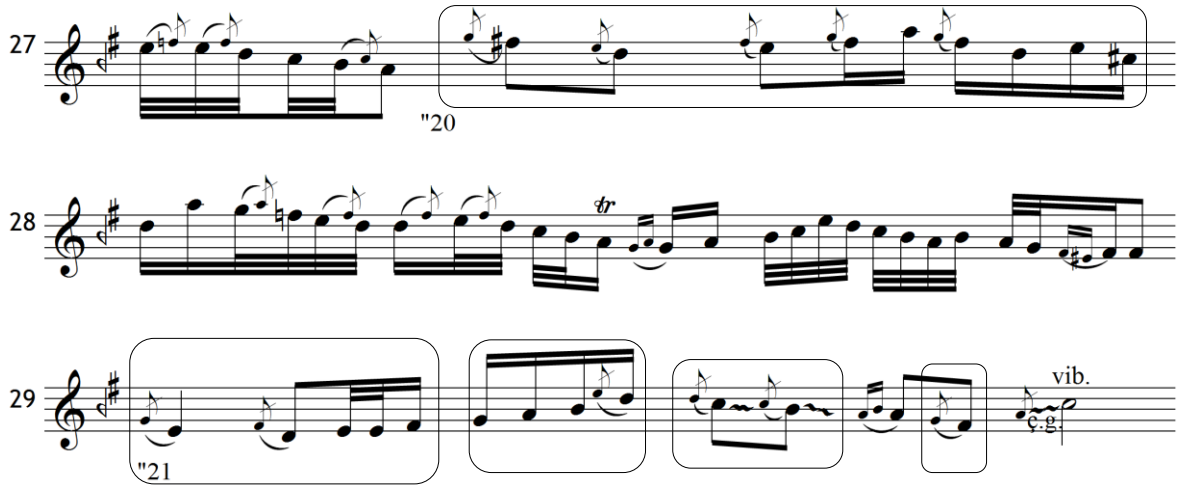
Örnek 4



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 2. Satır

Örnek 4'te sırasıyla ile Hüseynî Aşiran perdesiyle Irak perdesine, Rast perdesiyle Dügâh perdesine, Irak perdesiyle Rast perdesine ve Dügâh perdesiyle Dik Kürdî perdesine çarpma yapılmıştır.
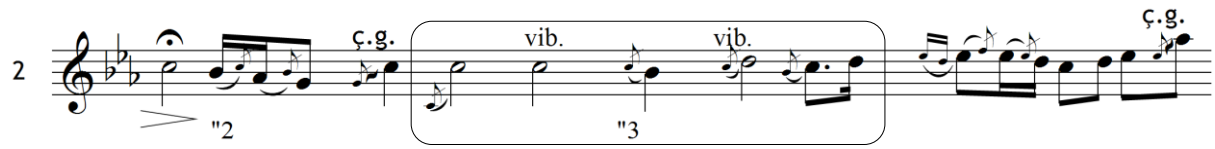
Örnek 5



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 27, 28, 29. Satır

Örnek 5'te 27. Satırda, sırası ile Gerdâniye perdesiyle Eviç perdesine, Hüseynî perdesiyle Nevâ perdesine, Eviç perdesiyle Hüseynî perdesine çarpma yapılmıştır. Çarpmalar inici ve çıkıcı seyirli motifleri zenginleştirmek için kullanılmıştır. 29. Satırda sırası ile Rast perdesiyle Hüseynî Aşiran perdesine, Irak perdesiyle Yegâh perdesine, Hüseynî perdesiyle Nevâ perdesine, Nevâ perdesiyle Çargâh perdesine, Çargâh perdesiyle Segâh perdesine ve Rast perdesiyle Irak perdesine çarpma yapılmıştır. 29. Satırın sondan 1. örneğinde çarpmanın bağlı olduğu Çargâh ve Segâh perdeleri pestleştirilerek, Eviç makâmının karakteristik icrâsı (karar bölgesine gelirken Irak makâmı perde kullanımı) örneklenmiştir.
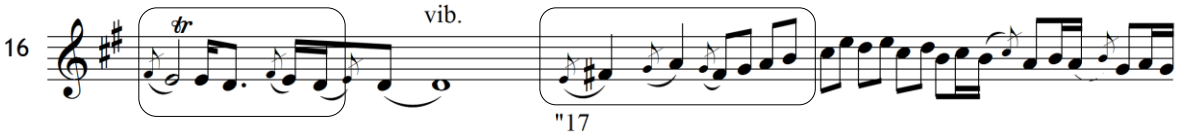
Örnek 6



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 2. Satır

Örnek 6'da sırası ile Kaba Çargâh perdesiyle Çargâh perdesine, Çargâh perdesiyle Kürdî perdesine, Çargâh perdesiyle Nevâ perdesine ve Kürdî perdesiyle Çargâh perdesine çarpma yapılmıştır. Önceki örneklerden farklı olarak 8'li aralıkta, Kaba Çargâh perdesiyle Çargâh perdesine çarpma yapılmış, çarpmayla dem ses özelliği gösterilmiştir.

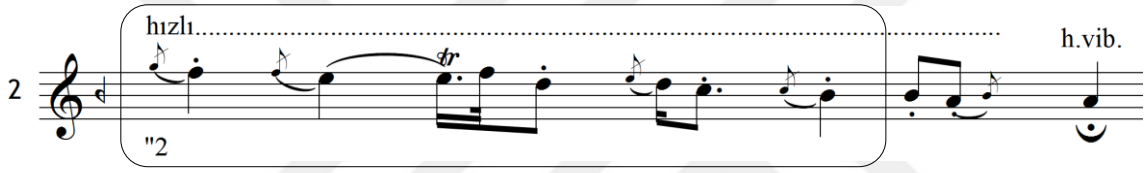
Örnek 7



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 16. Satır

Örnek 7'de sırası ile Irak perdesiyle Hüseynî Aşiran perdesine, Hüseynî Aşiran perdesiyle Irak perdesine, Rast perdesiyle Dügâh perdesine ve Rast perdesiyle Irak perdesine çarpma yapılmıştır.

Örnek 8
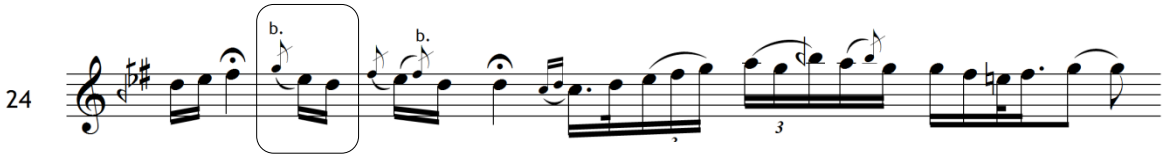


Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 2. Satır

Örnek 8'de Gerdâniye perdesiyle Acem perdesine, Acem perdesiyle Hüseynî perdesine, Hüseynî perdesiyle Nevâ perdesine ve Çargâh perdesiyle Segâh perdesine çarpma yapılmıştır. Örnekte çarpmaların kullanımıyla icrâda sıklıkla yer alan staccato (kesik icrâ) süsleme tekniği desteklenmiştir.

4.2.1.5. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Bu çarpma çeşidi, değerini kendinden sonraki notadan aldığı halde *kuvvetli değil zayıf zamana gelmekte* ve *belirsiz, hafif* icrâ edilmektedir. Belirsiz çarpma nota üzerinde "b." şeklinde gösterilmiştir.
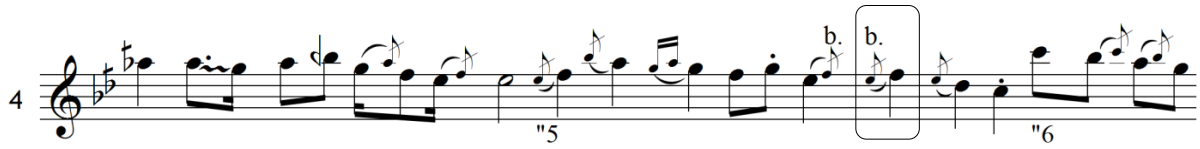
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 23. Satır

Örnek 1'de Gerdâniye perdesiyle Hisâr perdesine belirsiz çarpma yapılmıştır. Kuvvetli zamanda yer alması gereken çarpmaya zayıf zamanda yer verilerek icrâda nüans farklılığı oluşturulmuştur.

Örnek 2



Şefkefzâ Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 4. Satır

Örnek 2'de Hüseynî perdesi ile Acem perdesine belirsiz çarpma yapılmıştır. Kesik icrâ ile Çargâh perdesinde biten cümle öncesinde belirsiz çarpma yapılarak hafif nüans kullanılmıştır.

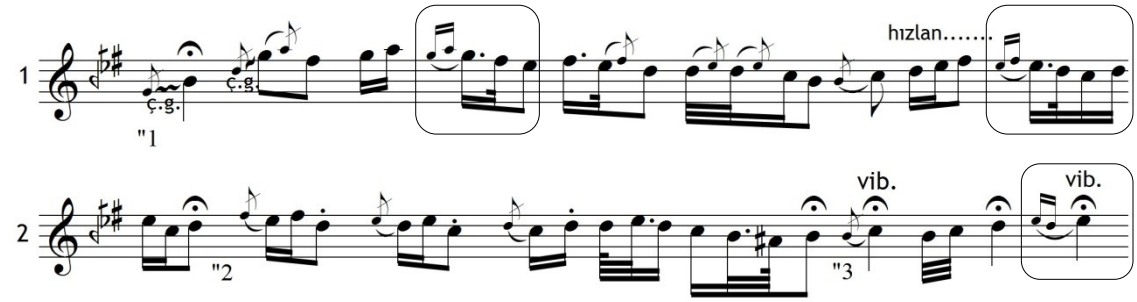
4.2.2. Çift Çarpma

Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. "  " şeklinde küçük 16'lık ile gösterilir (Yahya Kaçar, 2009/1: 28). Çift çarpma *asıl nota ve bir üst sesi*, *asıl nota ve bir alt sesi*, *küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dörtlü* aralıklara sahip notalardan oluşabilir. Örneklerde çift çarpmaları belirgin hale getirmek için üstlerine yıldız işareti () konmuştur.

4.2.2.1. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çift Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmalarda *asıl nota zayıf zamana gelir*. Çift çarpma ise *kuvvetli zamanda yer alır*. Çift çarpma, bağ işaretiyle kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.
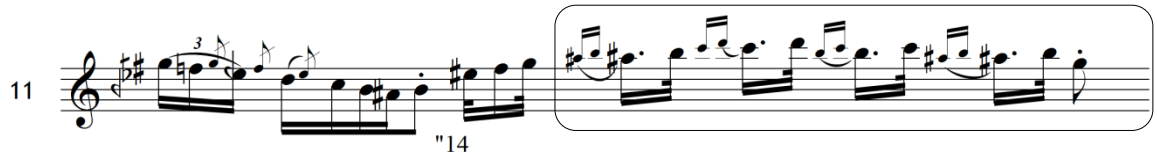
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 1, 2. Satır

Örnek 1’de 1. Satırda, Gerdâniye-Muhayyer çift çarpması ve Hisâr-Eviç çift çarpması kullanılmıştır. Asıl perdeye, asıl perde ve asıl perdenin bir üst perdesinden oluşan çift çarpmayla çarpma yapılmıştır. 2. Satırda Hisâr-Nevâ çift çarpması kullanılmış, Hüzzam makâmının önemli kalış perdesi/Hisâr perdesi vurgulanmıştır.
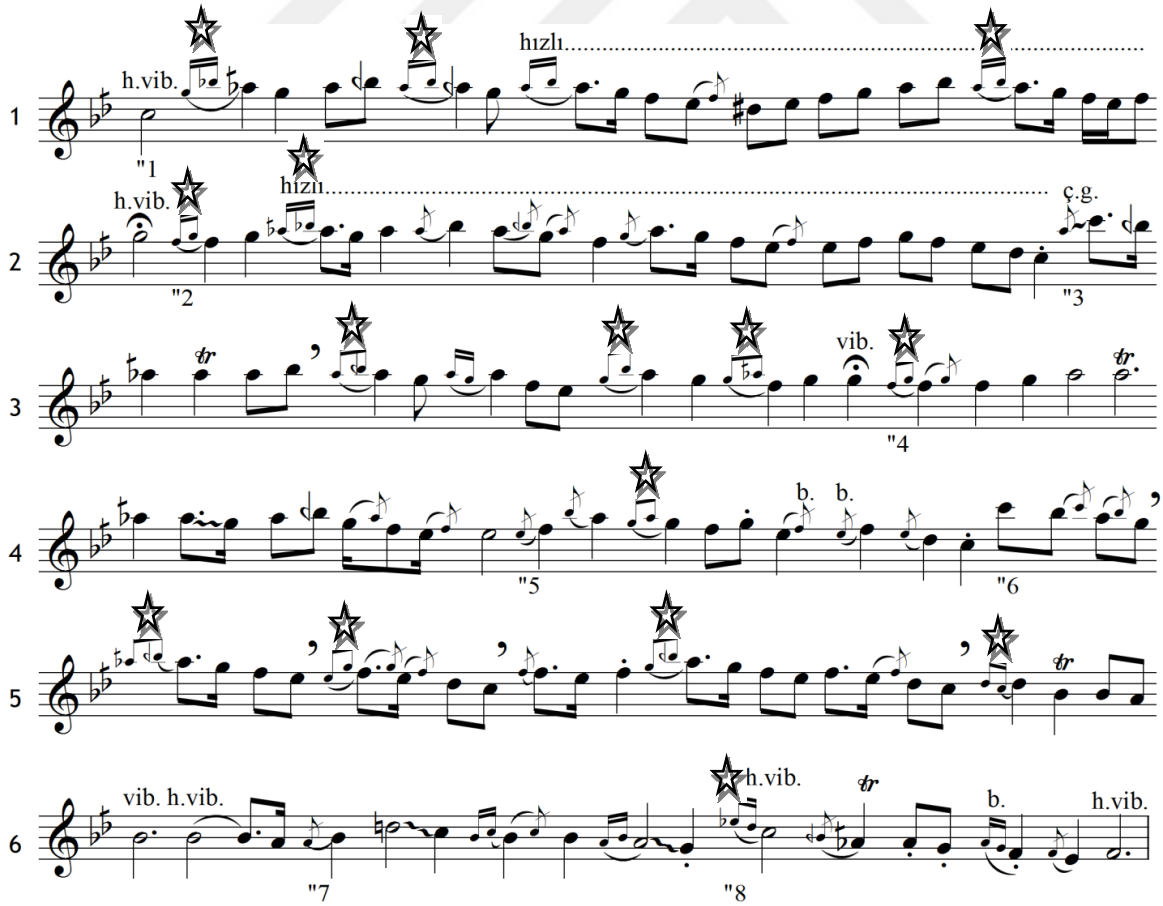
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1, 11. Satır

Örnek 2’de asıl perde ve asıl perdenin bir üst perdesiyle oluşturulan 4 adet çift çarpma yer almaktadır. Örnekte aynı ritm kalıplarına sahip motifler üzerinde çift çarpma kullanımıyla sekileme (sekvens) oluşturulmuştur.
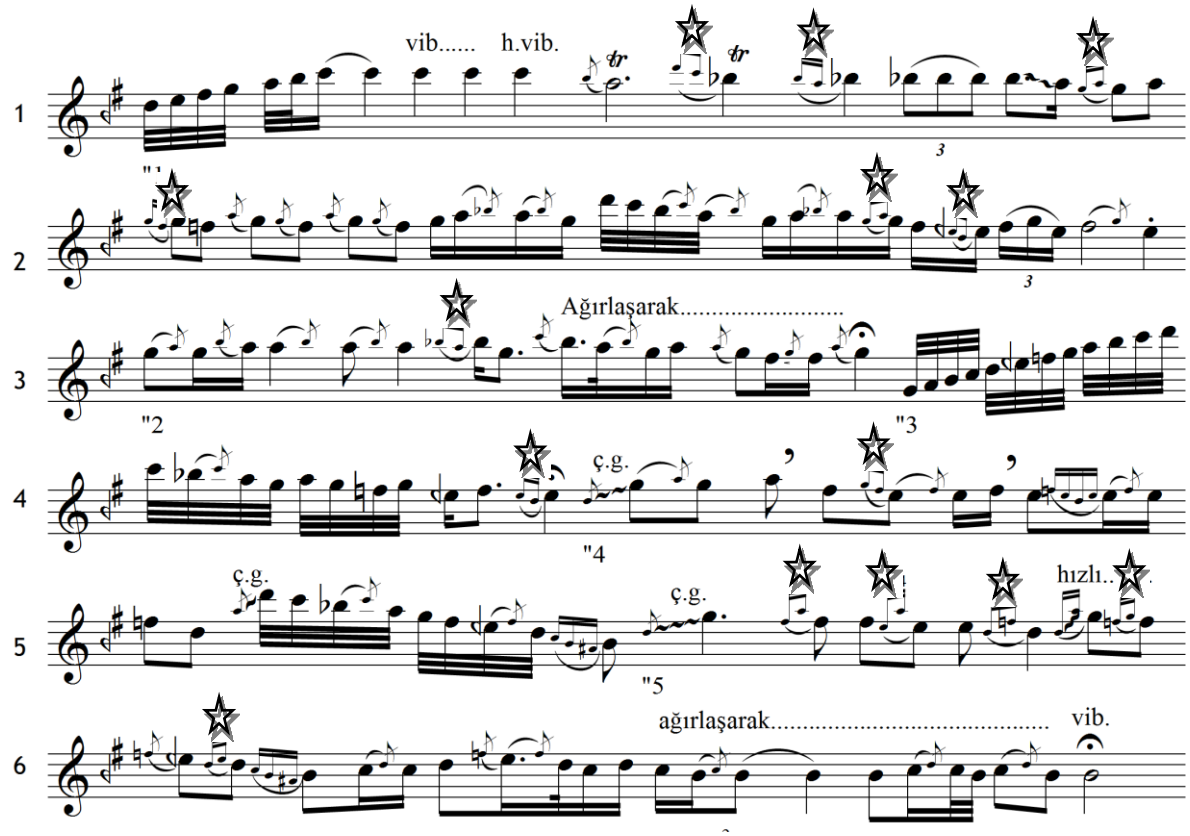
Örnek 3



Şefkefzâ Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 1, 2, 3, 4, 5, 6. Satır

Örnek 3'teki Şefkefzâ Taksimde, Tekyay'ın icrâsındaki yoğun çift çarpma kullanımı açıkça görülmektedir. Taksimin 6 satırında toplam 15 adet çift çarpma kullanılmıştır. 1. Satırda asıl perdenin bir alt perdesi-asıl perdenin üst perdesiyle yapılan, asıl perde-asıl perdenin bir üst perdesiyle yapılan, 3. Satırda asıl perdenin bir üst perdesi- asıl perdenin iki üst perdesiyle yapılan, 5. Satırda asıl perde- asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan, 6. Satırda asıl perdenin iki üst perdesi-asıl perdenin bir üst perdesiyle yapılan farklı çift çarpma kullanımları mevcuttur.
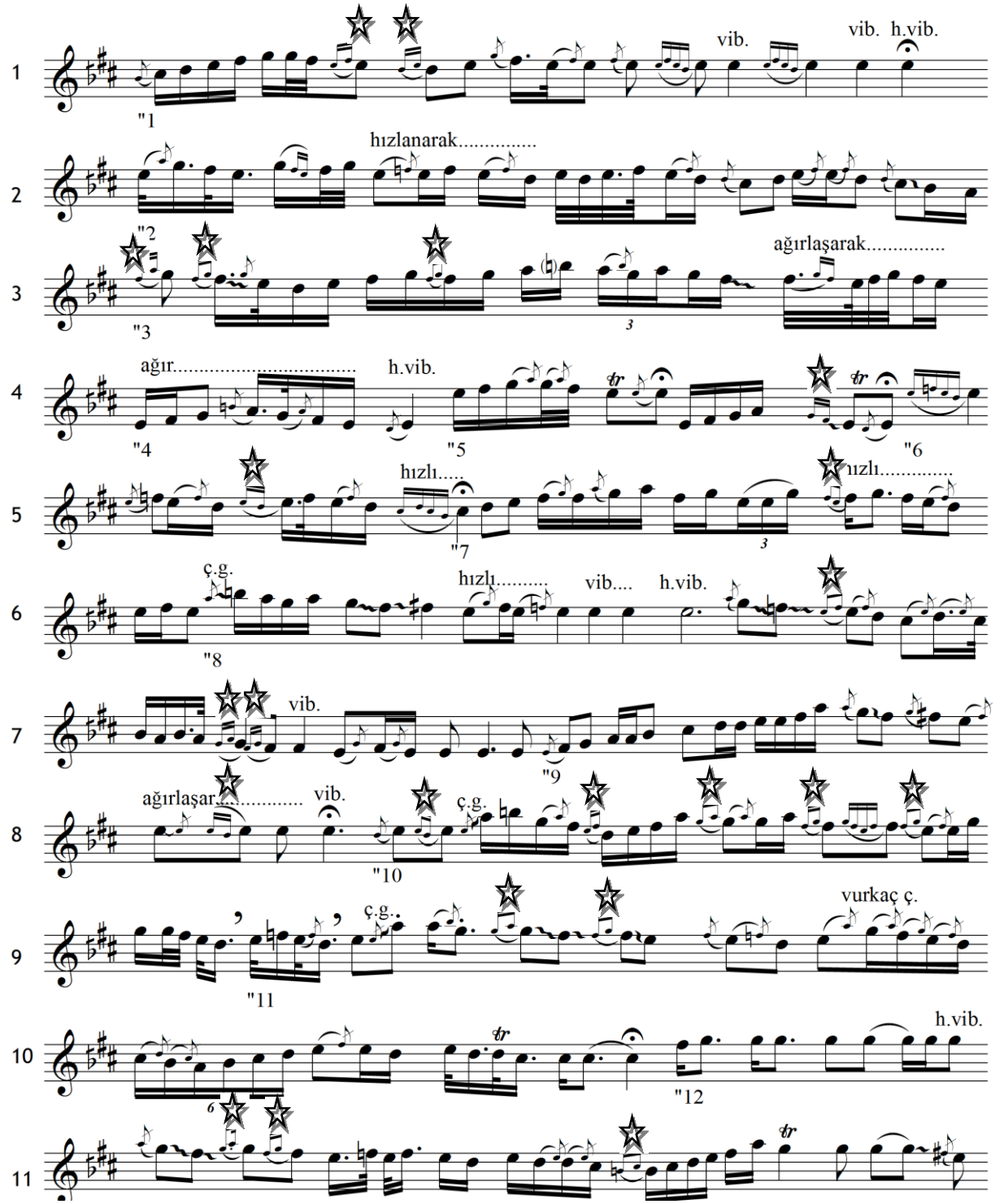
Örnek 4



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 1, 2, 3, 4, 5, 6. Satır

Örnek 4'te yukarıdaki örneklerden farklı olarak 5. Satırda (2.yıldız ile gösterilen motifte) asıl perde-asıl perdenin üst dörtlüsüyle yapılan çift çarpma, 5. Satırda (3.yıldız ile gösterilen motifte) asıl perde-asıl perdenin üst ikilisiyle yapılan çift çarpma görülmektedir.

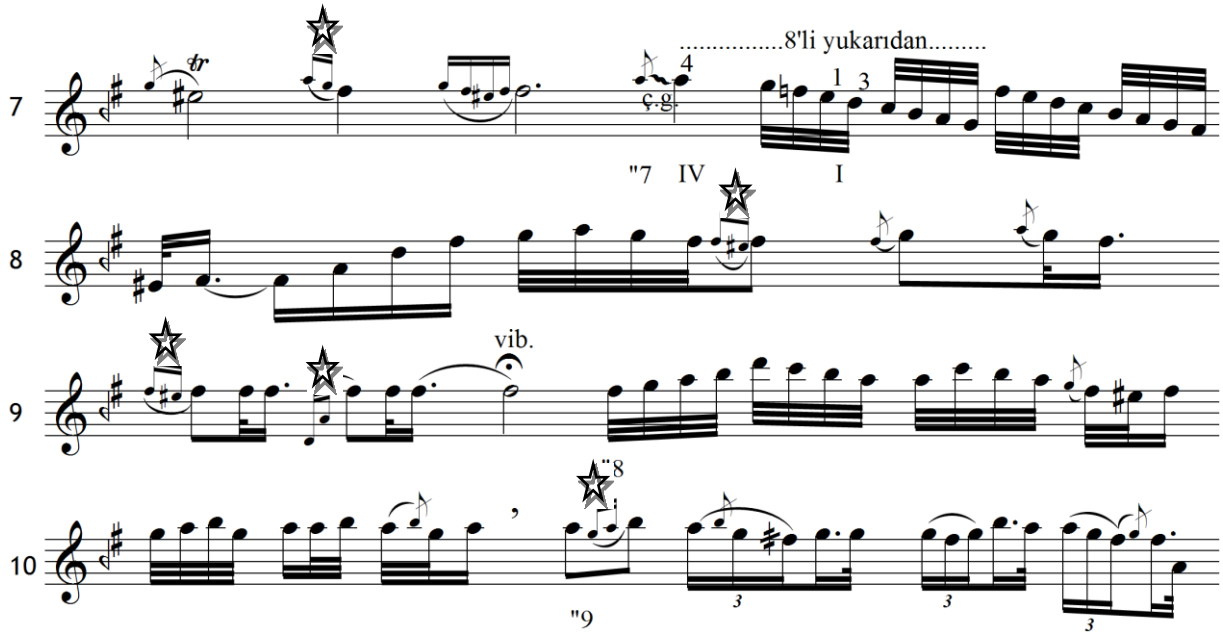
Örnek 5



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 1-11. Satır

Örnek 5'te 11 satırda toplam 22 adet çift çarpma kullanılmıştır. Örnekte, önceki örneklerden farklı bir çift çarpma kullanımına rastlanmamıştır. Bu örnek, Tekyay'ın çift çarpma türlerinin kullanımında tutarlılık gösterdiğini açıklamak için seçilmiştir.

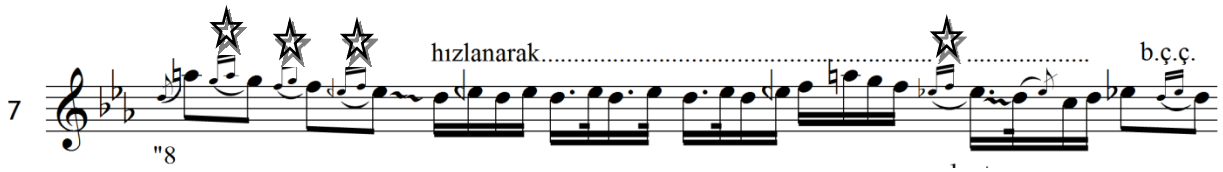
Örnek 6



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 7, 8, 9, 10. Satır

Örnek 6'da önceki örneklerden farklı olarak, 9. Satırda (2.yıldız ile gösterilen motifte), Yegâh-Dügâh perdelerinin oluşturduğu çift çarpmayla Eviç perdesine çarpma yapılmıştır. Tekyay'ın aldığı Batı Müziği keman eğitiminin sonucu olarak Yegâh-Dügâh çift çarpması ile "kırık akor" oluşturulmuştur. Tekyay, "kök durumunda majör" akorunu oluşturan sesleri bir melodi oluşturacak biçimde art arda icrâ etmiştir.

Örnek 7



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 7. Satır

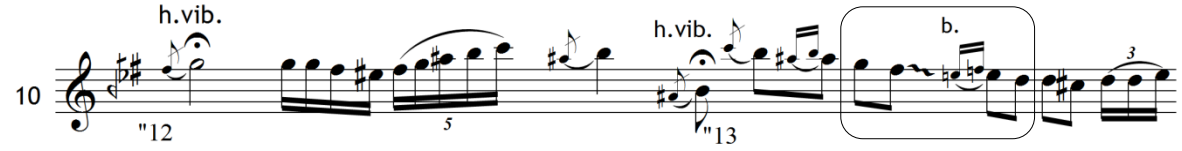
Örnek 7'de Nevâ perdesinde Bayâti makâmı seyri icrâ edilirken çift çarpmaların (asıl perde-asıl perdenin bir üst sesi ile oluşturulan) kullanımıyla sekileme yapılmıştır.

4.2.2.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Belirsiz Çift Çarpma

Bu çarpma çeşidinde, değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmanın aksine belirsiz çift çarpma *kuvvetli zamanda yer almaz ve belirsiz, hafif nüans* ile icrâ edilir. Belirsiz çift çarpma nota üzerinde “ 

” şeklinde gösterilmiştir.
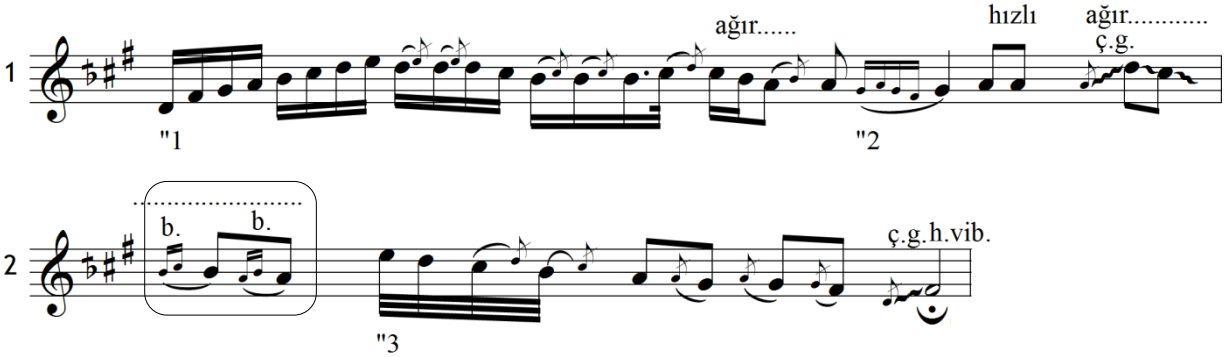
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 10. Satır

Örnek 1’de Hüseynî perdesine Hüseynî ve Acem perdelerinin oluşturduğu çift çarpma ile çarpma yapılmıştır. İnici seyirde, Nevâ perdesinde Bûselik seslerini icrâ etmek için donanımda yer alan Hisâr perdesi Hüseynî perdesine, Eviç perdesi Acem perdesine dönüştürülmüş, vurgulu icrâ yapmamak, icrâyı yumuşatmak için belirsiz çift çarpma kullanılmıştır.

Örnek 2
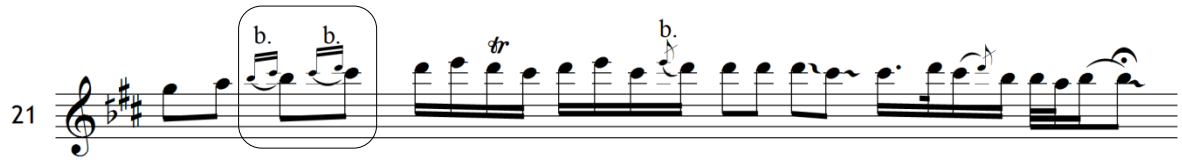


Hüzzam Taksim 2 (Kız Neyi Akord), 1, 2. Satır

Örnek 2’de 2. Satırda, Dik Kürdî-Nîm Hicaz perdelerinin oluşturduğu çift çarpmayla Dik Kürdî perdesine, Dügâh-Dik Kürdî perdelerinin oluşturduğu çift çarpmayla Dügâh perdesine belirsiz çift çarpma yapılmıştır. Kız Neyi akordunda Hüzzam icrâ ederken en önemli aralık olan Dik Kürdî-Nîm Hicaz aralığı (Bolâhenk akortta Hisâr-Eviç aralığına

karşılık gelen), belirsiz çift çarpma kullanılarak hafif nüans ile icrâ edilmiştir. Hüzzam makâmının karakterine ve perde kullanımına uygun icrâ yapılmış, sertlikten kaçınılmıştır.

Örnek 3



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 21. Satır

Örnek 3'te Dik Sünbüle-Tiz Nîm Hicaz perdelerinin oluşturduğu çarpmayla Dik Sünbüle perdesine ve Tiz Nîm Hicaz -Tiz Nevâ perdelerinin oluşturduğu çarpmayla Tiz Nîm Hicaz perdesine belirsiz çift çarpma yapılmıştır. Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz seslerini-Hicaz aralığını icrâ ederken bayağılıktan kaçınmak, vurgulu icrâ yapmamak için belirsiz çift çarpma kullanılmıştır.
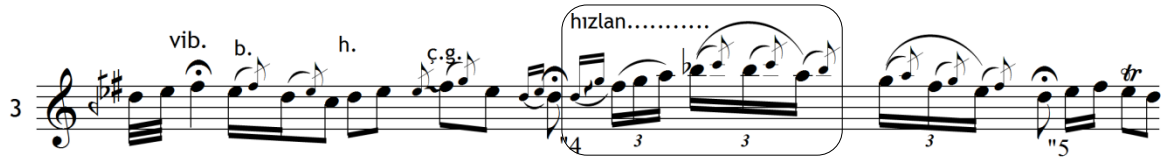
Çift çarpmaların tahlîli ile *9 farklı çift çarpma türü* karşımıza çıkmaktadır. Bunlar;

1) Asıl perdenin bir alt perdesi-asıl perdenin üst perdesiyle yapılan,
2) Asıl perde-asıl perdenin bir üst perdesiyle yapılan,
3) Asıl perde- asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan,
4) Asıl perdenin bir üst perdesi- asıl perdenin iki üst perdesiyle yapılan,
5) Asıl perdenin iki üst perdesi-asıl perdenin bir üst perdesiyle yapılan
6) Asıl perde-asıl perdenin üst ikilisi ile yapılan,
7) Asıl perde-asıl perdenin üst üçlüsü ile yapılan,
8) Asıl perde-asıl perdenin üst dörtlüsü ile yapılan,
9) Kırık akor düşüncesiyle yapılan, çift çarpmalardır.

4.2.2.3. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan, Glissando ile Birbirine Bağlanan Çift Çarpma

Bu süsleme tekniğinde, asıl sesten önceki *çift çarpma arasında kısa zamanda glissando* yapılmaktadır. Nota üzerinde, değerini aldığı notaya bağlı olarak "  " şeklinde gösterilmektedir.

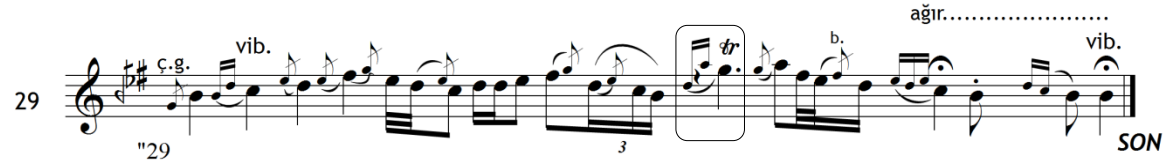
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 3. Satır

Örnek 1'de Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine glissando yapılarak oluşturulan çift çarpmayla Eviç perdesine çarpma yapılmıştır. Nevâ telinden dörtlü aralık ile çıkılarak temiz sese ulaşılmıştır.
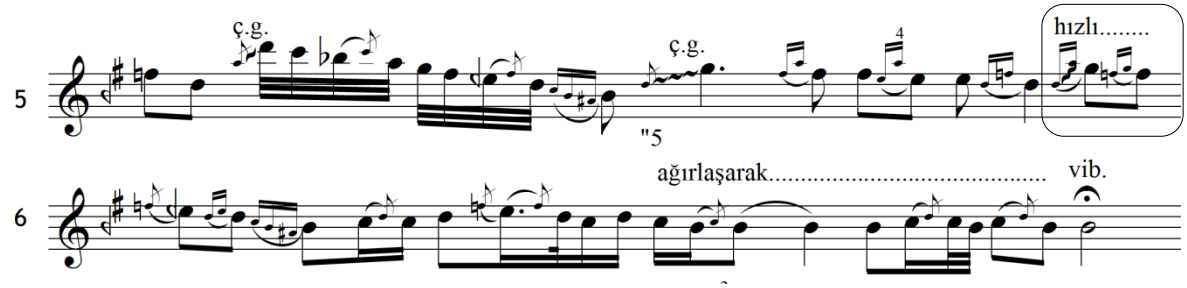
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1, 29. Satır

Örnek 2'de Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine glissando yapılarak oluşturulan çift çarpmayla Gerdâniye perdesine çarpma yapılmıştır.
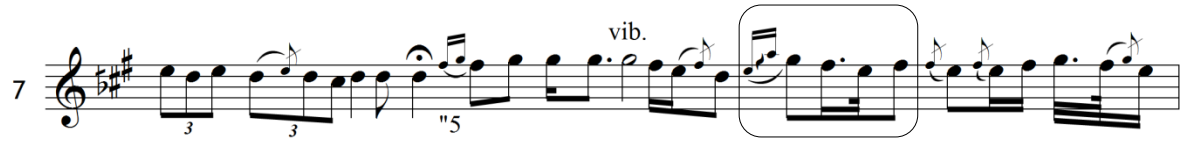
Örnek 3



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 5, 6. Satır

Örnek 3'te 5. Satırdaki 5. Cümlede, sekileme içerisinde, Nevâ-Muhayyer perdeleriyle Gerdâniye perdesinde çarpma glissando yapılmış hemen ardından çift çarpma ile sekilemeye devam edilmiştir. İncelenen üç örnekte de boş telden (Nevâ telinden) dörtlü ve beşli aralıklarla çıkılarak glissando ile temiz sese ulaşılmıştır. Çift çarpmanın arasında glissando yapılarak dörtlü-beşli aralık geçişleri yumuşatılmıştır.

Örnek 4



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 7. Satır
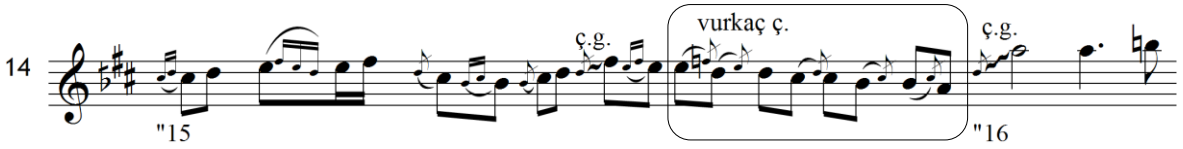
Örnek 4'te önceki örneklerden farklı olarak boş telden (Nevâ telinden) değil Hüseynî perdesinden Muhayyer perdesine glissando ile çıkılarak çarpma yapılmıştır. Muhayyer perdesi 4.parmak ile duyurulmuştur.

İncelenen örneklerde, İkili, üçlü, dörtlü ve beşli aralıklarda, çift çarpmaların arasında glisando yapılarak iki farklı süsleme tekniği bir arada kullanılmış, çarpma glissando süsleme tekniği oluşturulmuştur.

4.2.3. Vurkaç Çarpma

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye…çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür (Gönül, 2010: 41). Vurkaç çarpmada *nota kuvvetli kuvvetli zamanda*, *çarpma ise zayıf zamanda* yer almaktadır. Vurkaç çarpma icrâsıda, çarpmalar temiz ve belirgin olarak duyurulmalıdır. Vurkaç çarpma nota üzerine "vurkaç ç." şeklinde gösterilmiştir.
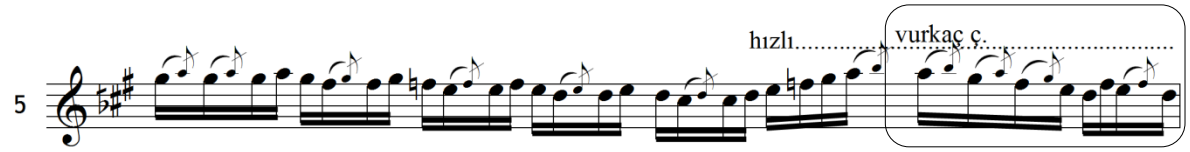
Örnek 1



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 14. Satır

Örnek 1'de 8'lik notalar üzerinde vurkaç çarpma kullanılarak Hüseynî perdesinden Dügâh perdesine inilmiştir. İki 8'lik nota arasındaki çarpma 16'lık değerde icrâ edilmiştir. Vurkaç çarpma tavırlı icrâyı oluşturan unsurlar arasıda yer almıştır.
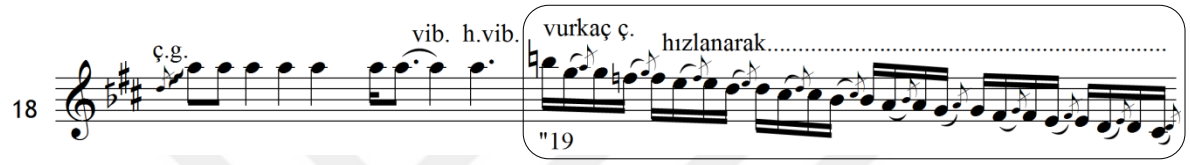
Örnek 2



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 5. Satır

Örnek 2'de 16'lık notalar üzerinde vurkaç çarpma kullanılarak Muhayyer perdesinden Nevâ perdesine inilmiştir. İki 16'lık nota arasındaki çarpma 32'lik değerde icrâ edilmiştir.

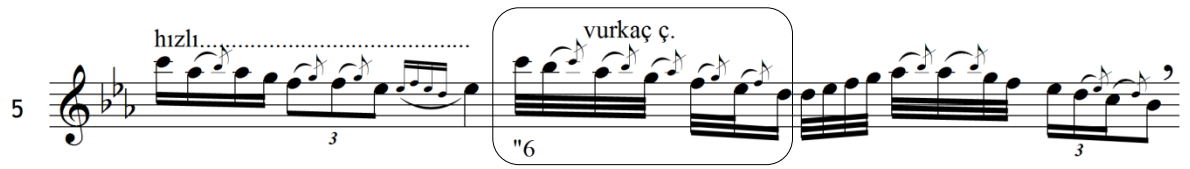
Örnek 3



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 18. Satır

Örnek 3'te Gerdâniye perdesinden Kaba Çargâh perdesine 16'lık notalar üzerinde vurkaç çarpma ile ulaşılmıştır. İki perde arasına o perdenin bir üst sesi çarpma yapılarak bir perde aşağıya inilmiştir.

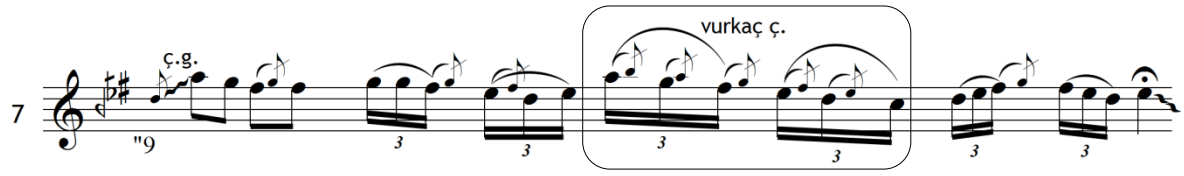
Örnek 4



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 5. Satır

Örnek 4'te 32'lik nota değerlikli kalıp içerisinde vurkaç çarpma kullanılmıştır. Vurkaç çarpma 64'lük değerde doğru entonasyonla icrâ edilmiştir. Tartımın hızına rağmen bu örnekte de vurkaç çarpma iki nota arasında eşit olarak icrâ edilmiş, icrânın hızında yavaşlama görülmemiştir.

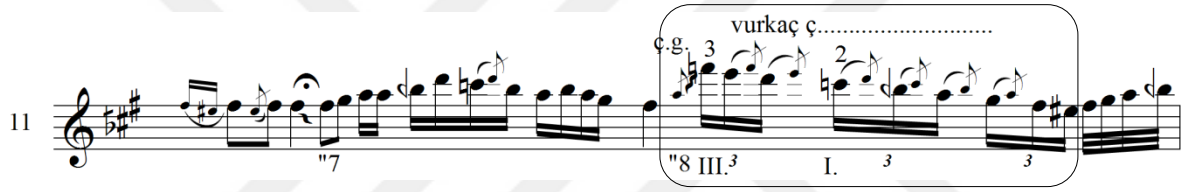
Örnek 5



Hüzzam Taksim 1, 7. Satır

Örnek 5'te Muhayer perdesinden Çargâh perdesine kadar vurkaç çarpma kullanılmıştır. 16'lık nota değerlikli kalıp içerisinde vurkaç çarpmalar 32'lik değerde, motifin hızında yavaşlama olmadan, eşit aralıklarla icrâ edilmiştir. Vurkaç çarpmanın geç duyurulması söz konusu değildir.

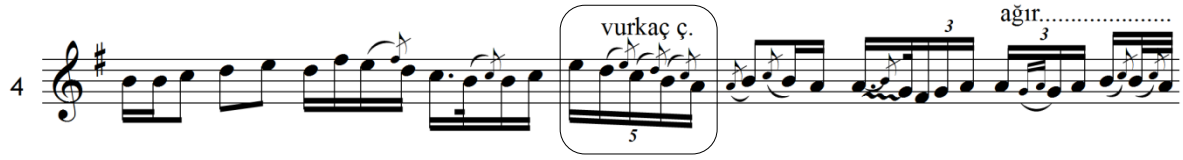
Örnek 6



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 11. Satır

Örnek 6'da Tiz Acem perdesinden Mi bakiye diyezi Acem perdesine, 16'lık notaların oluşturduğu üçlemelere vurkaç çarpma yapılarak inilmiştir. III-I pozisyon değişikliği içeren ve hızlı icrâ edilen motiflerin zorluğuna rağmen vurkaç çarpma hızı düşürülmeden devam edilmiştir.
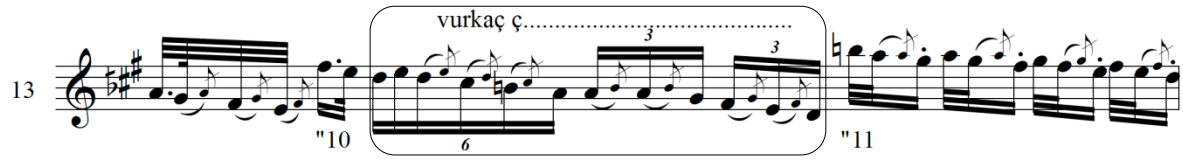
Örnek 7



Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 4. Satır

Örnek 7'de beşleme tartımı içerisinde Hüseynî perdesinden Dügâh perdesine vurkaç çarpma kullanılmıştır.
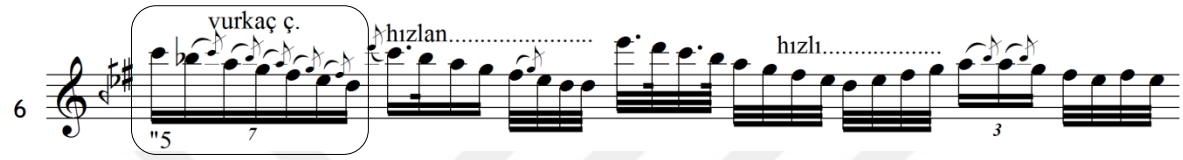
Örnek 8



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 11. Satır

Örnek 8'de altılama tartımı içerisinde vurkaç çarpma kullanılmıştır.
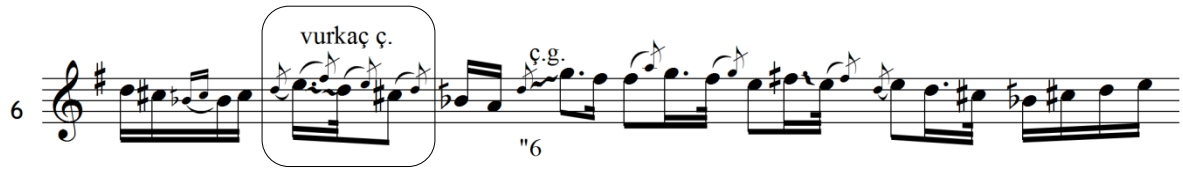
Örnek 9



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 6. Satır

Örnek 9'da yedileme tartımı içerisinde vurkaç çarpma kullanılmıştır. 32'lik değerliğe yakın hızda icrâ edilen yedileme içerisindeki vurkaç çarpmalar 64'lük değerliğe yakın bir hızda entonasyon bozukluğu olmadan eşit aralıklarla icrâ edilmiş, tartımın zorluğuna rağmen icrâ hızında herhangi bir yavaşlama olmamıştır.

Örnek 10



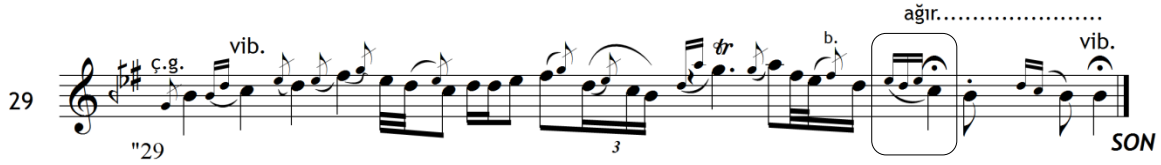
Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 6. Satır

Örnek 10, Tekyay'ın tavrı ile 4'lük değerli bir motifi nasıl oluşturduğunu göstermek ve açıklamak bakımından önem arz etmektedir. Noktalı 16'lık Hüseynî - 32'lik Nevâ - 8'lik Nîm Hicaz perdelerinin oluşturduğu motifte; Nevâ perdesiyle Hüseynî perdesine çarpma yapıldıktan sonra Nevâ-Nîm Hicaz perdeleri arasında vurkaç çarpma kullanılmıştır.

4.2.4. Üçlü Çarpma

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, üç adet 16'lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır. "  " şeklinde küçük 16'lık ile gösterilir. Değerini *kendinden sonraki* notadan alan üçlü çarpma *kuvvetli zamanda*, değerini *kendinden önceki* notadan alan üçlü çarpma ise *zayıf zamanda* yer alır. Üçlü çarpmada üç 16'lık nota eşit olarak icrâ edilmelidir. Üçlü çarpmalar "*grupetto*" şeklinde de adlandırılmaktadır. Çalışmamızda, üçlü çarpmayı kendi adıyla, dörtlü çarpmayı grupetto adıyla kullandık ve farklı başlıklar içerisinde yer verdik.
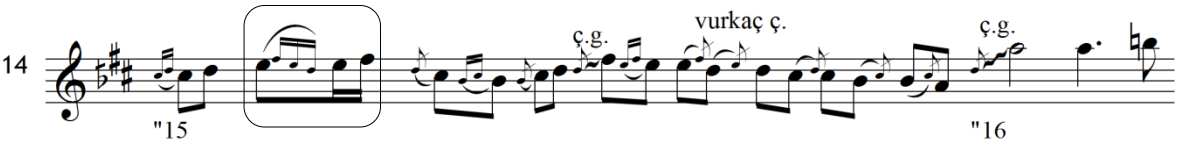
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 29. Satır

Örnek 1'de Hisâr, Nevâ, Hisâr perdeleriyle Çargâh perdesine üçlü çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma içerisinde icrâ edilen üç perde de eşit hızda icrâ edilmiştir. Üçlü çarpma, değerini, bağlı olduğu Çargâh perdesinden almaktadır. Çargâh perdesindeki kalış üçlü çarpmayla belirgin, vurgulu hale getirilmiştir.
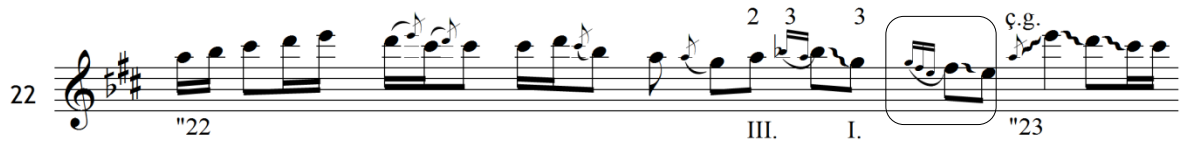
Örnek 2



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 14. Satır

Örnek 2'de Hüseynî perdesinden sonra Eviç-Hüseynî-Nevâ perdeleriyle üçlü çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma, değerini, kendinden önceki Hüseynî perdesinden alarak zayıf zamanda duyurulmuştur. Motifte "*aynı iki perde arasına o perdenin bir üst perdesi ile çarpma yapılır*" kaidesi kullanılmamış, 8'lik Hüseynî ile 16'lık Hüseynî arasında Eviç çarpmasının kullanılması yerine üçlü çarpma kullanılmıştır.
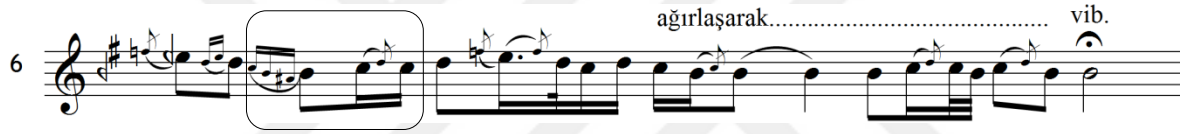
Örnek 3



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 22. Satır

Örnek 3'te Gerdâniye-Eviç-Hüseynî perdelerinin oluşturduğu üçlü çarpma ile Eviç perdesine çarpma yapılmıştır. Üçlü çarpma, değerini, kendinden sonra bağlı olduğu Eviç perdesinden almıştır. Perde kullanımı gereği inici seyirde pestleştirilen Eviç perdesi, üçlü çarpmayla vurgulu hale getirilmiştir. İşaretli motifte, 8'lik üzerinde icrâ edilen üçlü çarpma ile tavırlı icrâ oluşumuna katkıda bulunmuştur.
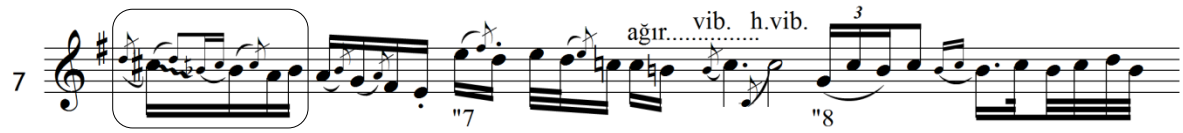
Örnek 4



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 6. Satır

Örnek 4'te Çargâh-Segâh -Lâ bakiye diyezi Kürdî perdelerinin oluşturduğu üçlü çarpma ile Segâh perdesine çarpma yapılmıştır. Muhayyer taksim içerisinde yer alan Segâh perdesi üzerindeki Segâh geçkisi, karar perdesine yapılan üçlü çarpmayla belirgin hale getirilmiştir.

Örnek 5



Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 7. Satır

Örnek 5, Tekyay tavrı ışığında, 4'lük değerlikli bir motif üzerinde bile ne denli farklı süsleme teknikleri kullanımı olabileceğini belirtmek amacı ile seçilmiştir.

Nîm Hicaz-Dik Kürdî-Dügâh-Dik Kürdî perdelerinin oluşturduğu motifte;

- İlk olarak, Nevâ perdesi ile Nîm Hicaz perdesine çarpma yapılmış (değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma),
- Nîm Hicaz perdesinden sonra Nevâ perdesi ile çarpma yapılmış (değerini kendinden önceki notadan alan çarpma),
- Kürdî-Nîm Hicaz çift çarpması ile Kürdî perdesine çarpma yapılmış (değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma),
- Kürdî perdesinden sonra Nîm Hicaz perdesi ile çarpma yapılmıştır (değerini kendinden önceki notadan alan çarpma).

Nîm Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinin arasındaki "bir 8'lik, iki 16'lık değerlikli" perdelerin oluşturduğu çarpma, üç perdeden oluştuğu için üçlü çarpma başlığı altında gösterilmiştir.
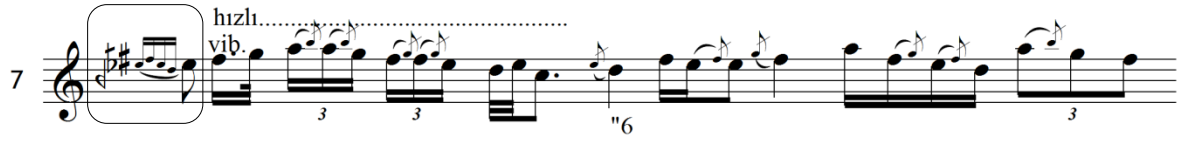
Yukarıdaki örneklerde, üçlü çarpma icrâsında, üç 16'lık nota eşit olarak icrâ edilmiştir. Kalış ve karar perdeleri üzerinde kullanılan üçlü çarpma, kullanıldığı perdeyi vurgulu hale getirmiştir. Aynı nota değerliğine sahip perdelerin oluşturduğu üçlü çarpmanın yanında, farklı değerlikteki perdelerin oluşturduğu üçlü çarpmalar da motifler üzerinde kullanılmıştır.

4.2.5. Grupetto (Kümeleme)

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan dörtlü çarpmadır. Bu teknik, Tanbûri Cemil Bey'in lavta icrâsında sıklıkla görülmesinden dolayı "*Cemil Bey mızrabı*" veya "*Cemil Bey lavta mızrabı*" olarak da adlandırılmıştır.

Grupetto değerini asıl notadan alır ancak, süreleri hiçbir zaman esas notanın değerini aşmaz. (Yavuzoğlu, 1991: 208). Grupettoda dört 16'lık nota eşit olarak icrâ edilmelidir. Gruppeto, değerini aldığı notaya bağlı olarak "  " şeklinde gösterilmiştir.

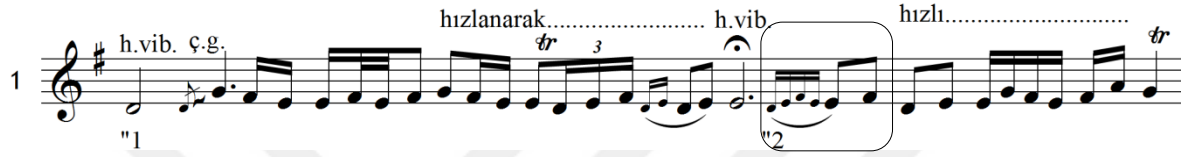
Örnek 1



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 7. Satır

Örnek 1'de 8'lik Hisâr perdesine sırasıyla Hisâr-Eviç-Hisâr-Nevâ perdeleri ile grupetto yapılmış, grupettonun bağlı olduğu Hüseynî perdesi vurgulanmıştır.
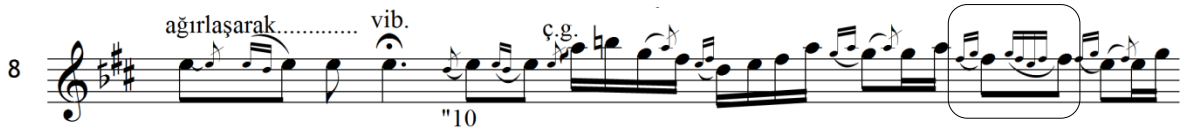
Örnek 2



Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 1. Satır

Örnek 2'de sırasıyla Yegâh-Hüseynî Aşiran-Acemaşiran-Hüseynî Aşiran perdeleriyle 8'lik Hüseynî Aşiran perdesine grupetto yapılmıştır. Grupetto ile karar bölgesinde, Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak icrâ edilen 2. Cümleye vurgulu başlanmıştır.

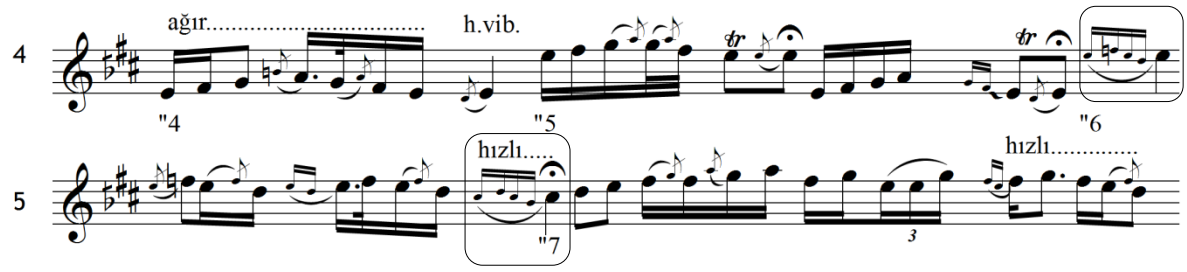
Örnek 3



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 8. Satır

Örnek 3'te sırasıyla Gerdâniye-Eviç-Hüseynî-Eviç perdeleri ile 8'lik Eviç perdesine grupetto yapılmıştır. Grupetto değerini kendinden sonra gelen, bağlı olduğu, Eviç perdesinden almıştır. İki 8'lik Eviç perdesinin oluşturduğu motif, çift çarpma ve grupetto kullanımlarıyla belirgin hale getirilmiş, Eviç perdesi ön plana çıkarılmıştır.

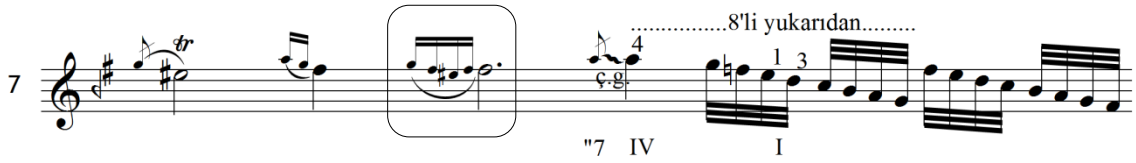
Örnek 4



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 4, 5. Satır

Örnek 4'te 4. Satırda, Hüseynî-Acem-Hüseynî-Neva perdeleriyle Hüseynî perdesine, 5. Satırda, Çargâh-Nevâ-Çargâh-Dik Kürdî perdeleriyle Çargâh perdesine grupetto yapılmıştır. Bolâhenk Hicaz makâmının kalış perdelerinden Hüseyni ve Nîm Hicaz perdeleri grupetto ile desteklenmiştir.

Örnek 5



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 7. Satır

Örnek 5'de sırasıyla Gerdâniye-Eviç-Mi bakiye diyezi Acemaşiran-Eviç perdeleri ile noktalı 2'lik Eviç perdesine grupetto yapılmıştır. Eviç makâmının güçlüsü Eviç perdesi üzerine grupetto yapılarak perde vurgulanmıştır.

Yukarıdaki örneklerde, grupetto süsleme tekniğiyle, cümle başlangıçlarındaki motifler vurgulu icrâ edilmiştir. Makamların önemli kalış ve güçlü perdelerine grupetto yapılarak perdeler ön plana çıkarılmıştır.

4.2.6. Glissando / Kaydırma

Glissando (kaydırma) süsleme tekniğinin tanımı ve kullanımı, keman ile Türk Müziği icrâsında, Türk Müziği'nde kullanılan diğer çalgılara ve Batı Müziği keman tekniğine göre farklıdır.

Ud, Tanbur ve Klâsik Kemençe çalgılarında glissando tekniği hakkında; Klavye üzerinde bir sesten diğer ses *parmağı kaldırmadan* ulaşma (Yahya, 2005: 147), perdeyi basan parmağın *telle ilişkisi kesilmeden* (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesi (Gönül, 2010: 45) tanımları yapılmıştır.
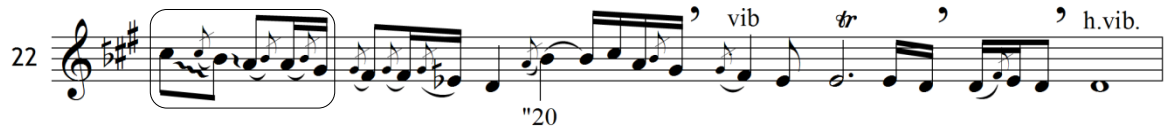
Batı Müziği keman tekniğinde de glissando; "el ve kolun birlikte hareketi ile aynı parmak ile telde kaydırılmasıdır" (Büyükaksoy, 1997: 18), şeklinde tanımlanmıştır.

Keman ile Türk Müziği icrâsında, küçük ikili, büyük ikili aralıklarında, çıkıcı ve inici glissandolar, Türk müziğindeki diğer çalgılarda ve batı müziği keman tekniğinde olduğu gibi parmak kaldırılmadan, aynı parmağın tuşede kaydırılmasıyla yapılmaktadır. Pozisyon değiştirme olmadan, büyük ikiliden büyük aralıklarda ise çıkıcı glissando, aynı parmakla değil, *iki ses arasında parmakların birbirini ittirmesi ile* yapılmaktadır.

Oran ise (2004:150), pozisyon değişikliklerinde kaydırma yapılacak iki ses arasında köprü görevi gören bir nota olması gerektiğini belirtmiş, kaydırmanın aynı parmakla yapılmamasında ötürü bu tekniği *Portamento* olarak tanımlamıştır.

Glissando süsleme tekniği nota üzerinde “ ”şeklinde gösterilmiştir.
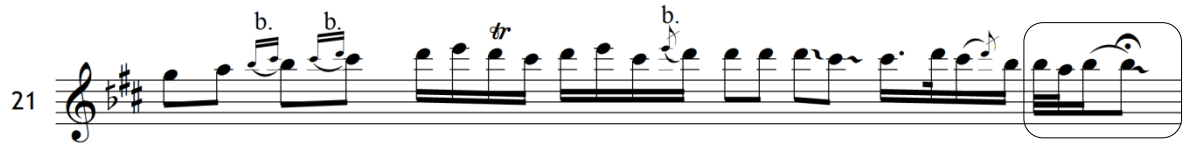
Örnek 1



Bolâhenk Hicaz’dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak’a Geçiş Taksimi, 16. Satır

Kız Neyi akordunda Sûzinâk makâmında, Nîm Hicaz ve Dik Kürdî perdeleri hareketli perde özelliği taşımaktadır. Örnek 1’de 8’lik değerlikli Nîm Hicaz ve Dik Kürdî perdeleri, Yegâh kararlı/Kız Neyi akordunda Sûzinâk makâmı perde kullanımına uygun olarak inici seyirde pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Rast teli üzerinde 3.parmakla icrâ edilen Nîm Hicaz perdesi 3.parmağın, 2.parmakla icrâ edilen Dik Kürdî perdesi ise 2.parmağın pest tarafa kaydırılması ile icrâ edilmiştir.

Örnek 2
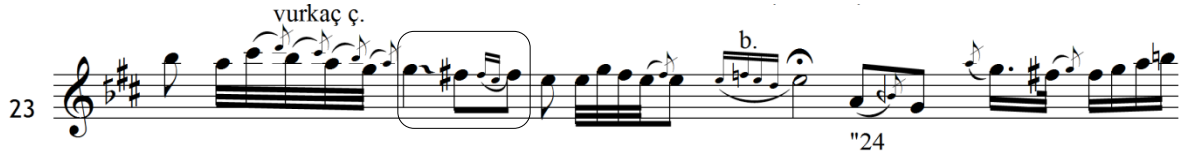


Kız Neyi Karcığar’dan Bolâhenk Hicaz’a Geçiş Taksimi, 21. Satır

Örnek 2’de Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz’lı seyrin devamında, Dik Sünbüle perdesi üzerinde kalış/puandorg yapılmıştır. Puandorg sırasında Muhayyer teli üzerinde Dik Sünbüle perdesini icrâ eden 1.parmak, glissando süsleme tekniğiyle Sünbüle perdesine

doğru-pest tarafa doğru kaydırılmıştır. Gelenekte kalış perdeleri üzerinde pestleşme görülmemesine karşın, Tekyay, taksimlerinde "kişisel motif" anlayışı ile benzer icrâlar yapmıştır.
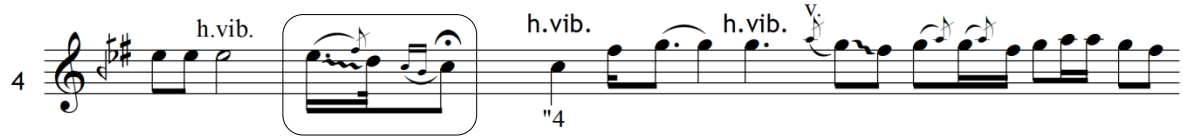
Örnek 3



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 23. Satır

Örnek 3'teki motifte, Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak'lı kalınırken, hareketli perde özelliği taşımayan Gerdâniye perdesi (Hüseynî üzerindeki Uşşak'ın 3.derecesi), glissando süsleme tekniğiyle inici seyirde pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Nevâ teli üzerindeki 3.parmak pest tarafa doğru kaydırılmıştır.
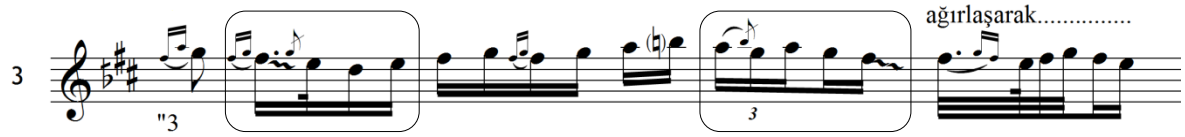
Örnek 4



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 4. Satır

Örnek 4'te motif içerisinde yer alan Hisâr perdesi, Karcığar makâmının karakteristik perde kullanımı özelliğinden dolayı, glissando süsleme tekniğiyle inici seyirde pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Nevâ teli üzerindeki 1.parmak Nevâ perdesine doğru/pest tarafa kaydırılmıştır.

Örnek 5
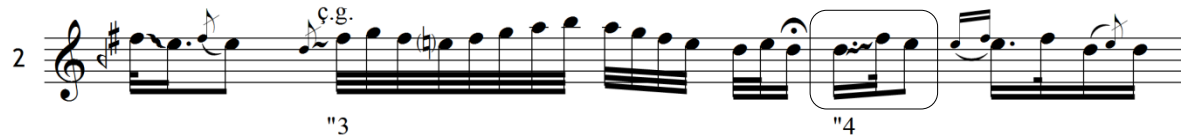


Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 3. Satır

Örnek 5'te Bolâhenk Akord Hicaz makâmında, Nevâ perdesi üzerinde Rast icrâ edilirken, makam seyri içerisinde hareketli perde özelliği taşıyan Eviç perdesi, inici seyirde,

glissando süsleme tekniğiyle pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Nevâ teli üzerindeki 2.parmak pest tarafa doğru kaydırılmıştır.

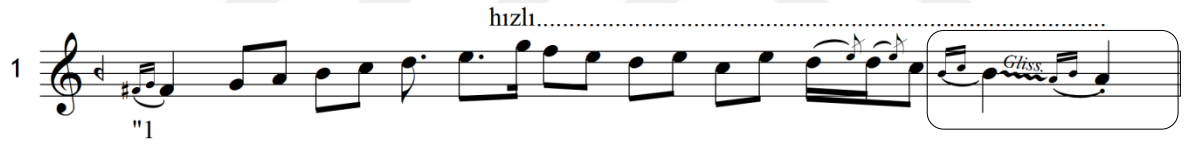
Örnek 6



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 2. Satır

Örnek 6'da motif içerisinde, Nevâ perdesinden Eviç perdesine glissando ile ulaşılmıştır. Nevâ telinden 1.parmakla glissando yapılarak, Mi bakiye diyezi Acem perdesine (Eviç perdesi yedenine) ulaşıldığı anda, 1.parmak görevini 2.parmağa devretmiş, 2. parmakla Eviç perdesi icrâ edilmiştir. Glisando ile Nevâ-Eviç 3'lü aralığı yumuşatılarak icrâ edilmiştir.
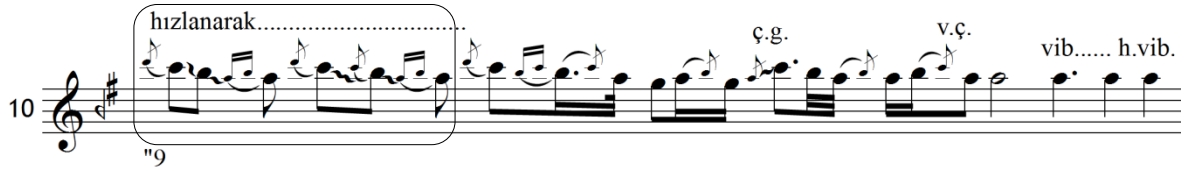
Örnek 7



Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 1. Satır

Örnek 7'de motif içerisinde, Dügâh perdesi üzerine Uşşak icrâ edilirken, makam seyri içerisinde hareketli perde özelliği taşıyan Segâh perdesi, inici seyirde, pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Rast teli üzerindeki 2.parmak pest tarafa doğru kaydırılmıştır.
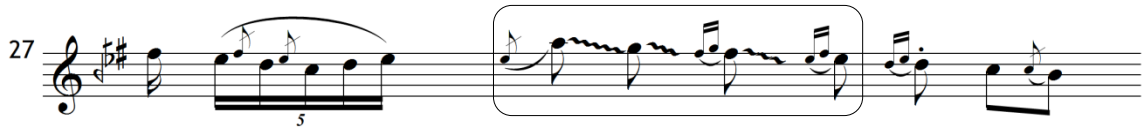
Örnek 8



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 10. Satır

Örnek 8’de motif içerisinde, Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak icrâ edilirken, hareketli perde özelliği taşıyan Tiz Segâh perdesi ve hareketli perde olmadığı halde hareketli perde özelliği gösteren Tiz Çargâh perdesi, inici seyirde glissando ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Muhayyer teli üzerindeki Tiz Çargâh perdesini icrâ eden 2.parmak ve Tiz Segâh perdesini icrâ eden 1.parmak pest tarafa doğru kaydırılmıştır.

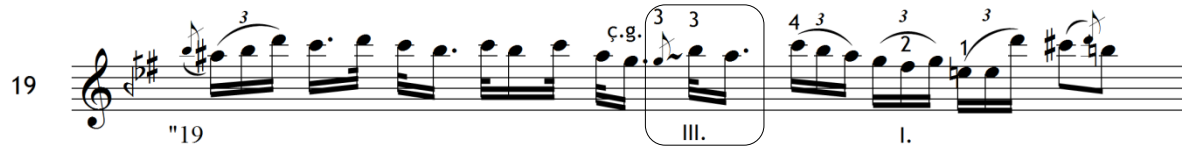
Örnek 9



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 27. Satır

Örnek 9’da Hüzzam makâmı perde kullanımı özelliği olarak Muhayyer, Gerdâniye ve Eviç perdesi inici seyirde glissando ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri hareketli perde olmamasına rağmen Hüzzam makâmı seyir özelliği içerisinde hareketli perde özelliği göstermiştir. Nevâ teli üzerinde Muhayyer-Gerdâniye-Eviç perdelerini icrâ eden 4, 3 ve 2. parmaklar pest tarafa doğru kaydırılmıştır. Örnek 7’de görülen, çift çarpma yapılan perdenin glissando ile pestleştirilmesi özelliği bu örnekte de karşımıza çıkmaktadır. Bu tür icrâ Tekyay’ın kişisel motifleri arasında yer almaktadır.

Örnek 10
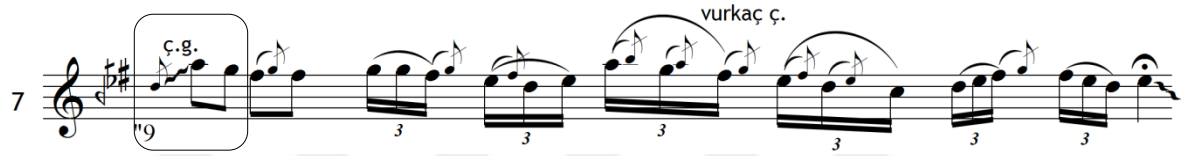


Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 19. Satır

Örnek 10’da motif içerisinde, Gerdâniye perdesinden Tiz Segâh perdesine glissando ile çıkılmıştır. Tiz Segâh perdesi III. pozisyonda icrâ edilmiştir. Nevâ teli üzerinde I.pozisyonda 3.parmağın tel ile teması kesilmeden, III. pozisyondaki Tiz Segâh perdesine kadar glissando yapılmıştır.

4.2.7. Çarpma Glissando / Çarpma Kaydırma

Çarpma Glissando, Erzun Özel (2010) tarafından, "Esas sesin önüne ilave edilen çarpma görevindeki küçük notanın duyurulmasının hemen ardından, esas sese hızla kayarak gidilmesidir", şeklinde tanımlanmıştır. Bu teknikte, *çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando* yapılmaktadır. Çarpma Glissando süsleme tekniği glissando işaretinin (~) altında veya üstünde "ç.g." şeklinde gösterilmiştir.
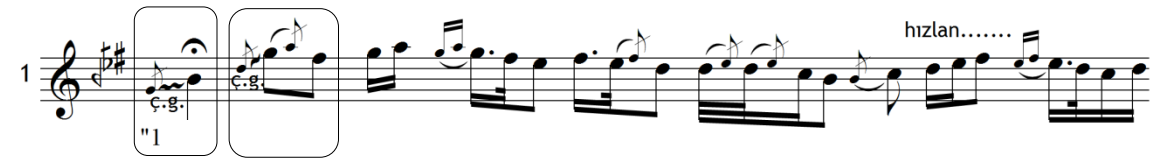
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 7. Satır

Örnek 1'de Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine çarpma Glissando ile çıkılmıştır. Nevâ-Muhayyer aralığındaki (beşli aralık) çıkıcı glissando, sırasıyla ikinci ve üçüncü parmağın birbirini ittirerek (bu sırada parmakların kayması ile) dördüncü parmağa/Tiz Muhayyer perdesine ulaşılmıştır. Birinci parmak ile glissando yapılmamaktadır. İkinci parmak birinci parmağın yanına yaklaşarak glissando ile üçüncü parmağa yaklaşmakta, görevi ikinci parmaktan devralan üçüncü parmak glissando ile görevini dördüncü parmağa teslim etmekte, görevi üçüncü parmaktan alan dördüncü parmak Muhayyer perdesine temiz şekilde ulaşmaktadır. Çarpma glissandonun, glissando ile karıştırılmaması için tüm bu davranışlar *çarpma süresince* uygulanmalıdır.

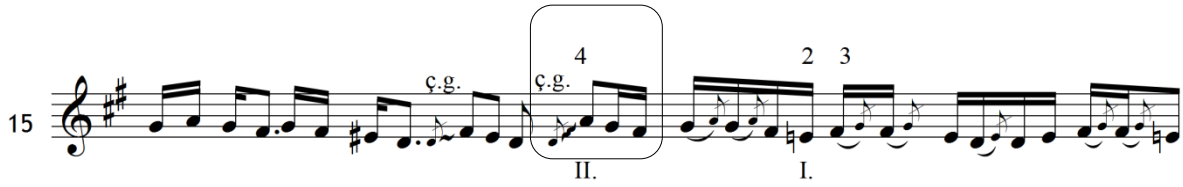
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1, 1. Satır

Örnek 2’de Rast perdesinden Segâh perdesine, Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine Çarpma Glissando ile çıkılmıştır. Cümlenin başında/ilk iki motifinde Segâh ve Gerdâniye perdeleri çarpma glissando ile vurgulu hale getirilmiştir. Çarpma glissando 3’lü ve 4’lü aralıkta kullanılmıştır.
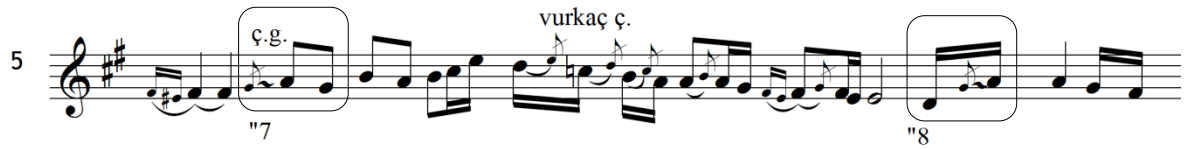
Örnek 3



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 15. Satır

Örnek 3’te, işaretli motif içerisinde, Yegâh perdesinden Dügâh perdesine (beşli aralık) çarpma glissondo süsleme tekniği ile çıkılmıştır. Dügâh perdesi, II. Pozisyonda 4.parmakla icrâ edilmiştir. Yegâh perdesi, Kaba Çargâh telinde 1.parmakla icrâ edilmiş, 1.parmağın tel ile ilişkisi kesilmeden II. Pozisyona, Yegâh perdesinden Hüseynî Aşiran perdesine, kaydırılmıştır. Devamında, 1.parmaktan 4.parmağa kadar (Hüseynî Aşiran perdesinden Dügâh perdesine kadar) kromatik glissando yapılarak Dügâh perdesine temiz bir şekilde ulaşılmıştır. Bu davranışın çarpma glissando olarak tanımlanabilmesi için kromatik geçişin kesintisiz, bağlı icrâ ile yapılması, glissandonun ise çarpma süresinde ve hızında yapılması gerekmektedir.

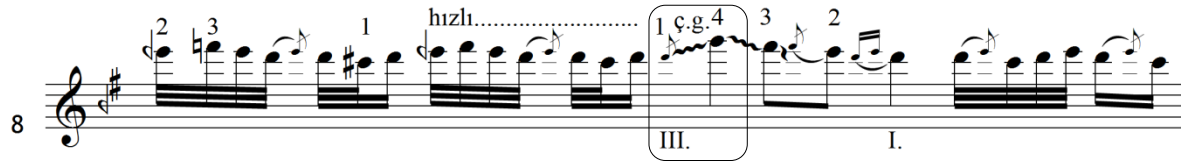
Örnek 4



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 5. Satır

Örnek 4’te Rast perdesinden Dügâh perdesine (tanini aralığında) çarpma glissando süsleme ile çıkılmıştır. Kız Neyi akordunda Mâhur makâmının güçlü perdesi olan Dügâh perdesi, çarpma glissando ile vurgulanmıştır. Rast teli üzerinde, Rast perdesinden Dügâh perdesine, 1.parmak ile çarpma hızında, bağlı, kromatik glissando yapılarak ulaşılmıştır.

Örnek 5



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 8. Satır
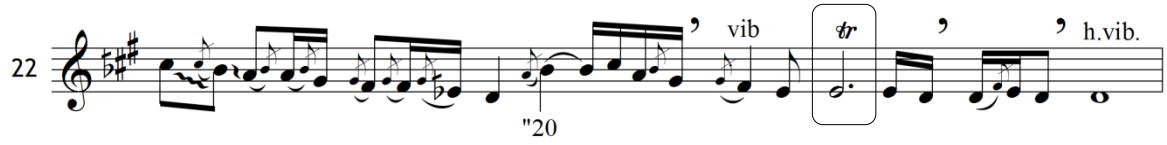
Örnek 5'te Tiz Nevâ perdesinden Tiz Gerdâniye perdesine çarpma glissando süsleme tekniği ile çıkılmıştır. İcrâ III. pozisyonda yapılmıştır. Tiz Nevâ perdesi III. pozisyonda, 1.parmak ile icrâ edilmiş, Tiz Gerdâniye perdesine kadar çarpma hızında, bağlı kromatik, glissando yapılmıştır.

4.2.8. Trill

Trill, İtalyanca "trillo" kelimesinden alınmış olup, *titreme* manasına gelmektedir (Yahya Kaçar, 2009/2: 30).

Trilde, esas ses ve icrâ edilen makama göre "bir üzerindeki ses ardarda, çok defa, süratli, eşit değerlerde tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur. (Bilgin, 2011: 16) Tril süsleme tekniği nota üzerinde "tr" şeklinde gösterilmiştir. Tril'in değeri uzun ise "tr"in yanına tırtıklı bir ek şerit (tr~~~) ilave edilmektedir. Tril'de yapılan çarpmaların sayısı *cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır* (Gürel, 2011: 32).

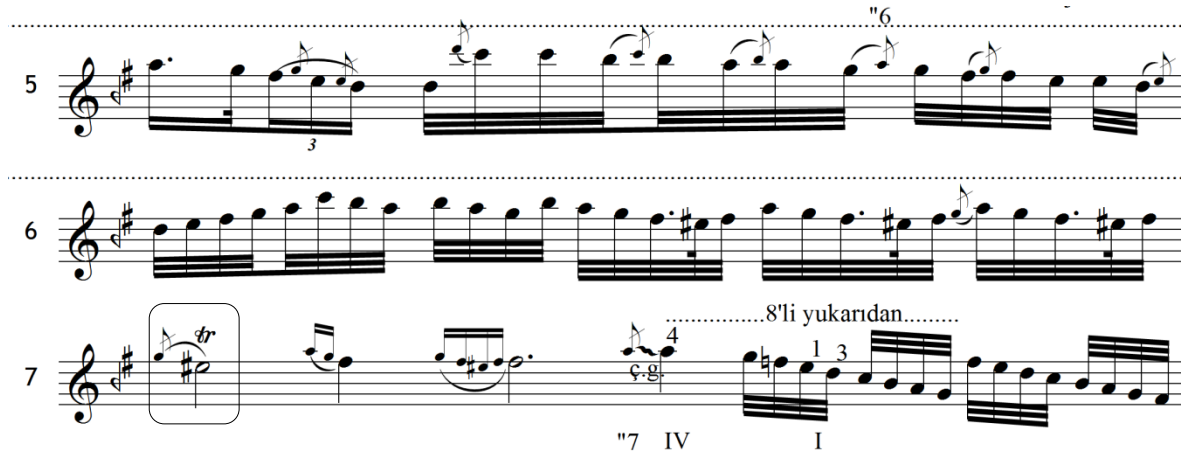
Örnek 1



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 22. Satır

Örnek 1'de noktalı 2'lik Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde trill süsleme tekniği kullanılmıştır. Kaba Çargâh teli üzerinde 2. ve 3. parmaklar kullanılarak Hüseynî Aşiran ve Irak perdeleri duyurulmuştur. Trill kullanımından sonraki motifte kısa bir duraklama yapılarak trillin hareketli etkisinden çıkılmıştır. Noktalı 2'lik notaya bağlı olarak trill düşük hızda icrâ edilmiştir.
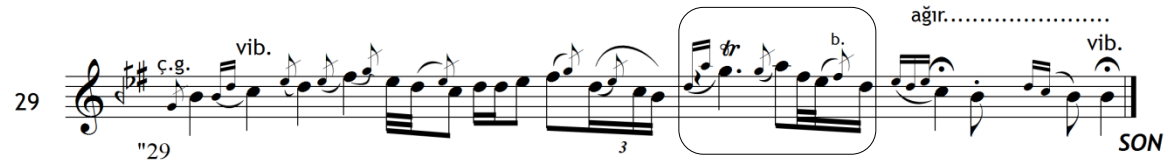
Örnek 2



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 5, 6, 7. Satır

Örnek 2'de 2'lik Mi bakiye diyezi Acem perdesi üzerinde trill kullanılmıştır. Nevâ teli üzerinde 1. ve 2. parmaklar kullanılarak Mi bakiye diyezi Acem ve Eviç perdeleri icrâ edilmiştir. Kullanılan trill ile Eviç makâmının güçlü perdesi ve Eviç perdesi üzerindeki Segâh 'ın yedeni vurgulanmıştır. Trill kullanımından önce, Gerdâniye perdesi ile trill yapılan perdeye çarpma (değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma) yapılmıştır.
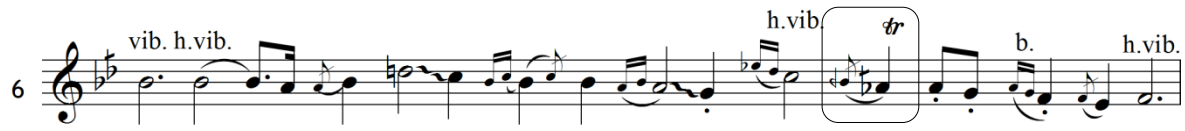
Örnek 3



Hüzzam Taksim 1, 29. Satır

Örnek 3'te noktalı 4'lük Gerdâniye perdesi üzerinde trill kullanılmıştır. Nevâ teli üzerinde 3. ve 4. parmaklar kullanılarak Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri duyurulmuştur. Noktalı 4'lük Gerdâniye perdesinden hemen sonra gelen, 4'lük motifin içerisinde yer alan, Gerdâniye-Muhayyer perdeleri icrâsına da hazırlık yapılmıştır.

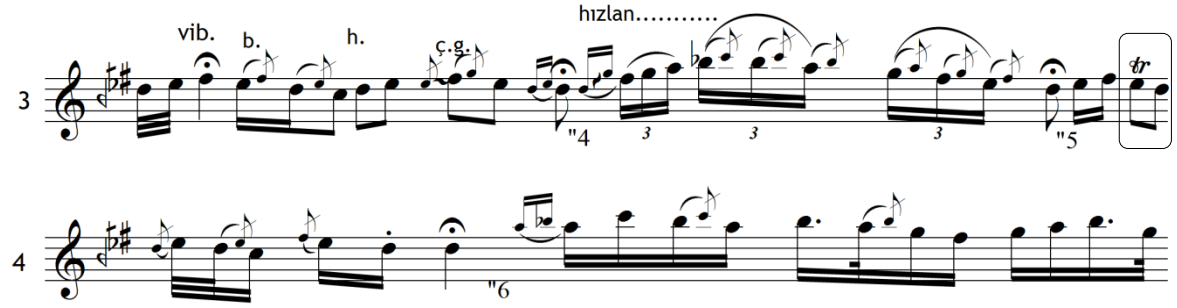
Örnek 4



Şefkefzâ Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 6. Satır

Örnek 4'te 4'lük Lâ bakiye bemolü Zirgüle perdesi üzerinde trill kullanılmıştır. Rast teli üzerinde 1. ve 2. parmaklar kullanılarak Zirgüle ve Kürdî perdeleri duyurulmuştur. Örnek 1'de olduğu gibi trill kullanımından hemen sonra kesik icrâ yapılarak trillin hareketli icrâsından uzaklaşılmıştır. Örnek 2'deki aynı kullanım ile Segâh perdesi ile trill yapılan perdeye çarpma (değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma) yapılmıştır. Farklı örneklerdeki aynı kullanımlar ile Tekyay'ın icrâsında tutarlılık gösterdiği görülmüştür.
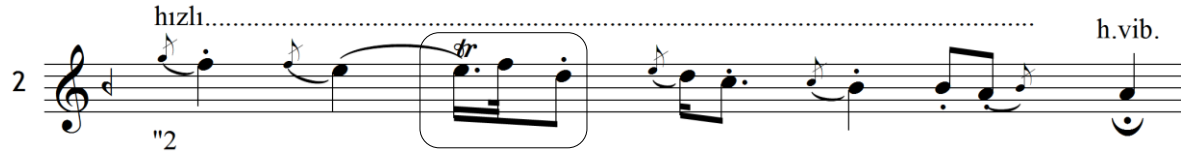
Örnek 5



Hüzzam Taksim 1, 3, 4. Satır

Örnek 5'te 8'lik Hisâr perdesi üzerinde trill kullanılmıştır. Nevâ teli üzerinde 1. ve 2. parmaklar kullanılarak, Hüzzam makamının hareketli perdeleri-Hisâr ve Eviç perdeleri duyurulmuştur.

Örnek 6



Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 2. Satır

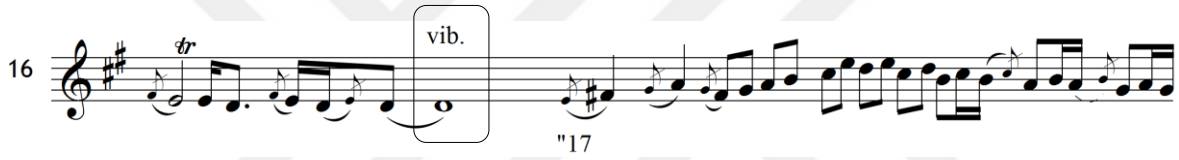
Örnek 6'da trill süsleme tekniği noktalı 16'lık nota üzerinde kullanılmıştır. Küçük nota değerliğinden dolayı, trill sırasında yapılan çarpmaların hızı, önceki örneklerdeki çarpmalara göre daha fazladır.

4.2.9. Vibrato

Vibrato *titreşim* anlamına gelir. Basılı bulunan parmağın, bulunduğu noktadan ayrılmadan, ileri ve geri salınım yapması ile vibrato oluşur. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, *süsleme* yapmaktır (Oran, 2004: 134).

Batı müziği icrâ eden kemancılar *el (bilek) vibratosu*, *dirsek vibratosu* ve *parmak vibratosu* kullanılırken, keman ile Türk Mûsikîsi icrâsında ağırlıklı olarak parmak vibratosu, nadiren de el (bilek) vibratosu kullanmaktadır. Tekyay, vibrato süsleme tekniğini "*normal vibrato*" ve "*hızlı vibrato*" olmak üzere iki farklı hızda kullanmıştır. Vibrato süsleme tekniği nota üzerinde "vib." şeklinde gösterilmiştir.

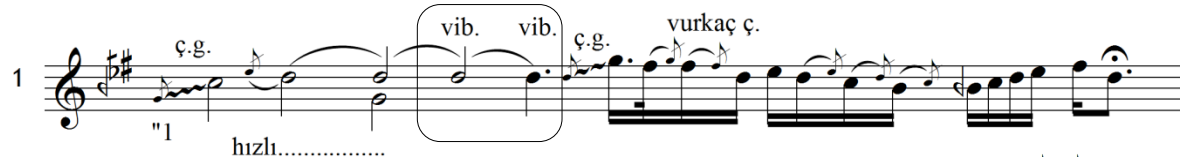
Örnek 1



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 16. Satır

Örnek 1'de 1'lik Yegâh perdesi üzerinde vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. Kız Neyi akordunda Mâhur makâmının karar perdesi olan Yegâh perdesi, vibrato süsleme tekniğiyle, 1'lik nota değeri boyunca yumuşatılarak icrâ edilmiştir.
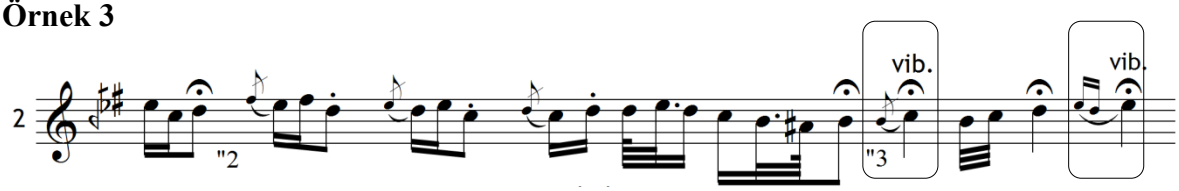
Örnek 2



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 1. Satır

Örnek 2'de 2'lik Nevâ perdesi ve bu perdeye bağlı icrâ edilen noktalı 4'lük Nevâ perdesi üzerinde vibrato yapılmıştır. Bolâhenk Karcığar makâmının güçlü perdesi olan Nevâ perdesi, cümle başında, boş tel üzerinde uzun sesler ile duyurulmuş, ardından 4.parmak ile aynı perdede vibrato yapılmış, ifade zenginliği oluşturulmuştur.
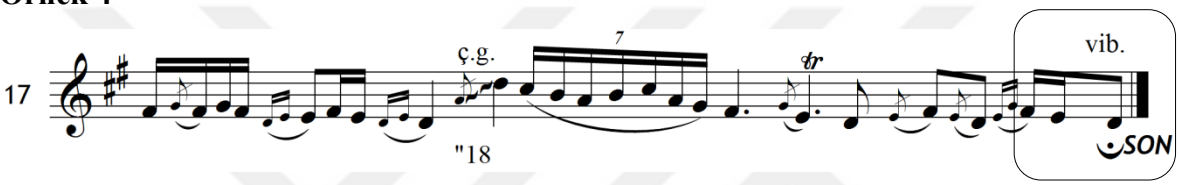
Örnek 3



Hüzzam Taksim 1, 2. Satır

Örnek 3'te 4'lük, Çargâh ve Hisâr perdeleri üzerinde vibrato kullanılarak puandorg yapılmıştır. Hisâr perdesi Hüzzam makâmında hareketli perde özelliği gösterdiğinden dolayı, bu perdeyi köşeli icrâ etmemek için vibrato kullanılmıştır.

Örnek 4



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 17. Satır
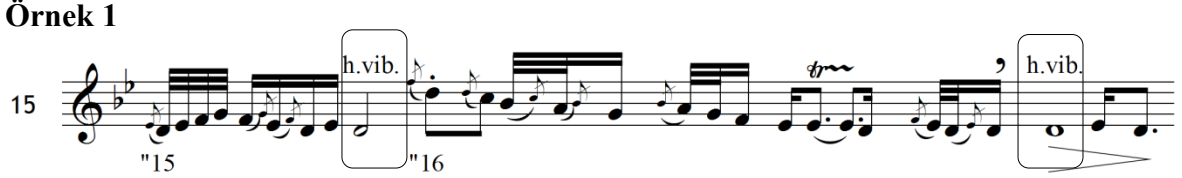
Örnek 4'te 8'lik Yegâh perdesi üzerinde vibrato yapılmıştır. Vibrato kullanımı için diğer örneklerden farklı olarak, uzun sese ihtiyaç duyulmamıştır. Taksimin son cümlesinde, karar perdesi üzerinde vibrato yapılmış, perde duyumunda sertlikten kaçınılmıştır.

Yukarıdaki örneklerde, kalış, karar ve güçlü perdeleri üzerinde vibrato süsleme tekniğini kullanılmıştır. Vibrato kullanımı ile icrâda estetik amacı güdülmüş, perdeler-özellikle hareketli perdeler yumuşatılarak duyurulmuştur. Vibrato tekniği, gittikçe gürleşen nüanslar ile icrâ edilmiştir. Vibratoların hiçbirinde frekans değişikliğinden kaynaklanan entonasyon bozukluğu oluşmamıştır.

4.2.9.1. Hızlı Vibrato

Hızlı vibratoda, titreşim hızı vibratoya göre daha fazladır. Hızlı vibrato süsleme tekniği, notanın üst kısmında "h.vib." şeklinde gösterilmiştir.

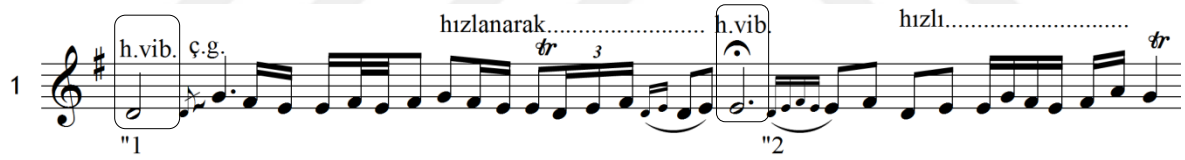
Örnek 1



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 15. Satır

Örnek 1'de Kız Neyi akordunda 2'lik Yegâh perdesi ve 1'lik Yegâh perdesi üzerinde hızlı vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. 15. Satırdaki cümlenin başında, 32'lik ve 16'lık nota kullanımıyla oluşan ajiliteli icrâda, aynı dinamik etkinin devam ettirilebilmesi için hızlı vibrato kullanılmıştır.

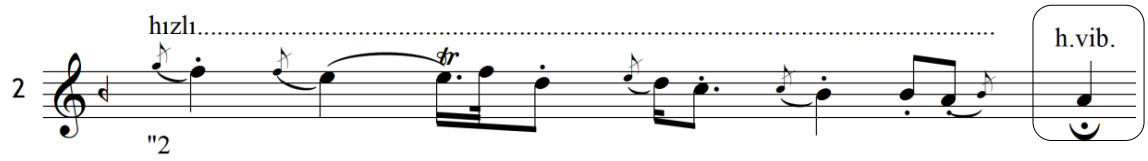
Örnek 2



Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 1. Satır

Örnek 2'de Yegâh ve Hüseynî Aşiran perdelerinde yapılan hızlı vibrato etkisiyle monotonluktan uzak, canlı icrâ ile taksime başlanmıştır.
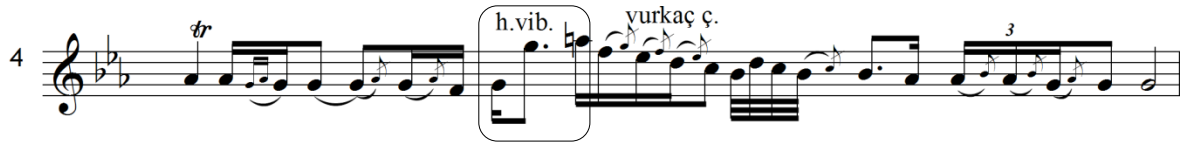
Örnek 3



Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 2. Satır

Örnek 3'te cümlenin hızlı giderde icrâ edilmesi ve kesik icrâ ile mızraplı çalgı karakteri gösterilmesine bağlı olarak, cümlenin son dörtlüğünde, hızlı vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. Cümlenin başındaki ve sonundaki ifadeler bağdaşmıştır.
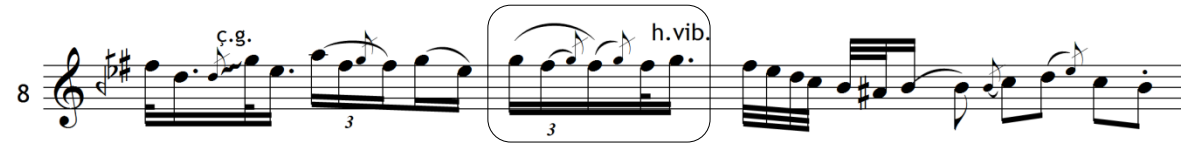
Örnek 4



Kürdîlihicazkâr Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 4. Satır

Örnek 4'te noktalı 8'lik Gerdâniye perdesi ağır icrâ edilmesine rağmen, puandorgtan sonra gelen tartım kalıbına hazırlık yapmak için hızlı vibrato kullanılmıştır.

Örnek 5



Hüzzam Taksim 1, 8. Satır

Örnek 5'te noktalı 16'lık Gerdâniye perdesinin hızlı icrâ edilmesinden dolayı hızlı vibrato süsleme tekniği kullanılmıştır. Tekyay, üçleme üzerinde uygulanan çarpmaların ardından, kısa süreliğine, hızlı vibrato kullanımıyla Gerdâniye perdesi üzerinde dinamik bir etki oluşturmuştur. Motifin devamında 32'lik notalar ile cümlenin anlam bütünlüğü korunmuştur.
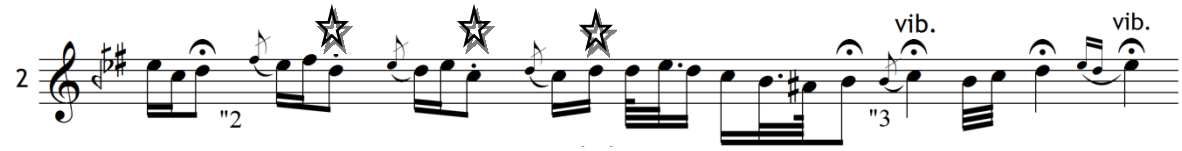
4.3. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı İfade Unsurları

Tekyay'ın taksimlerindeki kullandığı *staccato*, *puandorg*, *virgüller / kısa duraklamalar*, *dem ses* kulllanımı ve *çift ses* kullanımı "süsleme teknikleri" başlığı altına yazılamayacağı için "*ifade unsurları*" başlığı altında örneklenmiştir.

4.3.1. Staccato

Uçan (2005: 110) Staccato'yu, "Kemanda *kısa kısa ve kesik çalma* tekniğine uluslararası keman müziği dilinde staccato (sıtakato) çalma tekniği denir. Staccato terimi İtalyanca 'ayırmak' anlamına gelen staccato sözcüğünden gelir. Bu terimin kısaltılmış yazılışı stacc.' tır. staccato, kısa kısa-kesik kesik çalma demektir" şeklinde ifade etmiştir. Staccato süsleme tekniği nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir. Örneklerde staccatoları belirgin hale getirmek için üstlerine yıldız işareti ( ) konmuştur.

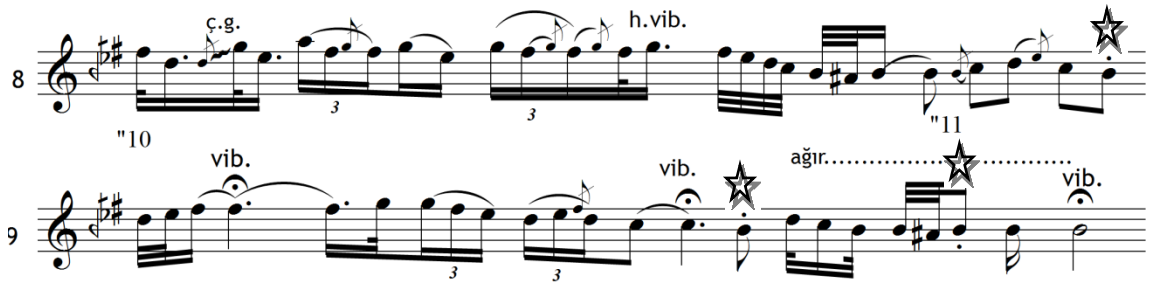
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 2. Satır

Örnek 1'de Nevâ-Çargâh-Nevâ perdeleri üzerinde staccato süsleme tekniği kullanılmıştır. Tekyay, *sekilemeyi oluşturan motifleri birbirinden ayırmak için* staccato süsleme tekniğini kullanmıştır.
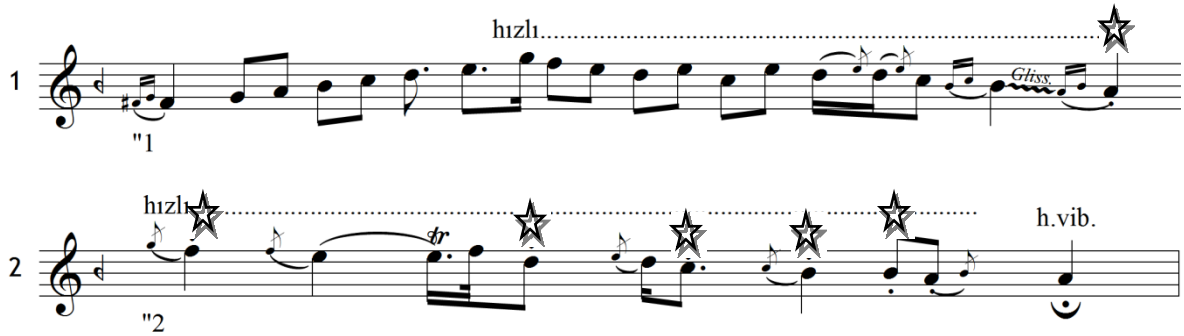
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1, 8, 9. Satır

Örnek 2'de Segâh perdeleri üzerinde staccato süsleme tekniği kullanılmıştır. İlk staccatonun ardından başlayan cümlede, ikinci staccatonun kullanımıyla *bitiş-karar etkisi* uyandırılmıştır. Üçüncü staccato ile karar hazırlanmıştır.
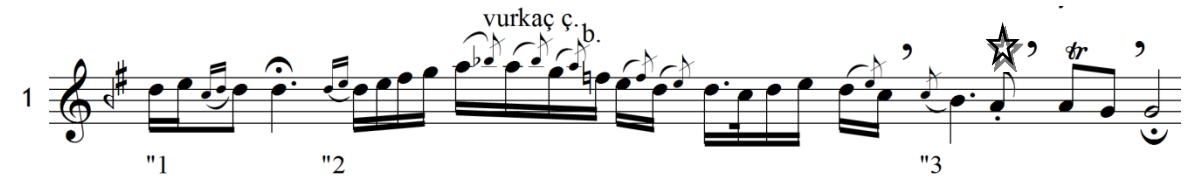
Örnek 3



Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 1, 2. Satır

Örnek 3'te 1. Satırda, Dügâh perdesi üzerinde kullanılan staccato ile 1. Cümle *bitirilmiştir*. 2. Satırdaki 2. Cümlede kullanılan staccatolar ile *cümleyi oluşturan motifler birbirinden ayrılmıştır*. Antrparantez, kullanılan staccatolar ile mızraplı çalgı karakterine benzer icrâ yapılmıştır
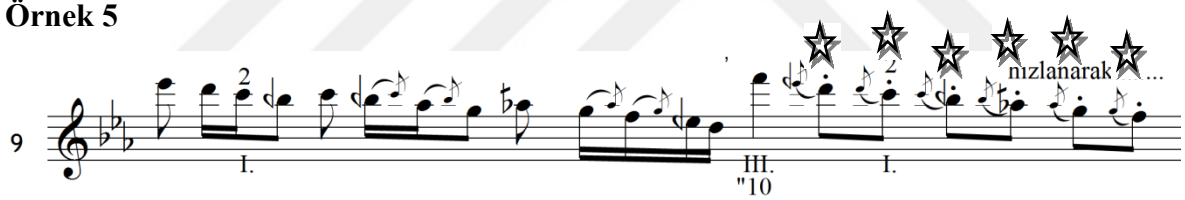
Örnek 4



Nişâburek Taksim (Süpürde Akord), 1. Satır

Örnek 4'te 16'lık notaların üzerinde vurkaç çarpmaların kullanıldığı ajiliteli *cümlenin, hızını yavaşlatıp*, satır sonundaki *puandorga ağırlaşarak gitmek için* Dügâh perdesi üzerinde staccato süsleme tekniği kullanılmıştır.

Örnek 5



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 9. Satır

Örnek 5'te Örnek 3, 2. Satırdaki staccato kullanımına benzer bir icrayla, inici seyirde stakao süsleme tekniği kullanılarak, *perdeler birbirinden ayrılmıştır*, *mızraplı çalgı icrâsına benzer* bir duyum sağlanmış, icrâya yorum zenginliği katılmıştır.

Yukarıdaki örneklerde, staccato süsleme tekniği;

1) Cümle başlarını ve sonlarını belirtmek için
2) Uzun cümlelere soluk aldırmak için
3) İcrâda nüans değişiklikleri yapmak için
4) Cümleleri oluşturan motifleri birbirinden ayırmak için
5) Sekilemeleri oluşturan motifleri birbirinden ayırmak için
6) Puandorgtan önce cümle hızını yavaşlatıp puandorga ağırlaşarak gitmek için
7) Kesik icrâ ile mızraplı çalgı karakterine benzer icrâlar yapmak için kullanılmıştır.
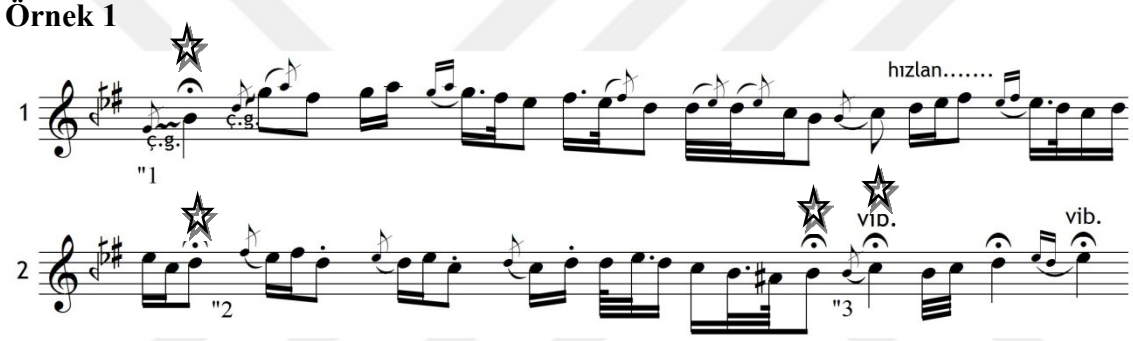
4.3.2. Puandorg

Puandorg, üzerine konulduğu notanın istenildiği kadar uzatılacağını gösteren işarettir (Uluç, 2006: 160).

Akdoğu (1989: 30) puandorgun önemini, "taksim cümlelerinin bitişinde uzun süreli seslerin kullanılarak soluklanılması gerekir" şeklinde vurgulamıştır.

Puandorgda, "sus işareti" gibi, belirlenmiş bir bekleme süresi yoktur. İcrâcının tayin ettiği süre kadar nota değerliği ile gösterilir. Puandorg nota üzerinde " 𝄐 " şeklinde gösterilmektedir.

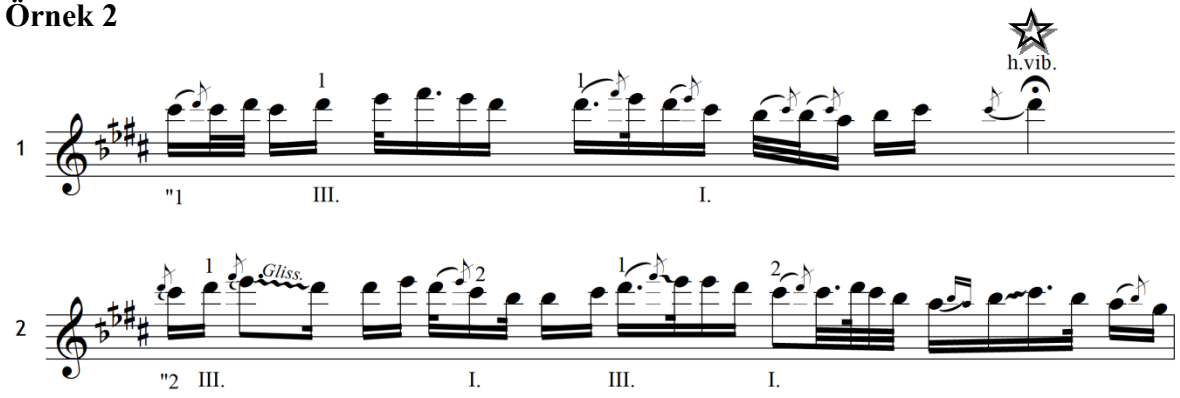
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 1, 2. Satır

Örnek 1'de taksimin başlangıcında uzun ses tutmak amacı ile Segâh perdesinde puandorg yapılmıştır. Devamında 1. cümleyi makâmın güçlü perdesinde (Nevâ perdesinde) bitirmek amacıyla puandorg kullanılmıştır. 2. Satırdaki 2. Cümlede, karar perdesinde (Segâh perdesinde) kalış yapılarak 2. Cümleyi bitirmek için puandorg kullanılmıştır. Puandorglarda taksimin giderine bağlı olarak 4'lük ve 8'lik nota değerlikleri süresince aynı perde duyurulmuştur.

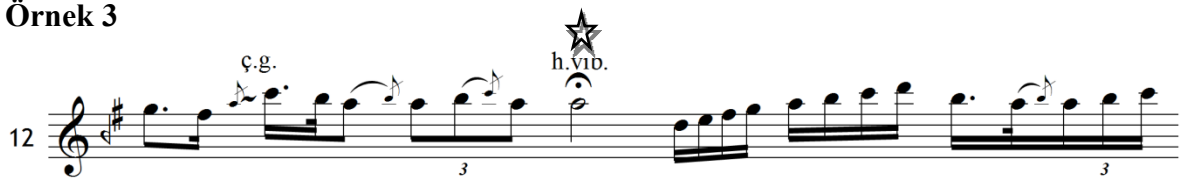
Örnek 2



Hicazkâr Taksim (Nevâ Üzerinde), 1, 2. Satır

Örnek 2'de 1. Satırda, Tiz Nevâ perdesi üzerinde yapılan puandorg ile 1. Cümle bitirilmiştir. Puandorg 4'lük nota değerliği süresince duyurulmuştur.

Örnek 3



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 12. Satır

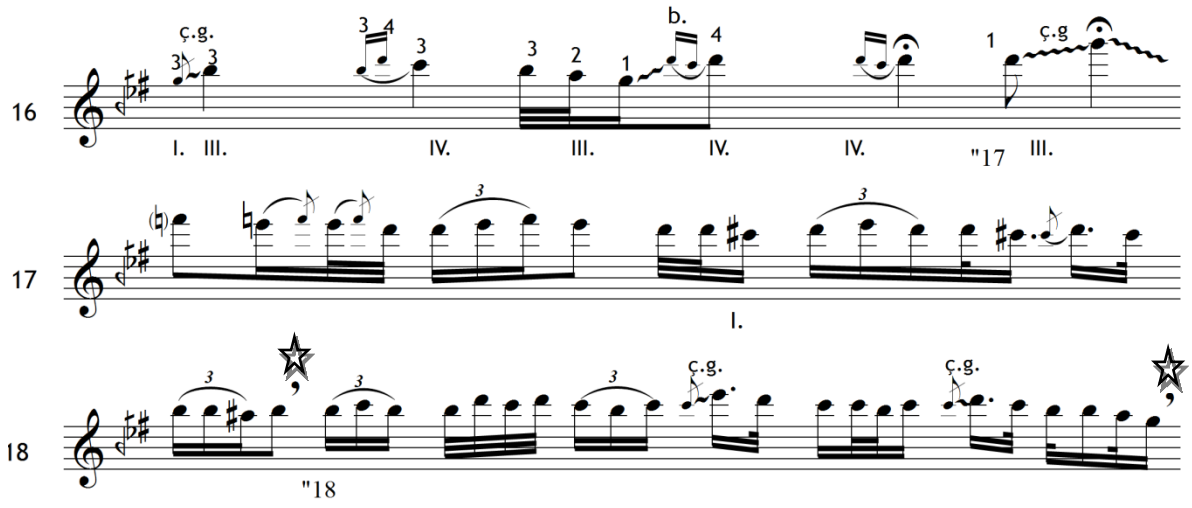
Örnek 3'te Muhayyer perdesinde/güçlü perdesinde Uşşak'lı kalabilmek için puandorg yapılmıştır. Puandorg 2'lik nota değerliği boyunca icrâ edilmiştir.

Yukarıdaki örneklerde, puandorg**,** Tekyay'ın nazariyat bilgisi öncülüğünde, karar, güçlü ve kalış perdeleri üzerinde kullanılmıştır. Cümleler puandorglar ile ayrılmıştır. Puandorgların kullanımıyla soru-cevap cümlelerinin oluşturulması kolaylaşmış, bir önceki cümlenin olgunlaşıp yeni cümlenin oluşturulabilmesi için zaman kazanılmıştır.

4.3.3. Virgüller / Kısa Duraklamalar

Kısa duraklamalar, değerliği *"sus"dan kısa olan*, birim vuruş içerisine yerleştirilemeyen, *anlık duraklamalardır*. Kısa duraklamalar, duraklama yapılan notanın sağ üst köşesinde virgül (,) noktalama işareti ile gösterilmiştir.
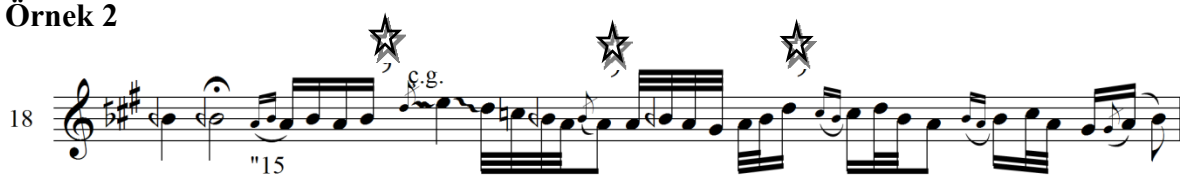
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 16, 17, 18. Satır

Örnek 1’de 18. Satırda, Tiz Segâh ve Gerdâniye perdeleri üzerinde virgüller kullanılmıştır. Virgüller ile motif kısa süreliğine duraklatılmıştır. 18. Cümle virgül kullanımı ile bitirilmiştir.

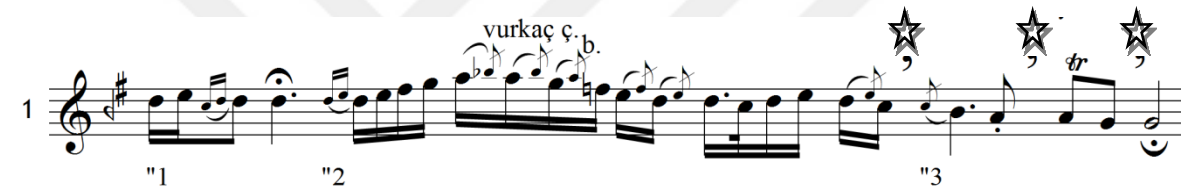
Örnek 2



Bolâhenk Hicaz’dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak’a Geçiş Taksimi, 18. Satır

Örnek 2’de virgüller, 15. Cümledeki motifleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır.

Örnek 3



Nişâburek Taksim (Süpürde Akord), 1. Satır

Örnek 3’teki ilk virgül 2. Cümleyi bitirmek için ikinci ve üçüncü virgüller 3. Cümledeki 2 motifi ayırmak için kullanılmıştır. Virgüllerin oluşturduğu anlık duraklamalar neticesinde 1. Satır sonundaki puandorga kesik icrâ ile ulaşılmıştır.

Yukarıdaki örneklerde, cümleler bitirilirken puandorg yerine virgüller/kısa duraklamalar kullanılmıştır. Virgüller, cümle içerisindeki *motifleri birbirinden ayırmak için* kullanılmıştır. Virgüllerin kullanılmasından doğan anlık duraklamalarla staccato süsleme tekniğine benzer şekilde kesik icrâ yapılmıştır.

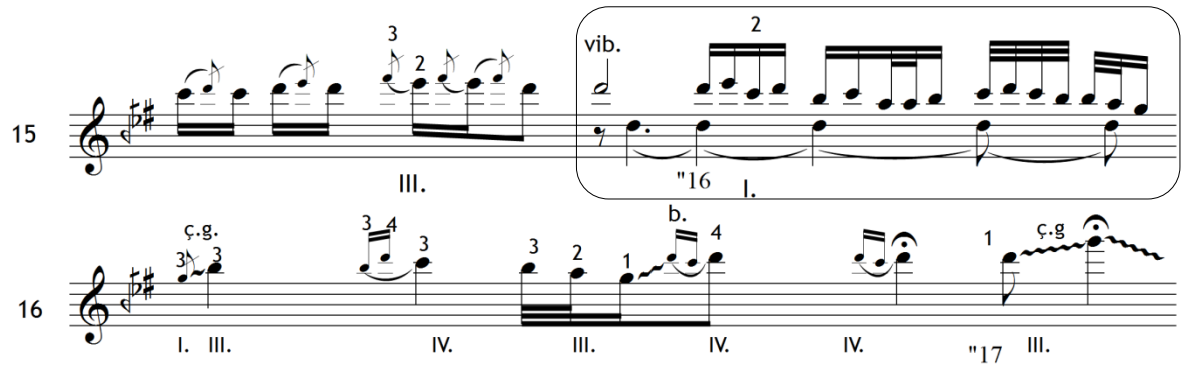
4.3.4. Dem Ses (Pedal Ses) Kullanımı

Dem ses, “*tutan ses*” demektir. Dem ses herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden sestir. Bu sese armonide “*pedal ses*” denir. Dem ses en çok makâmın durak veya güçlü perdelerinde duyurulur (Öztuna, 2006: 223).

Kemanda dem ses aynı anda iki tel üzerinde yay hareketi gerçekleştirerek uygulanır. Açık telde dem ses sürdürülürken, diğer telde de bir melodi icrâ edilir. Bu şekilde tek keman ile iki keman icrâsı duyumu yakalanabilir.

Dem ses saz tınısını zenginleştirmekte ve güçlendirmektedir (Gönül, 2010: 52). Örneklerde, *dem sesin tiz tarafında* icrâ edilen melodinin nota sapları *yukarı şekilde*, *dem sesin pest tarafında* icrâ edilen melodinin nota sapları ise *aşağı şekilde* gösterilmiştir. Dem ses nota üzerinde bağlı olarak gösterilmiştir.

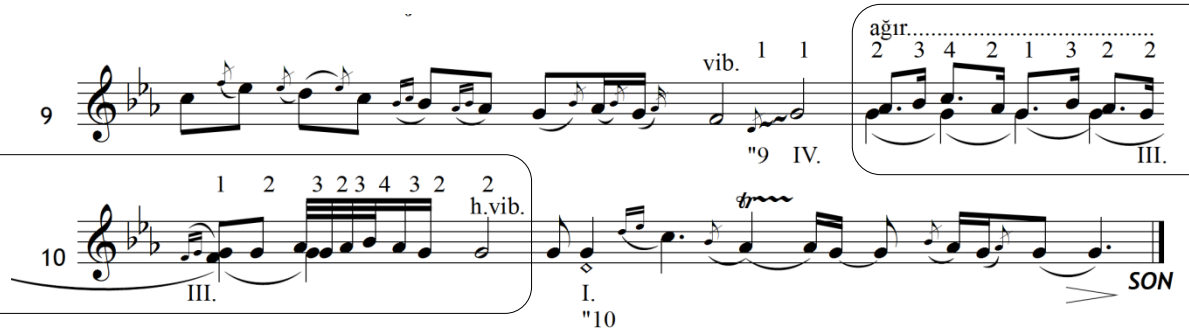
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 15, 16. Satır

Örnek 1'de Gerdâniye perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta, Rast Makâmı'nın ve Hüzzam Makâmı'nın güçlü perdesi olan Nevâ perdesi ile dem tutulmuştur. Muhayyer teli üzerinde ana ezgi icrâ edilirken, Nevâ teli (boş tel) ile dem ses tutulmuştur. Dem ses ve ana ezgi, Nevâ ve Muhayyer tellerinde aynı anda yay çekilerek icrâ edilmiştir.

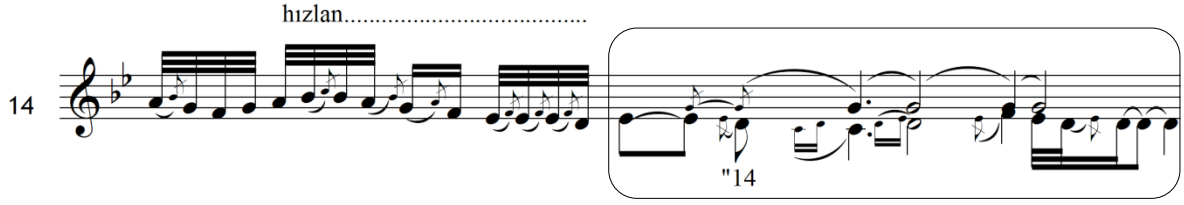
Örnek 2



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 9, 10. Satır

Örnek 2'de IV. ve III. pozisyonda Kaba Çargâh teli üzerinde ana ezgi icrâ edilirken, Rast teli (boş tel) ile dem tutulmuştur. Dem ses ve ana ezgi, Kaba Çargâh ve Rast tellerinde aynı anda yay çekilerek duyurulmuştur.

Örnek 3



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 14. Satır

Örnek 3'te önceki iki örnekten farklı olarak, *dem ses melodinin pest tarafında değil tiz tarafında* yer almaktadır. Bu sebeple dem ses notasının sapı yukarı şekilde gösterilmiştir. Kaba Çargâh teli üzerinde ana ezgi icrâ edilirken, Rast teli (boş tel) ile dem ses tutulmuştur. Dem ses ve ana ezgi, Kaba Çargâh ve Rast tellerinde aynı anda yay çekilerek duyurulmuştur.
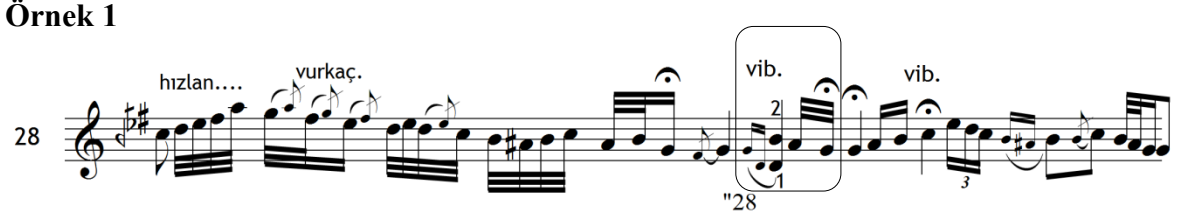
4.3.5. Çift Ses Kullanımı

Çift ses, uyumlu iki sesin birlikte kullandığı icrâ şeklidir. Bu icrâ türünde Batı müziği etkileri görülmekte (Yahya Kaçar, 2009/2: 35), çift ses geleneksel taksim yapısı içerisinde yer almamaktadır.

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

Örneklerde çift ses, ( ) şeklinde tek nota sapına bağlı üst üste iki nota ile gösterilmiştir.

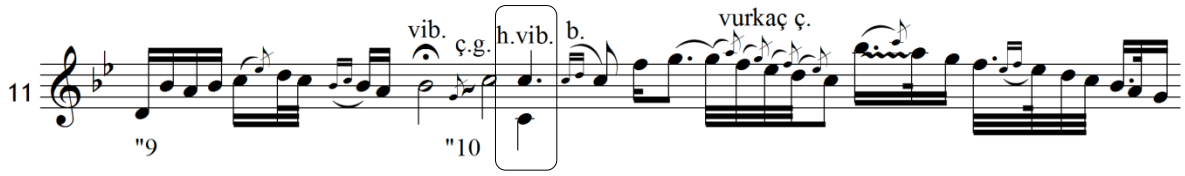
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 28. Satır

Örnek 1'de Re ve Si notalarıyla altılı aralık tınlatılmıştır. Rast perdesi üzerindeki Rast'lı kalışta Segâh icrâ edilmesi gereken perde, çift ses icrâ edebilmek için Bûselik perdesi (si natürel) şeklinde icrâ edilerek tonal sistem icrâsı yapılmıştır. Çift sesin pest notası Yegâh perdesi, Kaba Çargâh telinde 1.parmak ile çift sesin tiz notası Bûselik perdesi, Rast telinde 2.parmak ile duyurulmuştur.

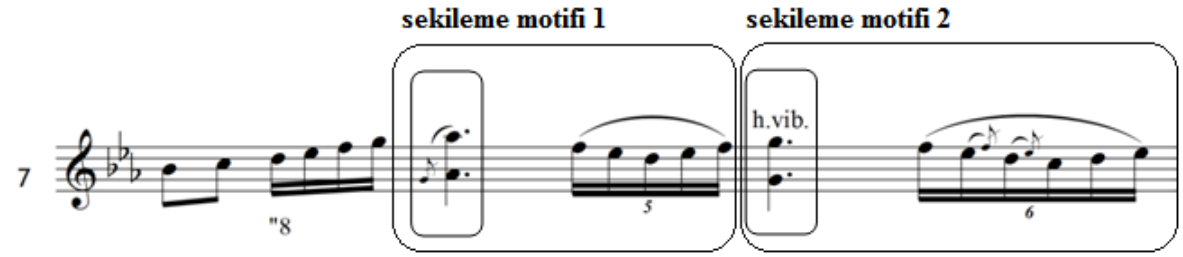
Örnek 2



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 11. Satır

Örnek 2'de Kaba Çargâh ve Çargâh perdeleri ile sekizli aralık tınlatılmıştır. Çift ses kullanımıyla Çargâh perdesi Kaba Çargâh perdesi ile desteklenerek belirgin hale getirilmiştir. Çift sesin pest notası Kaba Çargâh perdesi, Kaba Çargâh teli (boş tel) ile çift sesin tiz notası Çargâh perdesi, Rast telinde 3.parmak ile duyurulmuştur.

Örnek 3



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 7. Satır

Örnek 3'te Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Zirgüle ve Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Şehnaz perdeleri ile 8'lik aralık tınlatılmıştır. 8. Cümle içerisindeki iki motifin birleşimiyle sekileme yapılmıştır. Sekilemenin ilk motifinde çift ses kullanıldığı için sekileme kuralları gereği sekilemenin ikinci motifinde de çift ses kullanılmıştır. Motif 1'deki çift sesin pest notası, Rast telinde 1.parmak ile tiz notası Nevâ telinde 4.parmak ile duyurulmuştur. Motif 2'deki çift sesin pest notası Rast teliyle (boş tel), tiz notası Nevâ telinde 3.parmak ile duyurulmuştur.

Yukarıdaki örneklerde, Tekyay'ın Türk Mûsikîsi icrâcılığının yanında batı müziği eğitimi de almasının neticesi olarak, icrâlarda çift ses kullanımı görülmüştür. Çift sesler, tanini, beşli, altılı ve sekizli aralıklar tınlatılarak kullanılmıştır. Sekizli aralıkta kullanılan çift ses icrâsı ile çift sesin tiz perdesi, çift sesin pest perdesi tarafından desteklenerek vurgulu hale getirilmiştir.

4.4. Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Cümle Yapıları

Taksim, icrâcının birikimini yansıtan, kurulan motif ve cümlelerle icrâcının müzikal seviyesini gösteren, yetenek ve mûsikî bilgilerinin özgür olarak sergilenebildiği, özel beceri isteyen bir formdur.

Bir taksimin sanat değeri taşıması için motif zenginliği şarttır (Akdoğu, 1989: 30).

Nubar Tekyay sahip olduğu, makam bilgisi, repertuvar zenginliği, çalgı hâkimiyeti, gelenek temelli icrâsı, müzik belleği, hayal gücü ve konsantre olabilme yetisi ile taksimlerinde özgün cümlelere imza atmıştır.

Çalışmamızın bu kısmında Nubar Tekyay'ın taksimlerinde kullanmış olduğu *motif-cümle yapıları*, *sekilemeler*, *tartım kullanımları* ve *ritmik değişkenlikler* tahlîl edilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

4.4.1. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Cümleler

Akdoğu motifi (1996:15), "En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun *en küçük müzik fikrine* motif denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir" şeklinde tanımlamıştır. Motif, Doğan Sevinç (2012:14) tarafından, "*cümle parçası*" olarak da adlandırılmıştır.
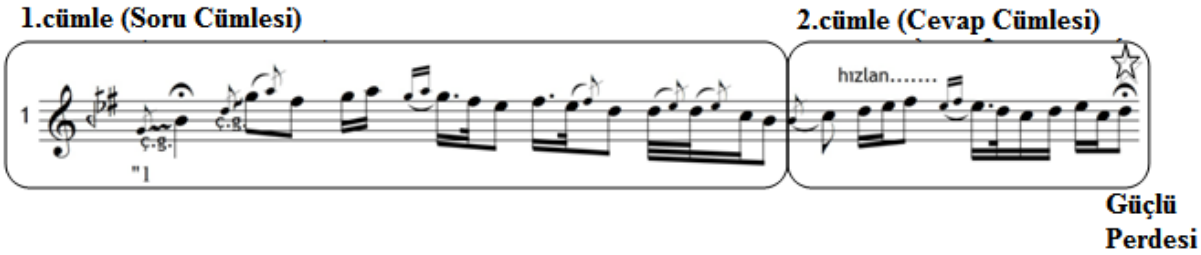
Birbiri tamamlayan en az iki motifin oluşturduğu anlamlı ve müzikal bütüne ise *cümle* denmektedir. Cümleler içlerinde makâmın seyir özelliklerini barındırmalıdır. Cümle kurulumunda *soru-cevap cümleleri* oluşturulabilmedir. Mûsikîmizde cümleyi ölçü sayısı değil, usûl kullanımı ve ifade bütünlüğü belirlemektedir.

Çalışmamızın bu kısmında, Tekyay'ın taksimlerindeki cümleler, taksim kayıtları dinlenerek, ezgi takibi yapılarak, yarım kararlı ve tam kararlı cümle başlıkları altında sınıflandırılarak (Akdoğu örnek alınarak) somutlaştırılmıştır. Aşağıda, yarım kararlı ve tam kararlı cümle örnekleri yer almaktadır.

4.4.1.1. Yarım kararlı cümle

Akdoğu, yarım kararlı cümleyi, *makâmın güçlü perdesinde biten cümlelerdir.* (Akdoğu:1996, 57) şeklinde tanımlamıştır. Yarım kararlı cümle iki veya daha fazla cümlenin birleşmesi ile oluşabilir. Yarım kararlı cümleyi oluşturan ilk cümle makâmın herhangi bir perdesinde bitirilebilir. Cümlenin yarım kararlı olacağını belirten, makâmın güçlü perdesinde bitirilen cümle ikinci cümledir (son cümledir).

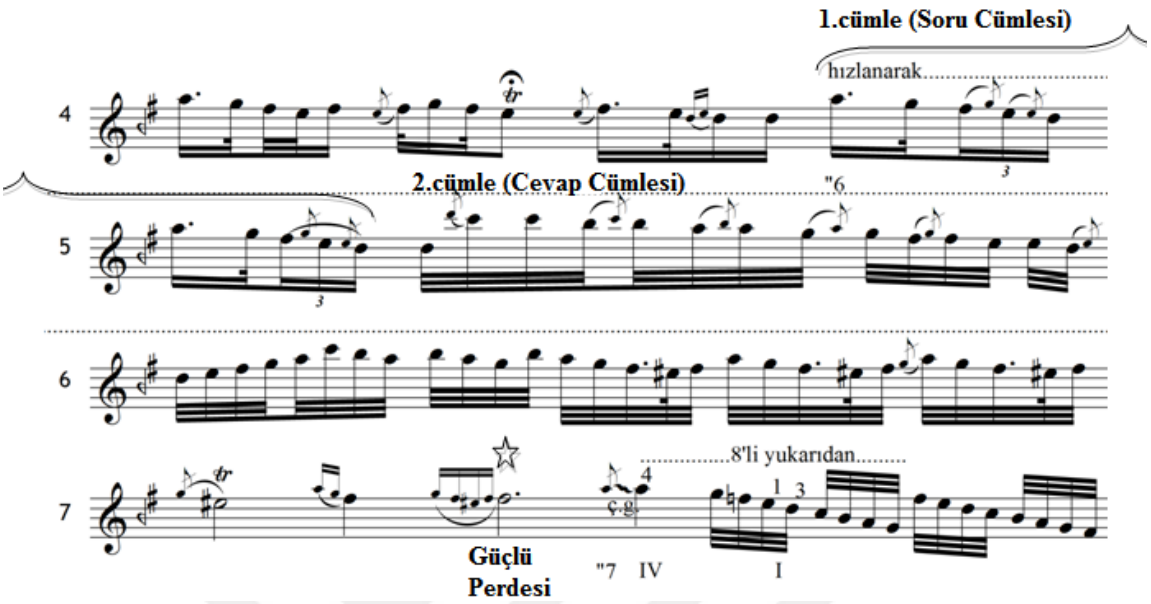
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 1, 2. Satır

Örnek 1'de 1. Cümle ile *soru cümlesi oluşturulmuş*, 2. Cümle ile Bolâhenk akord Hüzzam makâmının güçlü perdesi olan Nevâ perdesinde kalış yapılarak 1. Cümleye *cevap verilmiş*, yarım kararlı cümle örneği oluşturmuştur. 1. Cümlede çarpma glissando süsleme tekniğiyle icrâ edilen perdelerin devamında çift çarpma süsleme tekniği kullanılmış, üç motif ile sekileme yapılmıştır. Çarpma süsleme tekniği ile başlayan 2. Cümle, hızlanarak icrâ edilmiş, çift çarpma süsleme tekniği kullanılarak puandorg yapılmıştır. 1. Cümle (soru cümlesi) makamın karar perdesi *segâh perdesinde bitmesine rağmen*, 8'lik, 16'lık ve 32'lik notalardan oluşan son motif *bitiş etkisi oluşturmadığı için* tam kararlı cümle olarak alınmamıştır.

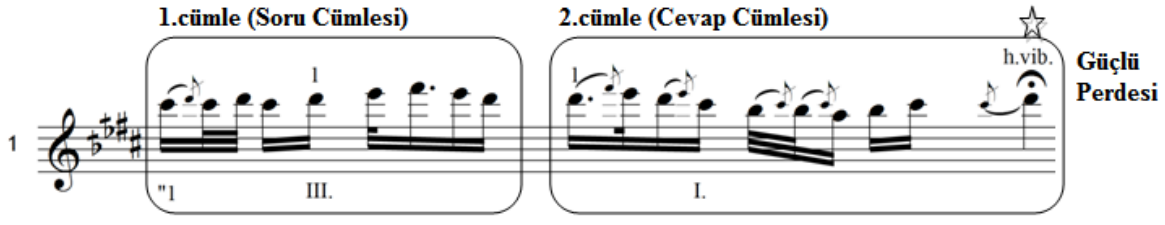
Örnek 2



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 4, 5, 6, 7. Satır

Örnek 2'deki 6. Cümle içerisinde, aynı iki motifin ardı ardına icrâ edilmesi ile *soru cümlesi oluşturulmuş*, 5, 6 ve 7. satırda yer alan cümle ile soru cümlesine *cevap verilmiştir.* 7. Satırda Bolâhenk akord Eviç makâmının güçlü perdesinde kalış yapılarak, yarım kararlı cümle oluşturulmuştur. 2. Cümlede değerini kendinden önceki notadan alan çarpma süsleme tekniği, 32'lik notalardan oluşan motifler, trill, çift çarpma ve grupetto kullanılmıştır.

Örnek 3

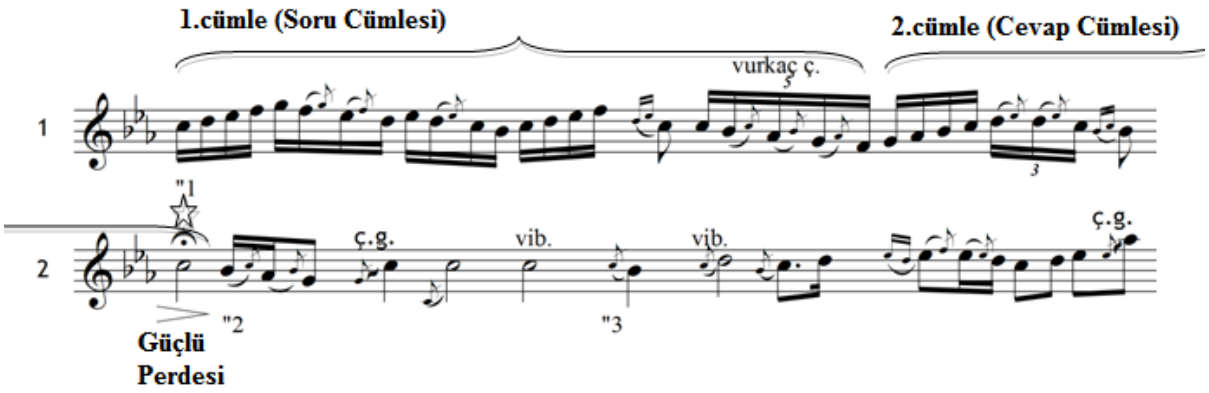


Hicazkâr Taksim (Nevâ Üzerinde), 1. satır

Örnek 3'te 1. Cümle ile soru cümlesi oluşturulmuştur. 2. Cümlede, Nevâ perdesi üzerinde icrâ edilen Hicazkâr makâmının güçlü perdesi/Tiz Nevâ perdesinde kalış yapılarak, cevap cümlesi kurulmuştur. Güçlü perdesi üzerinde yapılan kalıştan dolayı 1. Satırda yer alan cümle yarım kararlı cümledir. 1. Cümlede I- III pozisyon geçişi ve değerini kendinden

önceki notadan alan çarpma kullanılmıştır. 2. Cümlede değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaların ardından değerini kendinden sonra notadan alan çarpma kullanılarak puandorg yapılmıştır.

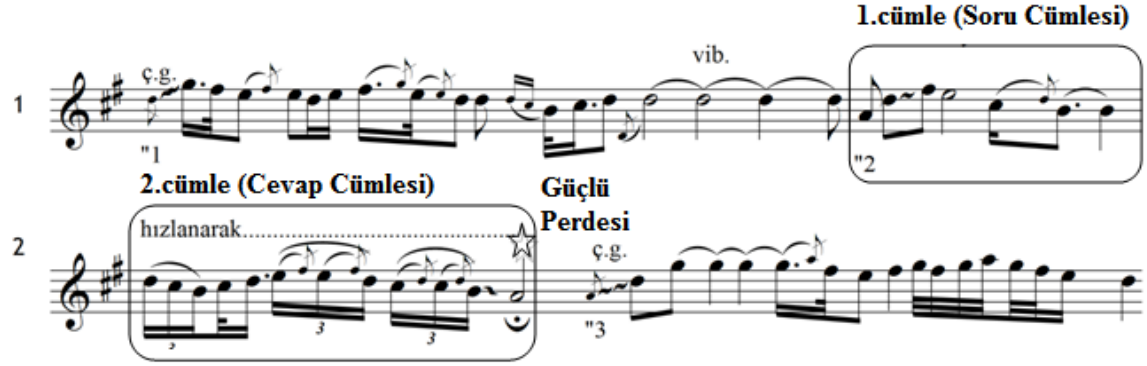
Örnek 4



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 1, 2. Satır

Örnek 4'te Acemaşiran perdesinde sonlanan soru cümlesine, Çargâh perdesinde sonlanan 2. Cümle ile cevap verilmiştir. 1. ve 2. cümlenin oluşturduğu, Bolâhenk akord Kürdîlihicazkâr makâmının güçlü perdesi/Çargâh perdesinde bitirilen cümlenin tamamı yarım kararlı cümledir. 1. Cümlede değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar, değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpma ve vurkaç çarpma kullanılmıştır. 2. Cümlede de 1. Cümlede kullanılan çarpma ve çift çarpma türleri kullanılmıştır. Soru ve cevap cümlelerinde benzer ifadelerde bulunulmuştur.
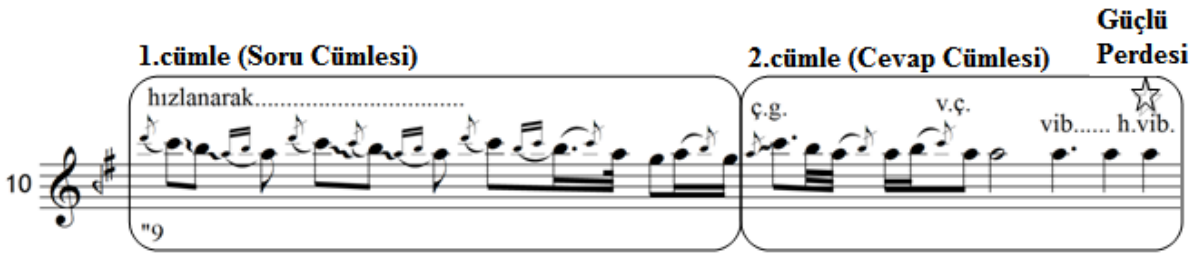
Örnek 5



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 1, 2. Satır

Örnek 5'te Bûselik perdesinde bitirilen soru cümlesine/1. Cümleye, Dügâh perdesinde biten 2. Cümle ile cevap verilmiştir. Dügâh perdesi, Kız Neyi akordunda Mâhur makâmının güçlü perdesi olduğu için 1.ve 2. Satırda yer alan cümlenin tamamı yarım kararlı cümle örneğidir. 1. Cümlede glissando, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanılarak 2'lik ve 4'lük perdeler ile ağır hızda icrâ yapılmıştır. Cevap cümlesinde/2. Cümlede ise 16'lık üçlemeler arasında değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar kullanılmış, cümle hızlanarak icrâ edilmiştir. Örnekte soru ve cevap cümleleri arasında gider farklılığı oluşturulmuştur.

Örnek 6



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 10. Satır

Örnek 6'da Gerdâniye perdesinde biten soru cümlesine, Muhayyer perdesinde biten cümle ile cevap verilmiştir. 2. Cümle Bolâhenk akord Muhayyer makâmının güçlü perdesinde bitirildiği için cümlenin tamamı yarım kararlı cümledir. 1. Cümlede, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar-çift çarpmalar, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar, Muhayyer perdesinde Uşşak icrâ edilirken perde kullanımı gereği pestleştirilen perdeler kullanılmış, hızlanarak icrâ yapılmıştır.
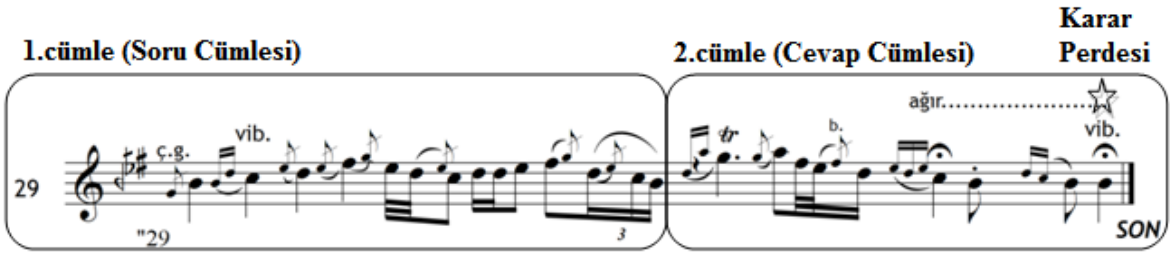
2. Cümlede 1. Cümledeki hızlı icrânın aksine 2'lik, noktalı 4'lük, 4'lük değerlikli perdeler, çarpma glissando, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, vurgulu çarpma süsleme teknikleri kullanılmıştır. Muhayyer perdesi üzerindeki Uşşak'ın peşi sıra, makâmın güçlü perdesini vurgulamak için vibrato-hızlı vibrato yapılarak sık sık Muhayyer perdesi tutulmuştur.

4.4.1.2. Tam kararlı cümle

Akdoğu'ya göre (1996:56) tam kararlı cümle, "Makamın durak (karar) sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde tam bir bitiş etkisi oluşturur".

Tam kararlı cümle bir cümleden oluşabilir. İki cümlenin veya ikiden daha fazla cümlenin birleşmesi ile de oluşabilir. Tam kararlı cümleyi oluşturan ilk cümle makâmın herhangi bir perdesinde bitirilebilir. Cümlenin tam kararlı olabilmesi için makamın karar perdesinde bitmesinin yanında puandorgla, uzun perdeler tutularak, karar etkisi verilerek bitirilmesi temel kâidedir.

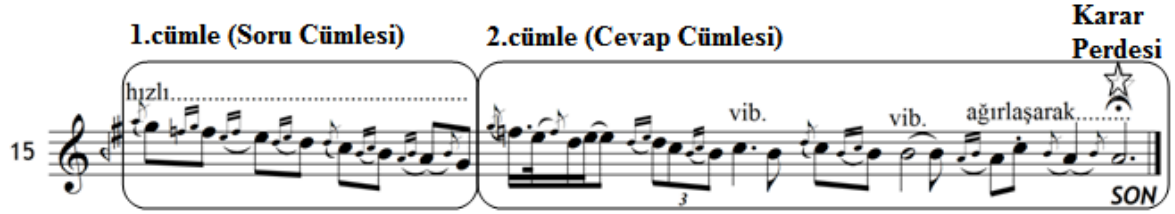
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 29. Satır, Tam Kararlı Cümle

Örnek 1'de 1. Cümle ile soru cümlesi oluşturulmuş, 2. Cümle ile Bolâhenk akord Hüzzam makâmının karar perdesi olan Segâh perdesinde karar verilerek 1. Cümleye cevap verilmiş, tam kararlı cümle oluşturmuştur. 1. Cümlede çarpma glissando, çift çarpma, çarpma kullanılmıştır. 2. Cümlede glissando ile birbirine bağlanan çift çarpma, çarpma, belirsiz çarpma, üçlü çarpma kullanılmış, Segâh perdesinde vibrato yapılarak karar verilmiştir. 1. Cümle (soru cümlesinde) karar perdesinde sonlanmasına rağmen bitiş etkisi oluşmadığından, tam kararlı cümlenin oluşabilmesi için cevap cümlesinde ihtiyaç vardır.
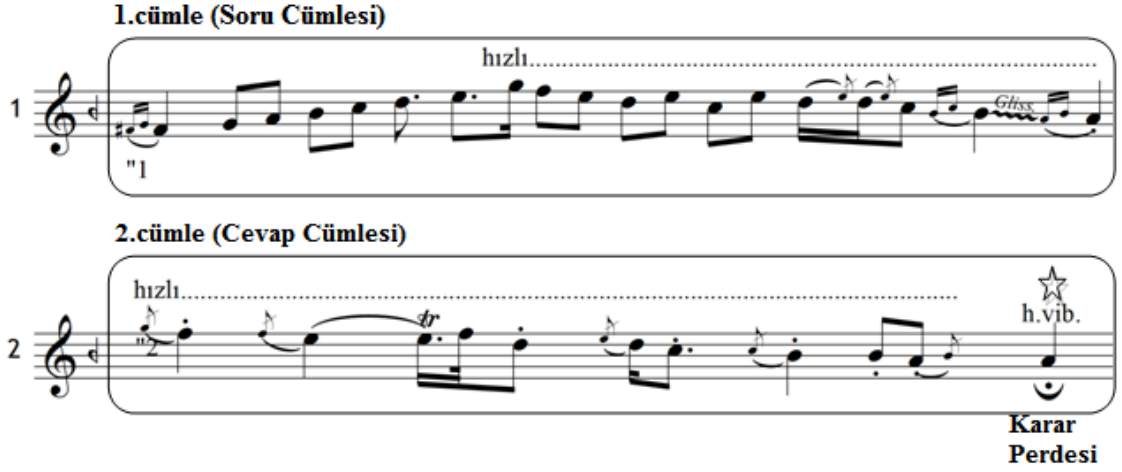
Örnek 2



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 15. Satır

Örnek 2'de 1. Cümle ile soru cümlesi oluşturulmuş, 2. Cümle ile Bolâhenk akord Muhayyer makâmının karar perdesi olan Dügâh perdesinde karar verilerek 1. Cümleye cevap verilmiş, tam kararlı cümle oluşturmuştur. 1. Cümlede, 8'lik değerlikli notalar üzerinde, inici seyirde, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ve çift çarpma süsleme tekniği ağırlıklı olarak kullanılmış, Gerdâniye perdesinden Rast perdesine inilmiştir. *1. Cümle icrâsına benzer icrâlar farklı Tekyay taksimlerinde sıklıkla kullanılmıştır.* 2. Cümlede 1. Cümleye kıyasla farklı tartımlar üzerinde değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, çift çarpma ve staccato kullanılmış, ağırlaşılarak makâmın karar perdesinde puandorg yapılmıştır.

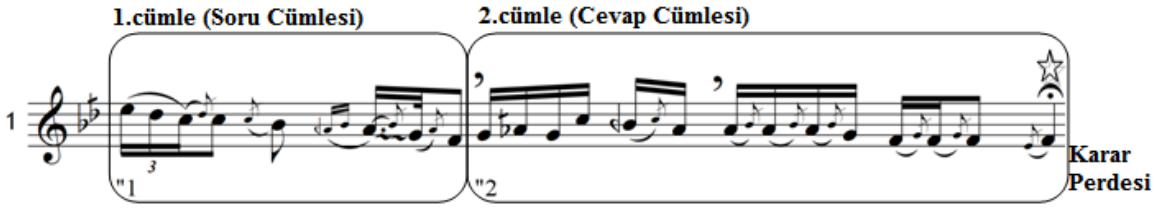
Örnek 3



Uşşak Taksim 3 (Bolâhenk Akord), 1, 2. Satır

Örnek 3'te 1. Cümle ile soru cümlesi oluşturulmuş, 2. Cümle ile Bolâhenk akord Uşşak makâmının karar perdesi/Dügâh perdesinde karar verilerek 1. Cümleye cevap verilmiş, tam kararlı cümle oluşturmuştur. 1. Cümlede çift çarpma, glissando ve değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanılmış, hızlı giderde icrâ yapılmıştır. 2. Cümlede 1. Cümledeki hızlı icrâ devam ettirilmiş, değerini kendinden sonra gelen notadan alan çarpma, trill ve staccato süsleme teknikleri sıklıkla kullanılmıştır. Örnek 3'te 1. Cümle karar perdesinde sonlanmasına rağmen, Dügâh perdesinin kesik şekilde (staccato) icrâ edilmesi sebebiyle bitiş etkisi oluşmamış, cümle, soru cümlesi olarak nitelenmiştir.
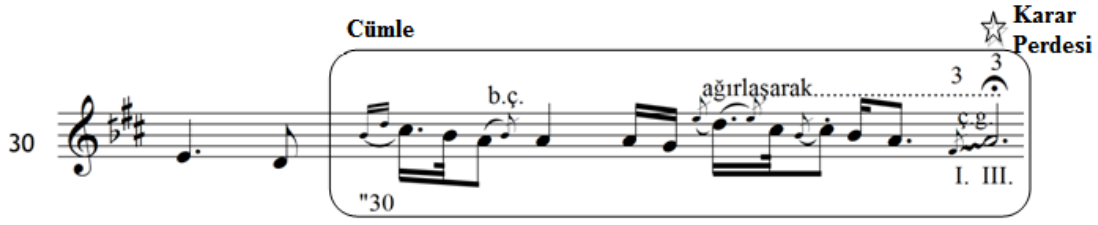
Örnek 4



Şefkefzâ Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 1. Satır

Örnek 4'te 1. Cümle ile soru cümlesi oluşturulmuş, 2. Cümle ile Bolâhenk akord Şefkefzâ makâmının karar perdesi olan Acemaşiran perdesinde karar verilerek 1. Cümleye cevap verilmiş, tam kararlı cümle oluşturmuştur. 1. Cümlede, noktalı 16'lık, 32'lik ve 8'lik tartım kalıpları kullanılırken 2. Cümlede dört 16'lık, iki 8'lik, iki 16'lık ve 8'lik değerlikli notaların oluşturduğu tartım kalıpları kullanılmış, *soru-cevap cümleleri arasında tartım farklılıkları oluşturulmuştur.* Örnek 1 ve Örnek 3'ün soru cümlesinde olduğu gibi Örnek 4'te de, soru cümlesi makamın karar perdesinde sonlanmıştır. Fakat, karar etkisi oluşmaması sebebiyle tam kararlı cümle oluşmamıştır. Bu örnekte, tam kararlı cümlenin oluşabilmesi için puandorg ile karar veren cevap cümlesine ihtiyaç vardır.

Örnek 5



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 30. Satır

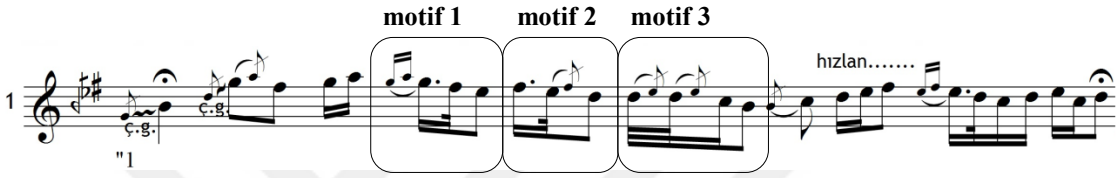
Örnek 5'te önceki örneklerden farklı olarak tam kararlı cümle soru-cevap cümlelerinden değil *tek cümleden* oluşturulmuştur. Bolâhenk akord Hicaz makâmının karar perdesi /Dügâh perdesi üzerinde karar verilerek tam kararlı cümle kurulmuştur. Yukarıdaki tek cümle *Tekyay tavrını ortaya koyabilmek adına önem arz etmektedir.* İlk motifte, çift çarpma ve belirsiz çarpma süsleme teknikleri kullanılmış, devamında değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve staccato süsleme tekniği kulanılmış, I-III pozisyon değişikliği yapılarak karar verilmiştir.

4.5. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Sekileme Kullanımları

Sekileme (sekvens), bir motifin, genellikle ardışık gelen makam dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir (Gönül, 2010: 13). Sekilemede genellikle aynı tartım kullanılır. Benzer tartımların kullanıldığı sekilemeler de görülmektedir.

Tekyay'a ait sekileme örneklerinde, sekilemeyi oluşturan her bir motif kare içerisinde gösterilmiştir.

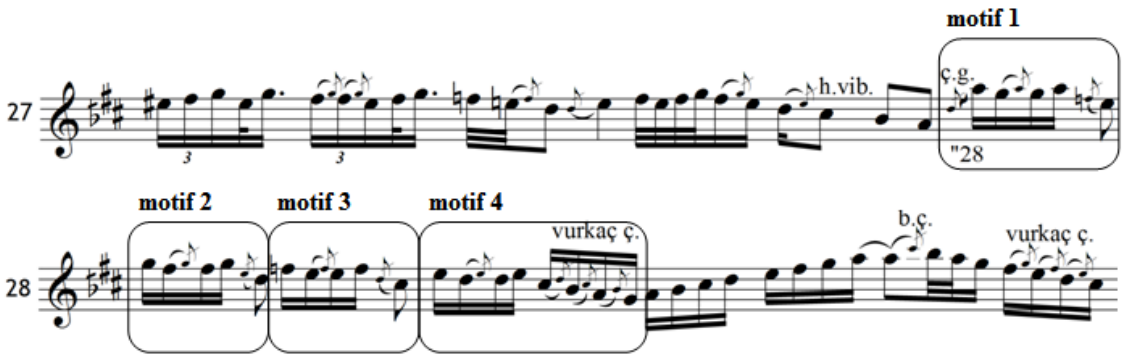
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 1, 2. Satır

Örnek 1'de inici seyirde ar arda icrâ edilen 3 motifle sekileme yapılmıştır. 3.motifin tartımı diğer iki motifle aynı olmamakla birlikte, benzerlik göstermektedir. 1.motife (sekilemenin temel motifine) Gerdâniye perdesiyle, 2.motife Eviç perdesiyle, 3.motife Nevâ perdesiyle başlanmıştır. Sekileme ile inici seyirde Gerdâniye perdesinden Segâh perdesine (karar perdesine) inilmiştir.

Örnek 2

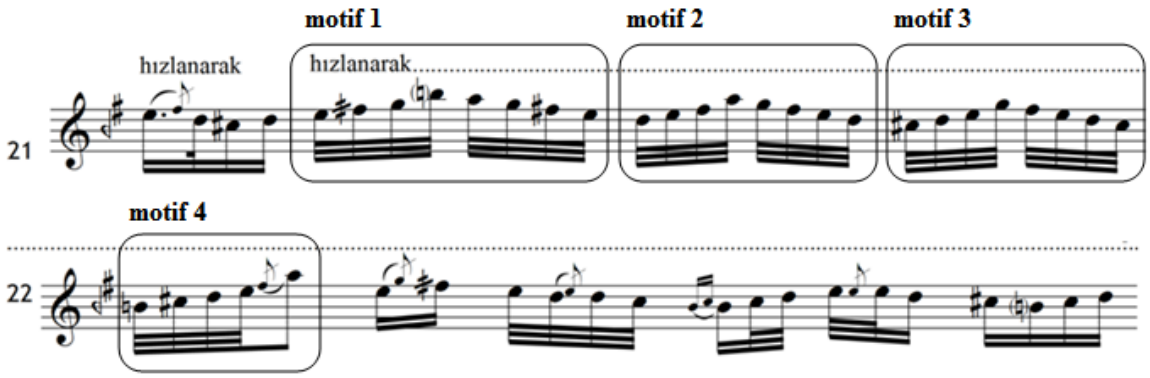


Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 27, 28. Satır

Örnek 2'de arka arkaya icrâ edilen 4 motifle sekileme yapılmıştır. İlk 3 motifin tartımları aynıdır. 4. Motifin ikinci dörtlüğünde, diğer motiflerin ikinci dörtlüğünden farklı olarak vurkaç çarpmalar kullanılmıştır. 1.motife (temel motife) Nevâ perdesinden Muhayyer

perdesine çarpma glissando süsleme tekniği kullanılarak çıkılmıştır. 2.motife Gerdâniye perdesiyle, 3.motife Acem perdesiyle, 4.motife Hüseynî perdesiyle başlanmıştır. Sekileme ile inici seyirde Muhayyer perdesinden Rast perdesine inilmiştir.

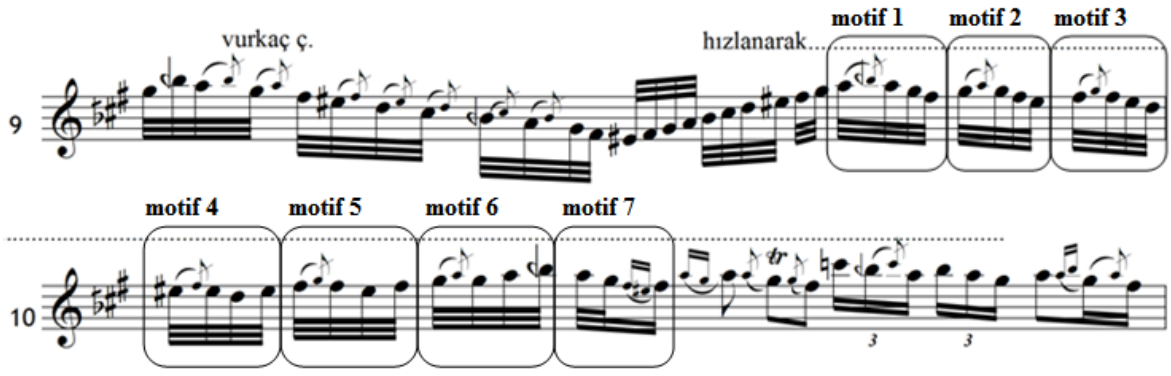
Örnek 3



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 21, 22. Satır

Örnek 3'te peş peşe icrâ edilen 4 motif ile Dügâh üzerinde Nişâburek geçkisi icrâ edilirken sekileme yapılmıştır. Her motifte, sekileme kuralına bağlı kalınarak, sırayla bir perde aşağıya inilmiştir. 32'lik nota değerlikleriyle ajiliteli icrâ yapılmıştır.
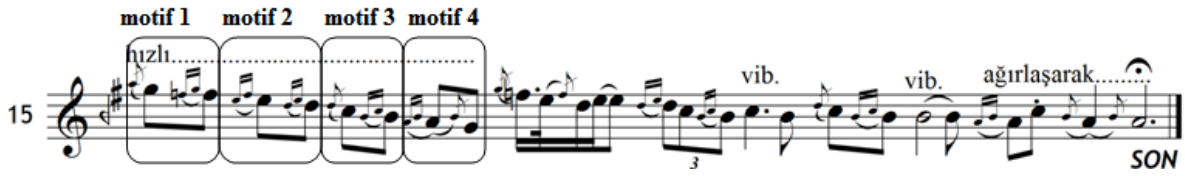
Örnek 4



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 9, 10. Satır

Örnek 4'te arka arkaya icrâ edilen 7 motif ile Eviç perdesi üzerinde Segâh geçkisi yapılmıştır. İlk üç motifte sırayla bir perde aşağıya inilerek, inici seyirde, sekileme yapılmıştır. 4, 5 ve 6. motifte birer perde yukarı çıkılarak, sekileme çıkıcı seyirde icrâ edilmiştir. 7.motif ile sekileme sonlandırılmıştır.

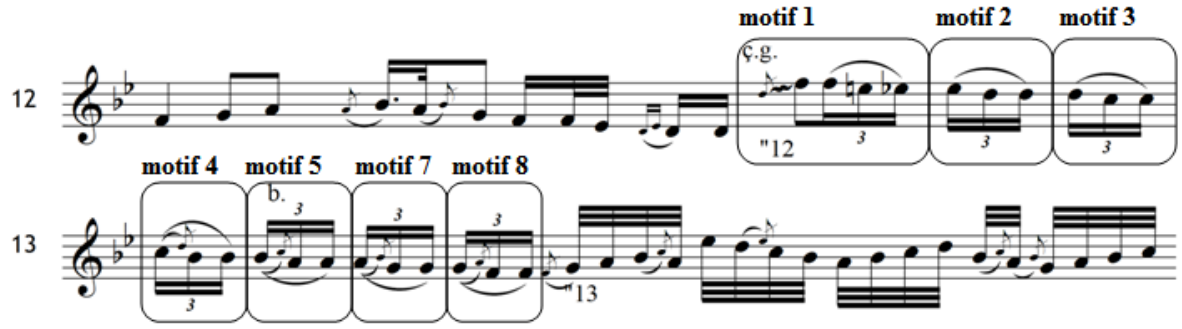
Örnek 5



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 15. Satır

Örnek 5'te Gerdâniye perdesinden Rast perdesine inici seyir içerisinde, dört motifle sekileme yapılmıştır. Motifler içerisinde, Tekyay'ın karakteristik icrâsını yansıtan değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ve çift çarpmalar sıklıkla kullanılmıştır.

Örnek 6



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 12,13. Satır

Örnek 6'da art arda icrâ edilen 8 motif ile sekileme yapılmış, Acem perdesinden Acemaşiran perdesine inilmiştir. Motifler 16'lık değerlikli notaların oluşturduğu üçlemelerden oluşturulmuştur. 1. 2. ve 3. motifte üçleme içinde çarpma kullanılmazken 4.5.6.7. ve 8. motiflerde değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar ve değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma kullanılmıştır.

Yukarıdaki örneklerde, sekileme kullanımları, *cümle kurmayı kolaylaştırarak icrâda zenginliği sağlanmıştır.* Bazı örneklerde, sekilemedeki son motifin (sekilemeyi bitiren motifin) sekilemedeki diğer motiflerden farklı tartım kalıbına sahip olduğu görülmüştür.

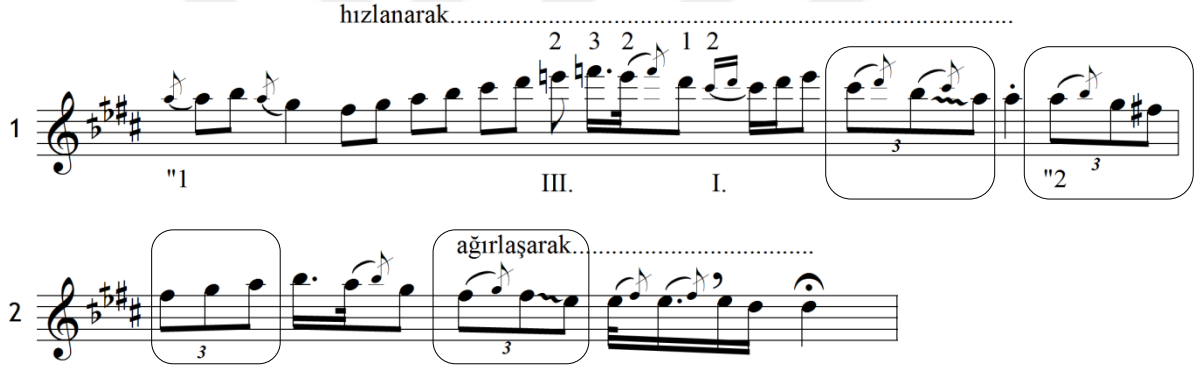
4.6. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Tartım Kullanımları

Bu başlıkta, Tekyay'ın taksimlerinde farklı tartımlar kullanarak yaptığı icrânın tavıra etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Aşağıda, Tekyay'ın taksimlerinde kullandığı *üçleme*, *beşleme*, *altılama* ve *yedileme* tartımlarından örnekler verilmiştir.

4.6.1. Üçleme tartımı kullanımları

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

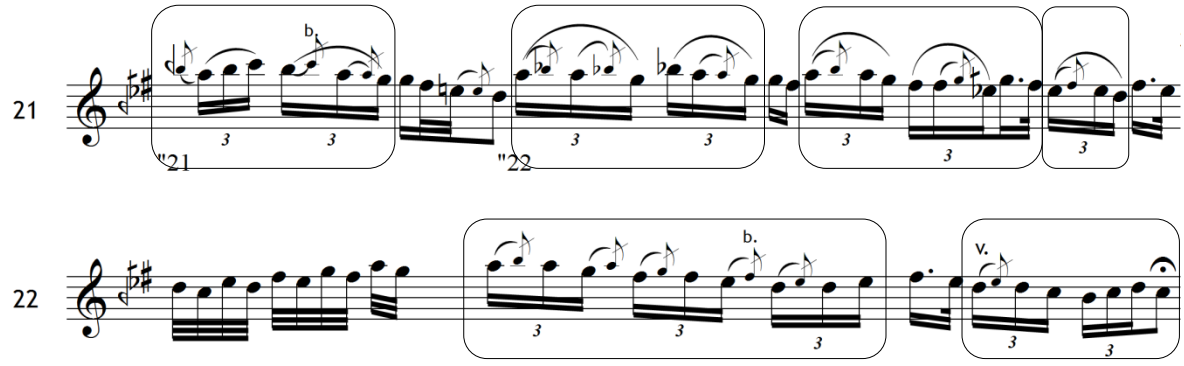
Örnek 1



Zirgüleli Suzinâk Taksim (Nevâ Üzerinde), 1, 2. Satır

Örnek 1'deki 1. Cümlede, 8'lik değerlikli notalar ile üçleme tartımları oluşturulmuştur. Üçlemeler üzerinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve glissando süsleme tekniği kullanılmıştır.

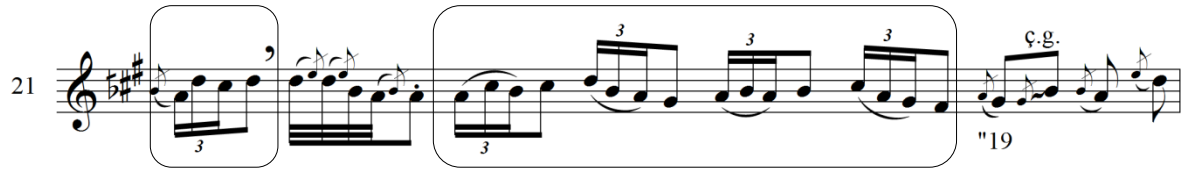
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 21, 22. Satır

Örnek 2'de 16'lık notalar ile üçleme tartımları kurulmuştur. Üçlemeler üzerinde değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma ve değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpma kullanılmıştır. 21. ve 22. satırda *üçlemeler üzerine kurulu motif ve cümle anlayışı* önem kazanmıştır.

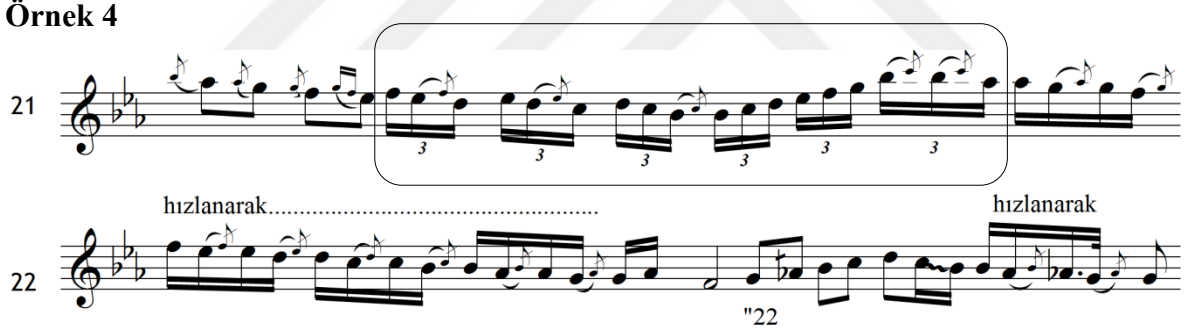
Örnek 3



Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 21. Satır

Örnek 3'teki tartımlar, 16'lık notalardan oluşan üçlemelere 8'lik notaların bağlanması ile oluşturulmuştur. Üçlemeler ile sekileme de yapılmıştır.

Örnek 4



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 21. Satır
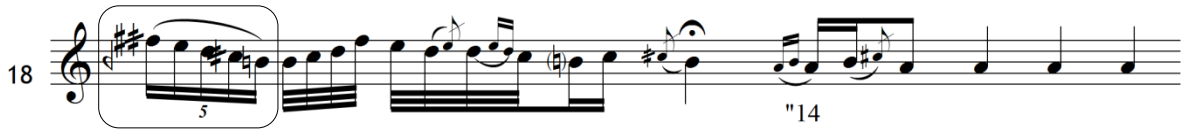
Örnek 4'teki üçleme tartımları, cümle oluşturacak uzunlukta sıklıkla kullanılmıştır. Üçlemeler içerisinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma türüne yer verilmiştir. Örnekteki ilk 3 üçleme ile sekileme de yapılmıştır. 21. satırda fazlaca yer alan üçlemelerden sonra 22. satırda üçleme kullanılmış, icrâda monotonluktan kaçınılmıştır.

Yukarıdaki örneklerde üçleme tartımları içinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan vurgulu çarpma ve vurkaç çarpma kullanılmıştır. Üçlemelerin oluşturduğu motifler ile kolaylıkla sekileme yapılmıştır.

4.6.2. Beşleme tartımı kullanımları

Bir vuruşun 5 eşit parçaya bölünmesi ile oluşturulan tartım kalıbına beşleme denir.
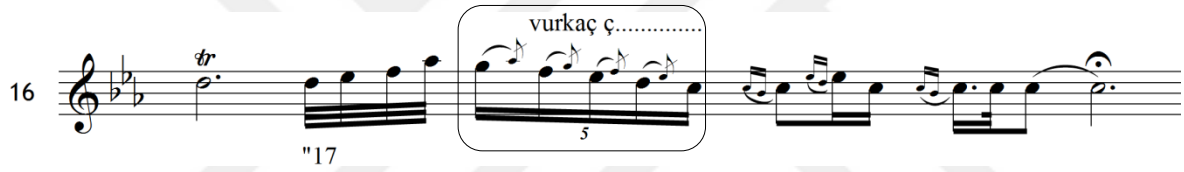
Örnek 1



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 18. Satır

Örnek 1'de Bûselik perdesi üzerinde Bûselik geçkisi icrâ edilirken inici seyirde beşleme tartımı kullanılmıştır.
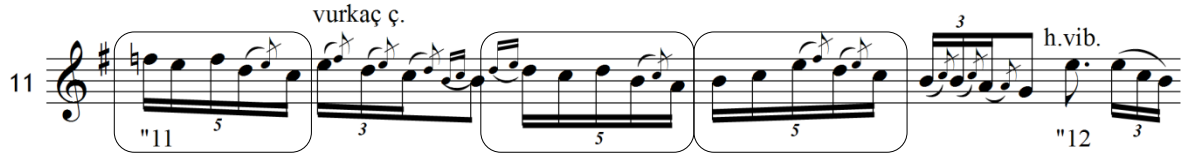
Örnek 2



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 16. Satır

Örnek 2'de Kürdîlihicazkâr seyri içerisinde Gerdâniye perdesinden Çargâh perdesine beşleme tartımı kullanılarak inilmiştir. Beşlemenin içerisinde vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır. 17. Cümlede 32'lik notaların oluşturduğu tartım kalıbı ile cümle hızı arttırılmış, ajiliteli icrâya rağmen, beşlemenin içerisindeki vurkaç çarpmalar eşit aralıklar ve temiz perdelerle icrâ edilmiştir.

Örnek 3



Uşşak Taksim 1 (Kız Neyi Akord), 11. Satır
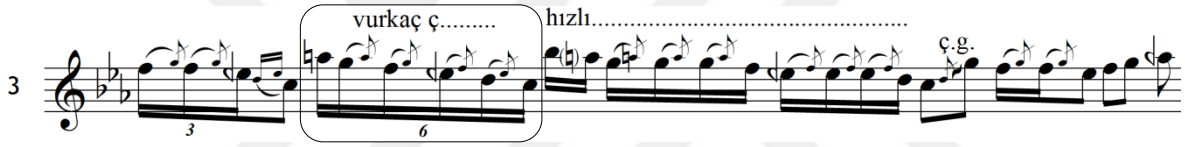
Örnek 3'te Dügâh perdesi üzerinde Bûselik seyri yapılırken üç adet beşleme tartımı kullanılmıştır. İlk beşleme içerisinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanılmıştır. İkinci beşlemede, çift çarpma ve değerini kendinden önceki notadan alan

çarpma, üçüncü beşlemede de değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar kullanılmıştır. 1. ve 2. beşleme ile sekileme de yapılmıştır. Örnekte 11. Cümlenin tamamı beşleme ve üçleme tartımlarından oluşturulmuş, tartımlar üzerinde kullanılan süsleme teknikleri ile tavırlı icrâ yapılmıştır.

4.6.3. Altılama tartımı kullanımları

Altılama bir vuruşun 6 eşit parçaya bölünmesi ile oluşturulur. Altılama hızı 8'lik değerlikli notaların oluşturduğu üçleme tartımının iki katıdır. Taksimler notaya alınırken, *6 perdenin oluşturduğu motifleri ikiye bölmemek ve anlam bütünlüğünü bozmamak için* 16'lık değerlikli iki üçleme tartımı yerine, altılama tartımı ile gösterim yapılmıştır.
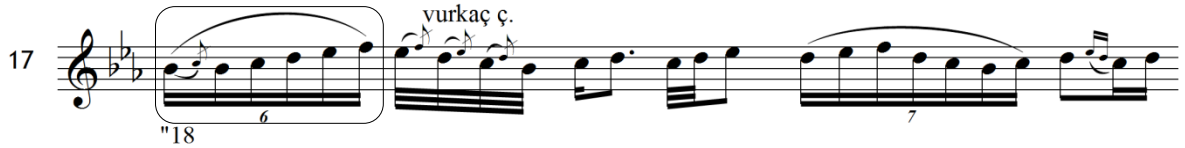
Örnek 1



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 3. Satır

Örnek 1'de yerinde Arazbâr'lı seyir içerisinde, Muhayyer perdesinden Çargâh perdesine altılama ile inilmiştir. Tartım içerisinde, vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır.

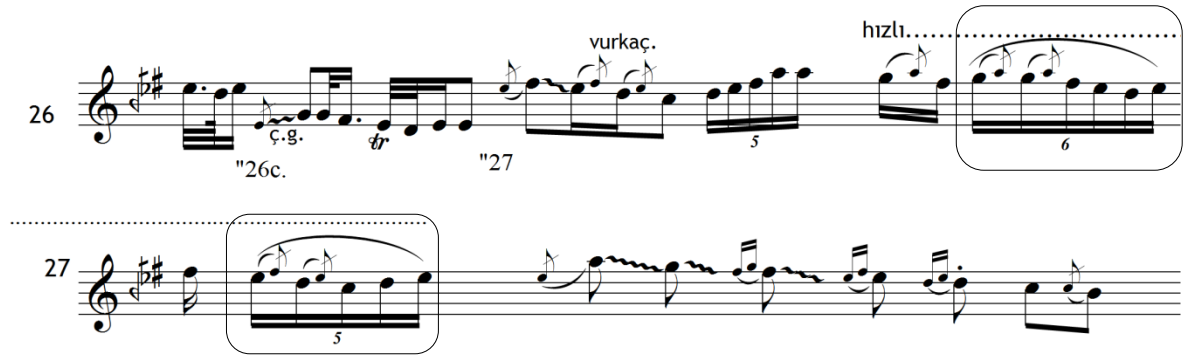
Örnek 2



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 17. Satır

Örnek 2'de Kürdî perdesinden Acem perdesine altılama ile çıkılmıştır. Arka arkaya icrâ edilen iki Kürdî perdesinin arasına Çargâh perdesiyle (asıl notanın bir üst perdesi) çarpma yapılmıştır.

Örnek 3
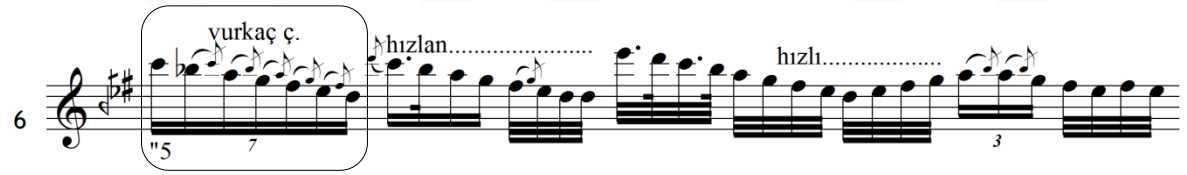


Hüzzam Taksim 1, 26, 27. Satır

Örnek 3'te altılama, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarla birlikte kullanmıştır.

4.6.4. Yedileme tartımı kullanımları

Bir vuruşun 7 eşit parçaya bölünmesi ile oluşturulan tartım kalıbına yedileme denir.
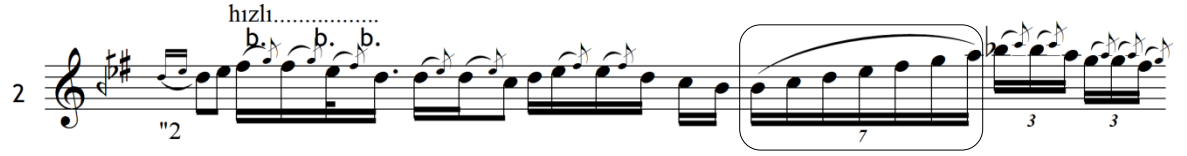
Örnek 1



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 6. Satır

Örnek 1'de Tiz Çargâh perdesinden Nevâ perdesine yedileme ile inilmiştir. Birim vuruş içerisinde, motifi oluşturan 7 perde eşit aralıklarla icrâ edilmiştir. Yedileme içerisinde vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır. Vurkaç çarpma icrâ edilirken motif hızında bir yavaşla olmamış, çarpmaların hepsi temiz perdeler ile zamanında duyurulmuştur.
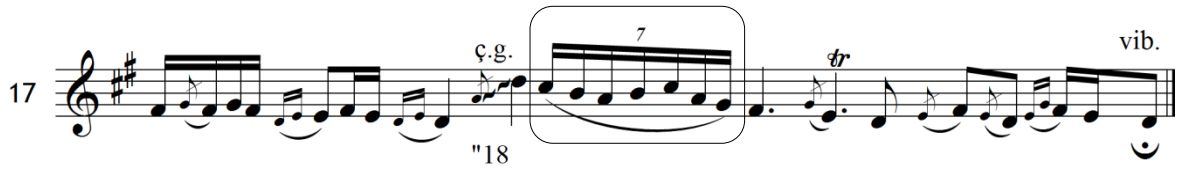
Örnek 2



Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a Geçiş Taksimi, 2. Satır

Örnek 2'de Bolâhenk akord Karcığar makâmı seyri içerisinde, Segâh perdesinden Muhayyer perdesine yedileme ile çıkılmıştır. Yedileme ile *güçlü bölgesinden tiz bölgeye köprü (bağlantı) kurulmuştur.*

Örnek 3



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 17. Satır

Örnek 3'te Nîm Hicaz perdesinden Rast perdesine yedileme ile inilmiştir. Yedileme ile Kız Neyi akordunda Mâhur makâmının güçlü bölgesinden karar bölgesine *bağlantı motifi oluşturulmuştur.*

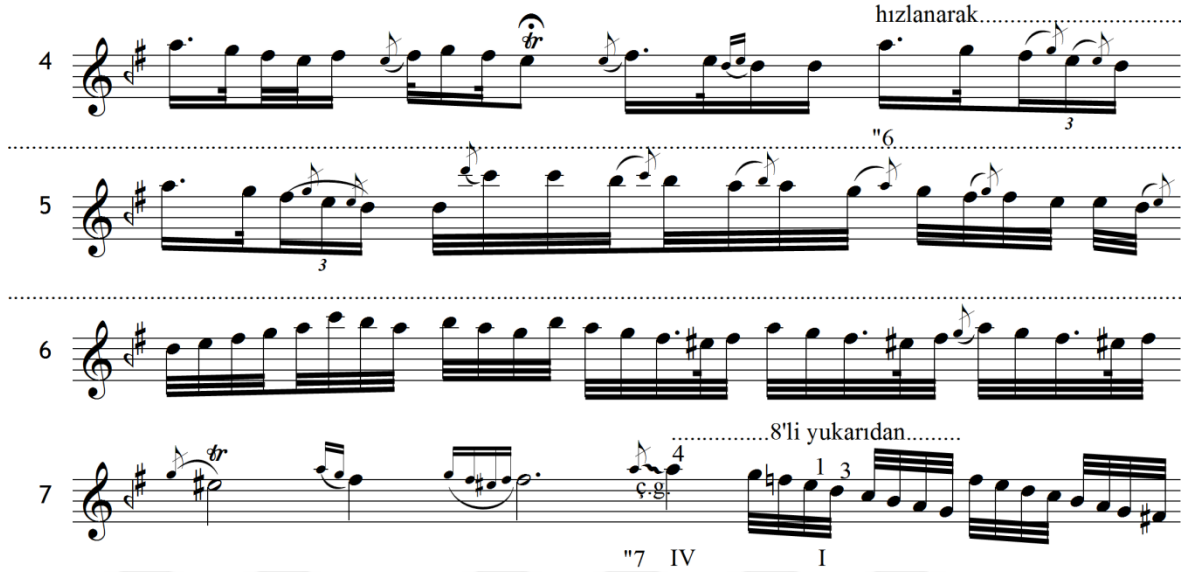
4.7. Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Ritmik Değişkenlikler

Nubar Tekyay'ın taksimleri tahlîl edildiğinde farklı gider anlayışları göze çarpmaktadır. Aşağıda, Tekyay'ın taksimlerindeki, *hızlanarak*, *hızlı*, *ağırlaşarak* ve *ağır* icrâ edilen tartım kalıplarına örnekler verilmiştir.

4.7.1. Hızlanılarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Taksim giderinin *kademe kademe arttırıldığı* tartım kalıplarıdır. Portenin üst kısmında "hızlanarak….." şeklinde gösterilmiştir. Hızlanma boyunca yan yana noktalar (…….) devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin asıl temposuna geri dönülmüştür.
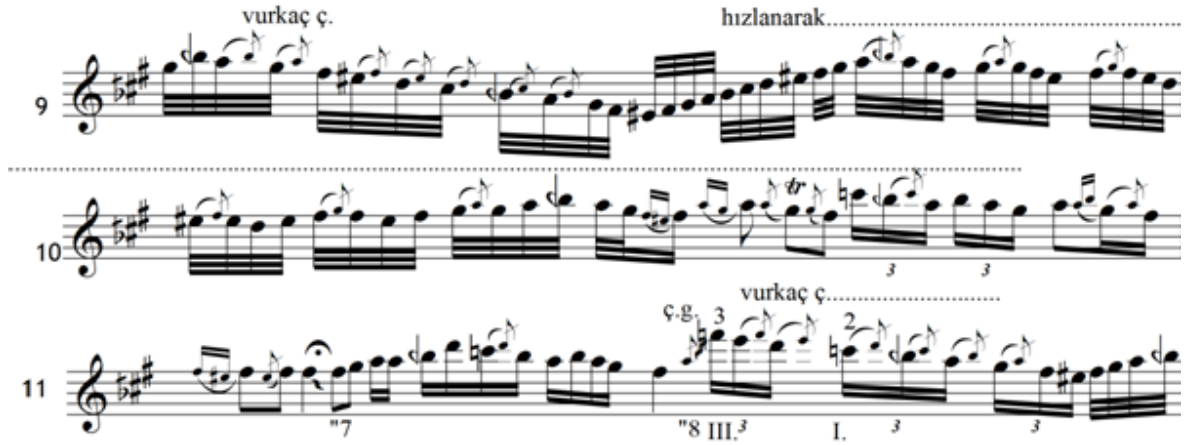
Örnek 1



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 4, 5, 6. Satır

Örnek 1'de 4. Satırın sonundan 6. Satırın sonuna kadar, Eviç perdesinde Segâh icrâsı ile gittikçe hızlanılmıştır. 6. Cümlenin tekrar eden ilk iki dörtlüğüyle, devamında gelecek *ajiliteli icraya hazırlık yapılmıştır.* Özellikle 5. Satırda, 32'lik notaların oluşturduğu motifler ve motifler üzerinde kullanılan çarpmalarla cümle hızı arttırılmıştır. 7. Satır ile birlikte taksimin ana temposuna dönülerek cümle tamamlanmıştır.

Örnek 2
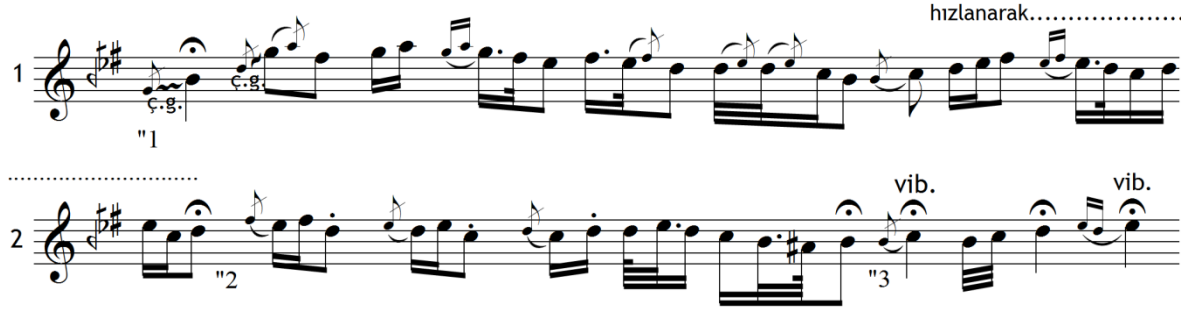


Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinak'a Geçiş Taksimi, 9, 10. Satır

Örnek 2'de 9. Satır ve 10. Satırda, Irak perdesinde Eviç makâmı geçkisi icrâ edilirken hız giderek arttırılmıştır. 32'lik notaların oluşturduğu motiflerle yapılan sekilemeler ve motifler üzerinde kullanılan çarpmalar, cümle hızının artmasında etkili olmuştur.

Sekilemenin her motifinde bir kademe hızlanılmıştır. 10. Satırın son dörtlüğünde taksimin asıl temposuna dönülmüştür.
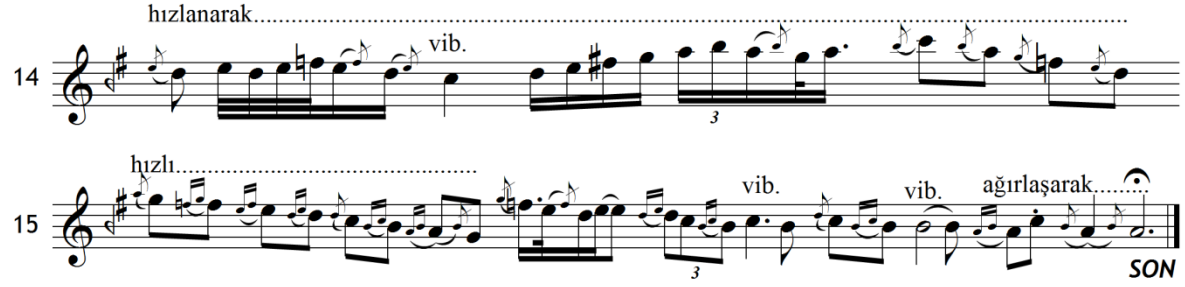
Örnek 3



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 1, 2. Satır

Örnek 3'te orta hızda icrâ edilen 1. Cümlenin sonunda Hüzzam makâmının güçlü perdesi/Nevâ perdesine gidilirken hızlanılmıştır. Tahminimizce Tekyay, cümleyi vurgulu ve hareketli bir şekilde bitirmek istediği için hızlanmış olmalıdır. 1. Cümlenin sondan 2.dörtlüğü üzerinde kullanılan, âni icrâ edilen çift çarpma da hızlanmayı destekler niteliktedir.

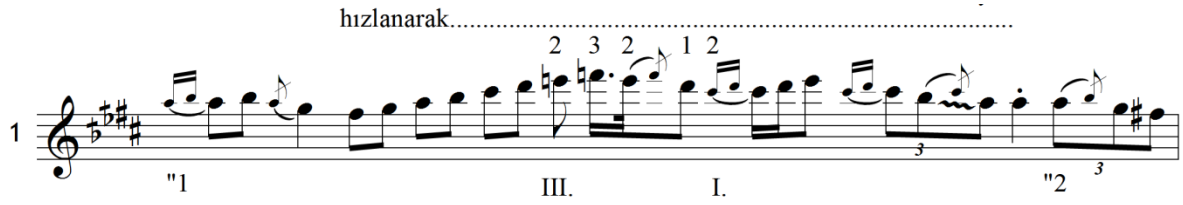
Örnek 4



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 14. satır

Örnek 4'te 14. Satırda, 32'lik notaların hızlandırıcı etkisiyle birlikte satır sonuna kadar gittikçe hızlanılmıştır. 1. Cümlenin son iki dörtlüğü, 8'lik nota değerliğine sahip olmasına rağmen hızlanarak icrâ edilmiş, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmaların kullanımıyla icrâ hızı kademe kademe arttırılmış, 15. Satırda hızlı icrâya geçilmiştir.

Örnek 5



Zirgüleli Suzinâk Taksim (Nevâ Üzerinde), 1. Satır

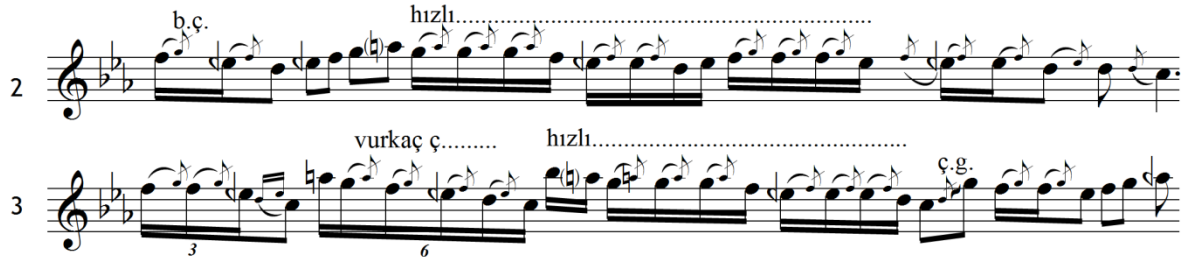
Örnek 5'te I-III-I pozisyon geçişini zorlaştırıp teknik düzeyi göstermek ve tiz perdeler üzerindeki hâkimiyeti sergileyebilmek için icrâda gittikçe hızlanılmıştır.

4.7.2. Hızlı İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Tekyay, "*hızlanarak icrâ edilen tartım kalıplarından*" farklı olarak *bir anda hızlandığı* (gideri yaklaşık iki katına çıkararak) tartım kalıplarını da taksimlerinde sıklıkla yer vermiştir.

Hızlı icrâ edilen tartım kalıpları portenin üst kısmında "hızlı….." şeklinde gösterilmiştir. Hızlanma boyunca yan yana noktalar (…….) devam ettirilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin kendi temposuna dönülmüştür.

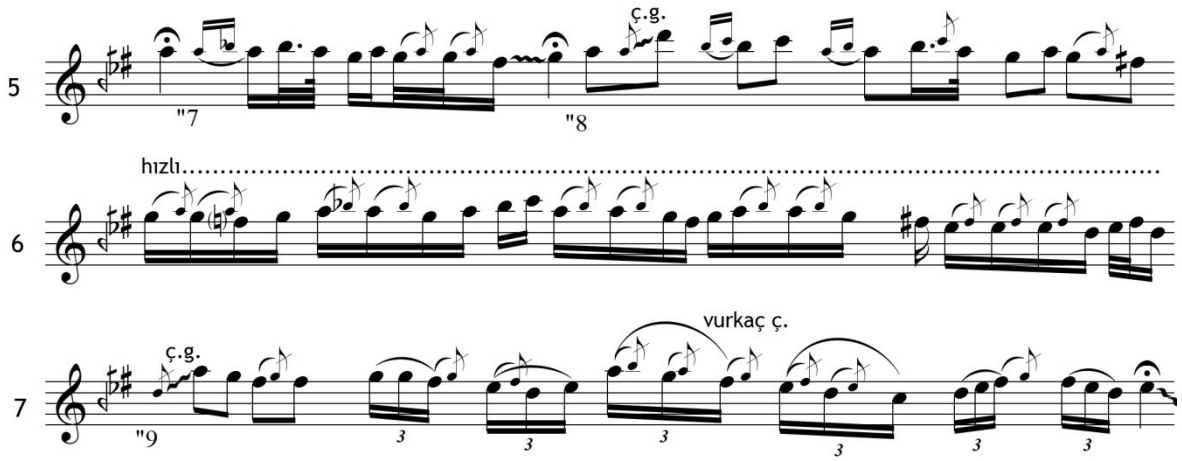
Örnek 1



Kürdîlihicazkâr Taksim 2 (Bolâhenk Akord), 2, 3. Satır

Örnek 1'de 2. ve 3. Satırda, 16'lık notaların oluşturduğu motifler hızlı giderde icrâ edilmiştir. Motifler üzerinde değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar kullanılmıştır. Çarpmalarla icrâ zorluğu arttırılmış, dinamik icrâ yapılmıştır. Hızlı gidere rağmen çarpmalar temiz perdelerle zamanında icrâ edilerek gider korunmuştur.
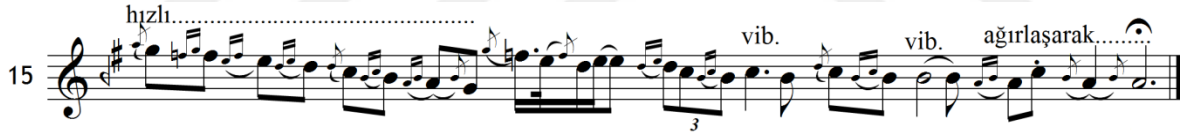
Örnek 2



Hüzzam Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 5, 6. Satır

Örnek 2'de, 6. Satırda hızlı giderde icrâ yapılmıştır. Örnek 1'deki icrâya benzer olarak 16'lık notalar ve çarpmalar kullanılmıştır. 7. Satırla birlikte 8'lik notalar kullanılarak taksimin ana temposuna geri dönülmüştür.
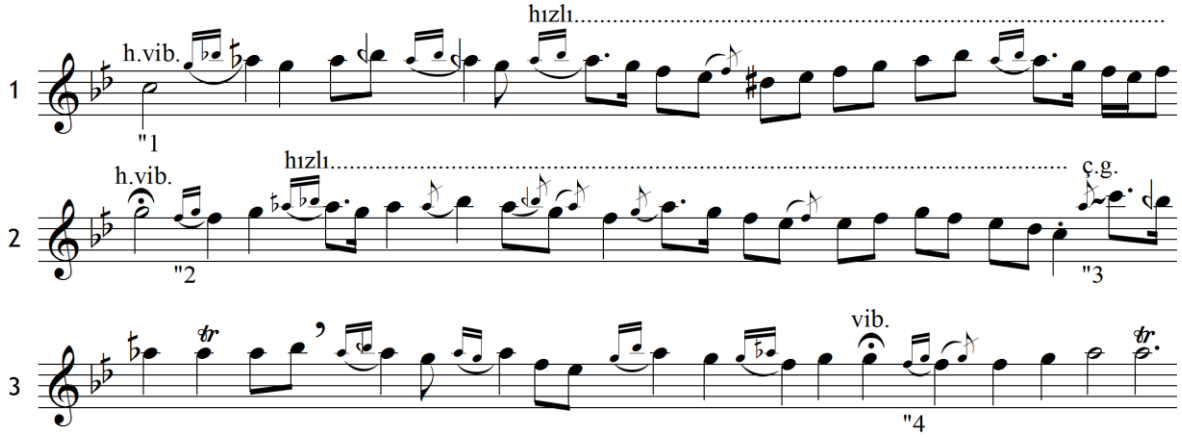
Örnek 3



Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 15. Satır

Örnek 3'te inici sekileme hızlı icrâ edilmiştir. Çarpma ve çift çapma kullanımları hızlı icrâyı desteklemiştir. Hıza bağlı olarak, çift çarpmalar olduğundan daha âni, ajiliteli ve temiz perdelerle icrâ edilmiştir.

Örnek 4
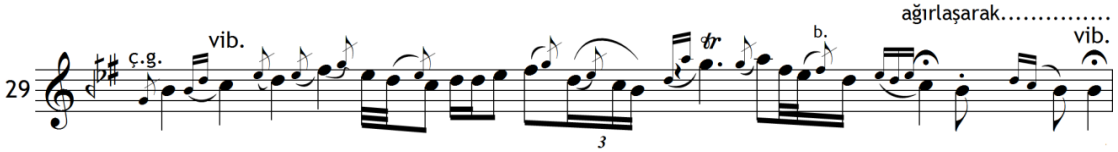


Şefkefzâ Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 1, 2. Satır

Örnek 4'te 1. Satırdaki hızlı icrâ ile taksime etkili bir başlangıç yapılmış, 2. Satırda yapılan puandorg sebebiyle tempo düşürülmüştür. 2. Cümlede hızlı icrâya devam edilmiş, Çargâh perdesindeki staccato kullanımıyla cümle keskin bir şekilde bitirilmiştir. 3. Cümleyle birlikte gider düşürülerek -orta tempoda- taksim icrâsına devam edilmiştir.

4.7.3. Ağırlaşılarak İcrâ Edilen Tartım Kalıpları

Taksim giderinin *kademe kademe düşürüldüğü* tartım kalıplarıdır. Portenin üst kısmında "ağırlaşarak….." şeklinde gösterilmiştir. Ağırlaşma süresince yan yana noktalar (…….) devam ettirilmiştir.
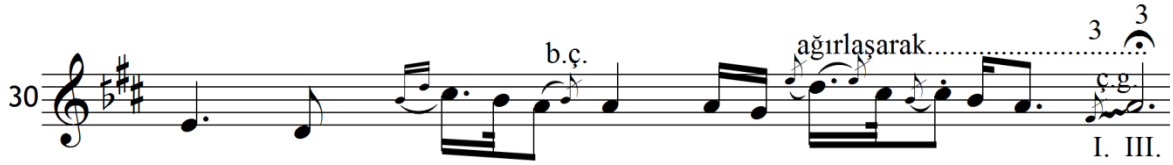
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 29. Satır

Örnek 1'de karar etkisi uyandırılıp, Segâh perdesinde karar verilebilmesi için puandorga gidilirken gittikçe ağırlaşılmıştır. Ağırlaşma, üçlü çarpma kullanımıyla başlamış, puandorgla son bulmuştur.

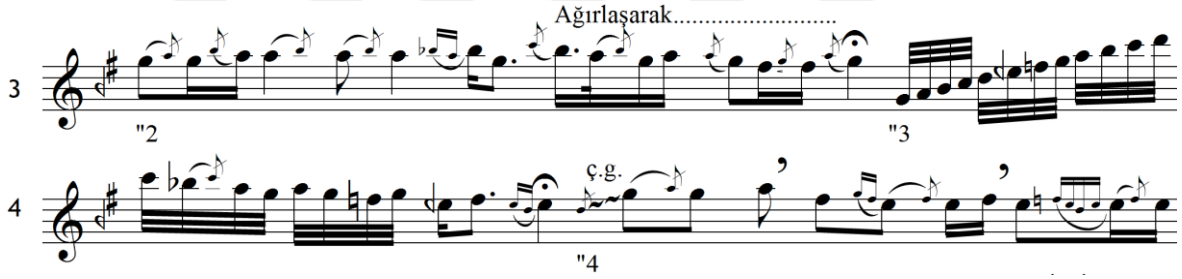
Örnek 2



Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi, 30. Satır

Örnek 2'de Bolâhenk Hicaz makâmında karar vermek maksadıyla makâmın güçlü perdesi/Nevâ perdesinde ağırlaşmaya başlanarak, Dügâh perdesinde karar verilmiştir. Karar bölgesindeki çarpma glissando süsleme tekniği, giderle orantılı olarak düşük hızda icrâ edilmiştir.

Örnek 3



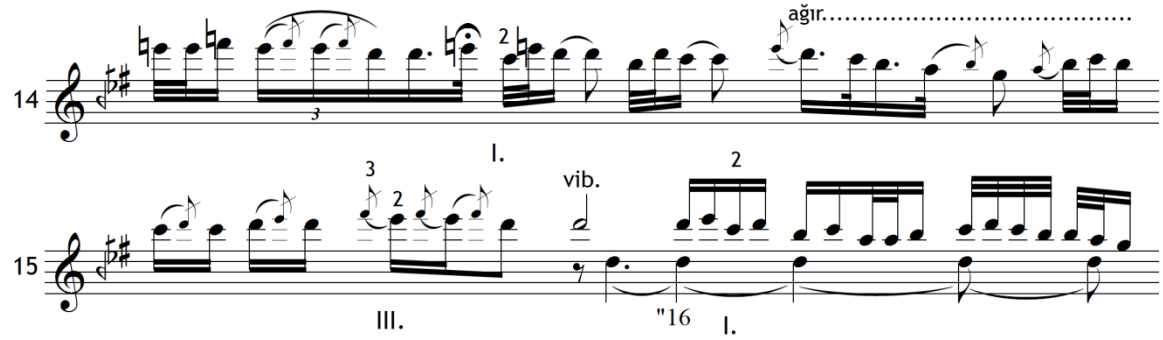
Muhayyer Taksim (BolâhenkAkord), 3. Satır

Örnek 3'te 3. Satırda, diğer örneklerden farklı olarak, Muhayyer makâmında, Gerdâniye perdesinde kalış yapmak için puandorgtan üç 4'lük önce ağırlaşmaya başlanmıştır. Ağırlaşmanın etkisiyle, puandorga gidirken kullanılan süsleme teknikleri, ajiliteli değil düşük hızda icrâ edilmiştir. Puandorgtan sonra 32'lik notalarla icrâ temposu arttırılmıştır.

4.7.4. Ağır icrâ edilen tartım kalıpları

"*Ağırlaşılarak icrâ edilen tartım kalıpları*"ndan farklı olarak, *bir anda ağır icrâ edilen* (giderinin yaklaşık olarak yarıya düşürülmesi ile) tartım kalıplarıdır. Portenin üst kısmında "ağır….." şeklinde gösterilmiştir. Noktaların bittiği yerde taksimin kendi temposuna dönülmüştür.
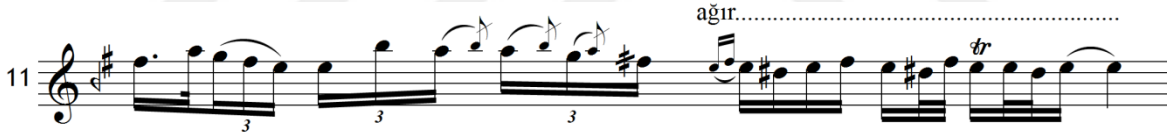
Örnek 1



Hüzzam Taksim 1, 14, 15. Satır

Örnek 1'de Tiz Nevâ'dan Gerdâniye'ye tam perdelerle inilirken (Gerdâniye perdesinde Rast'lı seyredilirken), Tiz Nevâ perdesiyle birlikte cümlenin hızı bir anda düşürülerek ağırlaşılmıştır. Ağırlaşma, *Rast'lı seyrin ön plana çıkarılarak*, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ perdelerinin ağır ağır işlenmesine olanak sağlamıştır. 15. Satırla birlikte taksimin asıl temposuna dönülmüştür.
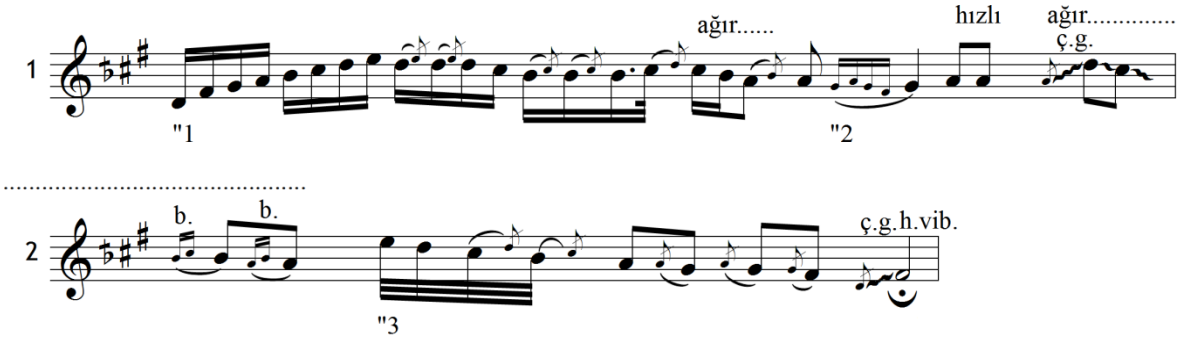
Örnek 2



Eviç Taksim (Bolâhenk Akord), 11. Satır

Örnek 2'de 16'lık ve 32'lik notalardan oluşan motiflere rağmen Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik geçkisi yapılırken, genel davranış hızlanma eğilimi yerine, cümlenin hızı birdenbire ağırlaştırılmıştır. Geçki dikkat çekici hale getirilmiştir.

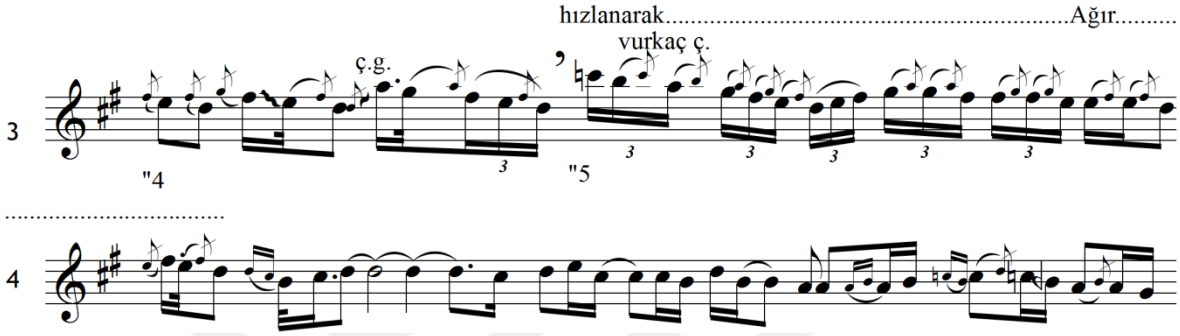
Örnek 3



Hüzzam Taksim 2 (Kız Neyi Akord), 1, 2. Satır

Örnek 3'te Hüzzam makâmının karakteristik perde kullanımı gereği Nevâ ve Nîm Hicaz perdeleri, inici seyirde, glissandoyla pestleştirilerek icrâ edilmiş*, hızlı icrâda kullanılan glissandonun oluşturacağı basit ifadeden sıyrılmak için ilgili motifler ağır icrâ edilmiştir.* Nevâ, Nîm Hicaz, Dik Kürdî, Dügâh perdeleri uzun uzun duyurulmuştur. 3. Cümleyle birlikte 32'lik notalar kullanılarak icrâ gideri hızlandırılmıştır.

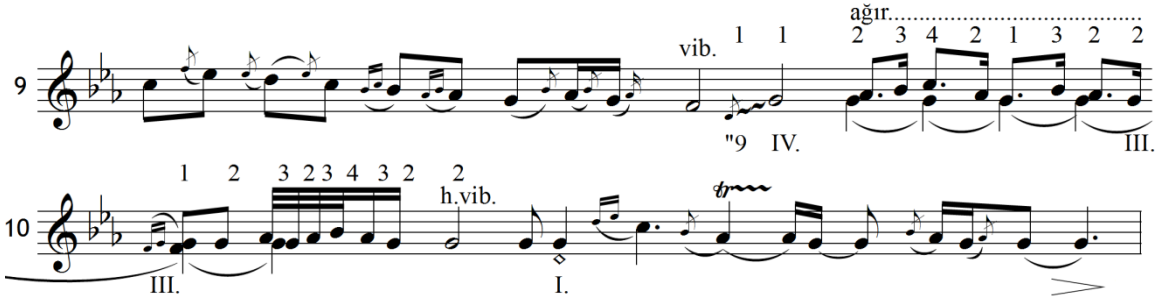
Örnek 4



Mâhur Taksim (Kız Neyi Akord), 3, 4. Satır

Örnek 4'te 3. Satırda, 16'lık üçlemelerin oluşturduğu motifler hızlanarak icrâ edilmiş, son üçlemenin ardından 3. Satırın sonundan 4. Satırın başına kadar ağır icrâ yapılmıştır. İcrâdaki gider değişkenlikleriyle ifade zenginliği oluşturulmuştur.

Örnek 5



Kürdîlihicazkâr Taksim 1 (Bolâhenk Akord), 9, 10. Satır

Örnek 5'te 9. Cümlede, *dem ses ve ana ezgiyi temiz perdelerle duyurabilmek için* ağır hızda icrâ yapılmıştır. 10. Satırda, 32'lik notaların etkisiyle icrâ gideri hızlandırılmıştır.

4.8. Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Seyir ve Geçki Özellikleri

Nubar Tekyay'a ait keman taksimlerini *seyir*, *geçki* ve *perde* kullanımı açısından incelerken;

- Taksimin tamamı cümle cümle ayrılmıştır. Cümle ayırma işlemleri taksim notasına bakılarak ve taksim kaydı dinlenerek yapılmıştır.
- Her bir cümlenin başlangıcında, cümlenin sol alt köşesine numara verilmiş, cümle numaraları nota üzerinde tırnak işaretinin (") yanında (örn: "1) gösterilmiştir.
- Cümleler tahlîl edilirken makâmı seyri, kalışlar, güçlü ve yeden perdesindeki kalışlar, yedenli-yedensiz kararlar belirtilmiş, farklı makamlara yapılan geçkiler, geçki yapılırken hangi perdelerin hangi perdelere dönüştüğü açıklanmıştır.
- Cümleler eş zamanlı olarak taksim kaydı üzerinden dinlenerek, Tekyay'ın makâmı işlerken farklı seyirlerdeki hareketli perde kullanımı, sabit perde olduğu halde hareketli perde özelliği gösteren perde kullanımları açıklanmıştır.
- Pestleştirilen, dik icrâ edilen ve olduğu gibi icrâ edilen perdeler belirtmiştir.
- Her taksim tahlîlinin sonunda seyir ve geçki sıralaması verilmiştir.
- 14.yy ile 19.yy arasındaki nazariyatçıların makam tarifleri örnek alınarak, "yarım karar" ve "asma kalış" ifadesi yerine "*kalış*", "tam karar" yerine "*karar*" ifadesi kullanılmış, dörtlü-beşli, dizi temelli anlatımdan ziyade gelenek temelli, *perde merkezli* anlatım yapılmıştır.
- Taksim notalarında ölçü çizgisi olmadığı için satır içerisinde yer alan donanım dışı değiştirici işaretler, ilgili satırın tamamı için geçerlidir.

4.8.1. Hüzzam Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: 1. Satırda, ikinci satırın başında yer alan 1. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Nevâ perdesi merkez alınarak kalış yapılmıştır. 1. Satırın son dörtlüğünde makâmın perde kullanımı gereği Hisâr perdesi, Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilip (dik icrâ edilip) glissando ile Hisâr perdesine doğru pestleştirilmiştir.

2. Cümle: Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdeleri kullanılarak, Hüzzam makâmı seyriyle Segâh perdesinde yedenli kalış yapılmıştır.

3. Cümle: Sırasıyla Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Eviç perdelerine sekilemeyle ulaşılmış, Hüzzam makâmı seyriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

4. Cümle: Dik Sünbüle perdesinden Nevâ perdesine inilerek, Nevâ üzerinde Hümâyûn makâmı seyriyle kalış yapılmıştır.

5. Cümle: Hüzzam makâmı seyriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî sesleri kullanılarak kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Eviç, Gerdâniye, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri duyurularak Gerdâniye perdesinde kalış yapılmış, Gerdâniye üzerinde yedenli Bûselik gösterilmiştir.

8. Cümle: İlk iki dörtlükte tam perdelerle/Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ perdeleriyle Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterilmiştir. 8. Cümlenin 3.dörtlüğü ile birlikte Tiz Segâh perdesi, Sünbüle perdesine dönüştürülmüş, burada Sünbüle perdesi ve Eviç perdesi yerine pest icrâ edilen Dik Acem perdesiyle *Nevâ üzerindeki Uşşak makâmı geçkisine* hazırlık yapılmıştır. 8. Cümlenin devamı olarak, 6. Satırın başından itibaren Nevâ üzerinde Uşşak makâmı geçkisi[1] yapılmıştır. Ardından icrâ edilen Eviç perdesiyle birlikte Uşşak geçkisinden çıkılıp, Hüzzam seyrine devam edilmiş, Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Hüzzam makâmı perde kullanımı gereği Eviç-Hisâr aralığı *dar* icrâ edilmiştir.

9. Cümle: 9. Cümlede, 7. Satırın tamamında Hüzzam makâmı seyri işlenmiş, Hisâr perdesi perde kullanımı gereği Dik Hisâr perdesine doğru pestleştirilerek kalış yapılmıştır. 7. Satırda üçüncü 4'lük içerisinde yer alan Hisâr-Nevâ-Hisâr üçlemesinde, "*Hisâr perdesindeki kalışlarda Hisâr dik icrâ edilir*" özelliği gereği, ilgili perde, Dik Hisâr perdesi olarak icrâ edilmiştir.

10. Cümle: 8. Satırda yer alan 10. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Segâh perdesinde yedenli kalış yapılmıştır. 8. Satırda ilk iki 4'lük içerisinde yer alan Hisâr perdelerinde kalış yapıldığı için ilgili perde dik icrâ edilmiş, Dik Hisâr perdesi kullanılmıştır. Eviç perdesinden Segâh perdesine inilirken, Hisâr perdesi inici seyirde yer aldığı için dik icrâ edilmemiştir.

[1] Tekyay Uşşak makamı geçkisinde Nevâ ve Hüseynî perdelerini kullanmamış, Uşşak geçkisi yaparken Nevâ perdesinde kalış yapma ihtiyacı duymamıştır.

11. Cümle: 8. Satırın sonu ile 9. Satırın tamamından oluşan 11. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Eviç ve Çargâh perdelerinde kalınmış devamında Segâh perdesinde yedenli kalış yapılmıştır.

12. Cümle: 10. Satır içerisinde yer alan 12. Cümleye Gerdâniye perdesinde uzun ses tutularak başlanmıştır. Yeden Mi bakiye diyezi Acem, Eviç, Gerdâniye, Sünbüle ve Tiz Segâh perdeleri icrâ edilerek Eviç perdesindeki Hicaz ile Tiz Segâh perdesindeki Segâh iç içe geçmiştir. Tiz Segâh perdesinde kısa bir kalışın ardından Segâh perdesi tutularak karar verilmiştir.

13. Cümle: 10. satır ve 11. Satırda yer alan 13. Cümlede, Tiz Çargâh çarpmasıyla Eviç perdesine Hicaz'lı düşülmüştür. Ardından Eviç perdesi glissando ile Acem perdesine dönüştürülmüş, Nîm Hicaz yedenli Nevâ perdesi üzerinde Bûselik sesleri (Nevâ, Hüseynî, Acem perdeleri kullanılarak) gösterilmiştir. Ardından Segâh perdesinde Segâh 'lı, yedenli kalış yapılmıştır.

14. Cümle: 11. Satır ve 12. Satırda yer alan 12. Cümlede, Mi bakiye diyezi Acem perdesi yedenli, Eviç perdesi üzerinde Hicaz sesleriyle Tiz Segâh üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçerek kullanılmış, Gerdâniye perdesinde kısa bir kalış yapılmıştır. 14. Cümlenin devamında, 12. satırın tamamında Tiz Segâh perdesinde Segâh sesleri kullanılarak yedenli kalış yapılmıştır.

15. Cümle: 13. Satır, 14. Satır ve 15. Satırda *Gerdâniye perdesinde Rast makâmı geçkisi* yapılmıştır. Hüzzam makâmı içerisinde sıklıkla kullanılan Rast perdesi üzerinde Rast makâmı geçkisi, bir 8'li yukarıya taşınmıştır.13 satırın sonunda Rast makâmının özelliği olarak, çıkıcı seyirde Tiz Nevâ perdesinde Rast sesleri gösterilmiş, inici seyirde Tiz Eviç perdesi Tiz Acem perdesine dönüştürülmüş, bolâhenk akord Rast'daki Eviç-Acem perdeleri değişikliği örneklenmiştir. 15. Cümlenin sonunda Tiz Acem perdesi kullanılarak, Tiz Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

16. Cümle: 15. Satır ve 16. Satırda yer alan 16. Cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast sesleri kullanılarak Tiz Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

17. Cümle: 16. Satırın sonu, 17. Satırın tamamı ve 18. Satırın başında yer alan 17. Cümlede, Tiz Segâh, Tiz Nîm Hicaz, Tiz Nevâ, Tiz Dik Hisâr, Tiz Acem ve Tiz Gerdâniye perdeleri kullanılarak Tiz Segâh perdesi üzerinde yedenli *Müstear geçkisi* yapılmıştır.

18. Cümle: 18. Satırda yer alan 17. Cümlenin devamı olarak 18. Cümlede Gerdâniye perdesi üzerinde Rast seyrine devam edilmiştir.

19. Cümle: 19. Satırın ilk sekizliğinde Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerinin yedeni Sünbüle perdesi kullanılmış, çıkıcı seyirde Segâh etkisi verilmiştir. Devamında Sünbüle perdesi yerine Muhayyer perdesi icrâ edilmiştir. Üçleme içerisinde yer alan Hüseynî perdesine, Hüseynî sesleriyle (Tiz Çargâh, Hüseynî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Bûselik) düşülmüştür. Ardından Tiz Nevâ perdesine ulaşılarak, *Nevâ perdesinde Rast makâmı geçkisi* ile kalış yapılmıştır. Nevâ perdesi üzerindeki Rast makâmı perdelerinden Eviç perdesi, Rast makâmı perde kullanımı gereği Acem perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir. 20.satırın ilk dörtlüğünde yer alan Gerdâniye perdesi, hareketli/oynak perde özelliği göstermemesine rağmen inici seyir anlayışı gereği pestleştirilmiştir.

20. Cümle: 20. satırın sonunda yer alan 20. Cümlede Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî sesleri gösterilmiş, ardından Hüseynî perdesinde Nişâbur ile Gerdâniye perdesinden kalış yapılmıştır.

21. Cümle: Bolahenk Akord Uşşak makâmında, Dügâh üzerinde Uşşak gösterildikten sonra tam perdelerle/Rast, Irak, Hüseynîaşiran ve Yegâh perdeleriyle pest bölgeye inme özelliği bir 8'li yukarıya taşınmış, Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak gösterildikten sonra Gerdâniye, Eviç. Hüseynî ve Nevâ perdeleriyle Nevâ perdesine kalış yapılmıştır.

22. Cümle: 21. Satır, 22. Satırın tamamı ve 23. Satırın başında yer alan 22. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle, 22. Satırın sonundaki Çargâh perdesinde kalınmış devamında güçlü Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

23. Cümle: 23. Satır ve 24. Satırın başında yer alan 23. Cümlenin 23. Satırdaki bölümünde, Nevâ-Tiz Nevâ atlaması ile *Nevâ perdesine Uşşak makâmı geçkisi* ile inilmiştir. Uşşak makâmı geçkisi içerisindeki ikinci Acem perdesi, Dik Acem perdesi gibi icrâ edilmiştir. Bu

durum Tekyay'ın 32'lik notayı bir anlık hatayla tiz basmış olabileceğini göstermektedir.[1] 24. Satırın başında Hüzzam makâmı seyriyle Eviç ve Nevâ perdelerinde kalış yapılmış devamında Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

24. Cümle: 24. Satırda yer alan 24. Cümlenin ilk iki dörtlüğünde Hüzzam seyri gösterilmiş, son dörtlüğünde Hüseynî perdesinde Nişâbur sesleri kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış, hemen ardından Rast perdesinde staccato ile kalış yapılmıştır. 24. Cümlenin devamı olarak Hüzzam makâmı perde kullanımına uygun olarak icrâ edilen Nevâ perdesindeki Hicaz, bir oktav aşağıya taşınmış, Yegâh perdesi üzerinde Hicaz sesleri kullanılarak Rast perdesinde kalış yapılmıştır. Yapılan bu motif 24. Cümleye cevap niteliğindedir.

25. Cümle: 25. Satırda yer alan 25. Cümlede, Hüzzam seyri içerisinde yer alan Sünbüle, Muhayyer, Gerdâniye perdeleriyle Eviç perdesi üzerindeki Segâh sesleri iç içe geçmiştir. 25 cümlenin devamı olarak Rast çarpması ile Irak perdesinde kalış yapılmış, Eviç üzerindeki Segâh kullanımına bir oktav aşağıdan cevap verilmiştir. Cevap motifi taksim notası üzerinde "25.c" şeklinde gösterilmiştir.

26. Cümle: 25. Satırın sonu ve 26. Satırın başında yer alan 26. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır, Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı dik icrâ edilmiştir. 26. Cümlenin devamı olarak, 24. Cümlenin devamındaki motife benzer şekilde, Hüzzam makâmı perde kullanımıyla Yegâh üzerindeki Hicaz sesleriyle Kaba Hisâr perdesinde kalış yapılmış, 26 cümleye cevap motifi oluşturulmuştur. Cevap motifi "26.c" şeklinde gösterilmiştir. Kaba Hisâr perdesi, üzerinde yapılan kalıştan dolayı dik icrâ edilmiştir.

27. Cümle: 26. Satırın ortası, 27. Satır ve 28. Satırın ortasında yer alan 27. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Rast perdesinde kalış yapılmıştır. 27. satırda Hüzzam makâmı perde kullanımı gereği hareketli/oynak perde özelliği gösteren Eviç perdesi, inici seyirde, Dik Acem perdesine doğru glissando ile pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Hareketli/oynak perde özelliği göstermeyen Muhayyer ve Gerdâniye perdeleri, inici seyir özelliği gereği pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

[1] Dönemin kayıt teknolojileri gereği, dik icrâ edilen perdenin düzeltilmesi söz konusu değildir.

28. Cümle: 28. Satırda yer alan 28. Cümlede, Rast perdesi üzerinde tam perdeler/Rast sesleri kullanılarak kalış yapılmıştır. Rast perdesinden, Rast, Dügâh, Segâh perdeleriyle çıkılarak Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. Ardından Segâh perdesi üzerinde Segâh seslerine geçilmiş, devamında Rast perdesinde kalış yapılmıştır.

29. Cümle: 29. Satırda yer alan 29. Cümlede, Hüzzam makâmı seyriyle Segâh perdesi merkez alınarak yedensiz karar verilmiştir.

4.8.2. Hüzzam Taksimi 1, Bolâhenk Akord Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Yerinde Hüzzam makâmı seyri. 2) Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makâmı seyri. 3) Hüzzam makâmı seyri. 4) Muhayyer Perdesi Kürdî. 5) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 6) Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makâmı geçkisi. 7) Yerinde Hüzzam Seyri. 8) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 9) Eviç perdesinde Hicaz. 10) Segâh perdesinde Segâh. 11) Eviç perdesi üzerindeki Hicaz ardından Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 12) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 13) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makâmı geçkisi. 14) Tiz Segâh perdesi üzerinde Müstear. 15) Gerdâniye perdesi üzerinde Rast makâmı geçkisi. 16) Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh. 17) Nevâ perdesinde Rast makâmı geçkisi. 18) Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî geçkisi. 19) Hüseynî perdesi üzerinde Nişâbur. 20) Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak. 21) Hüzzam makâmı seyri. 22) Nevâ perdesine Uşşak makâmı geçkisi 23) Yerinde Hüzzam seyri. 24) Yegâh perdesi üzerinde Hicaz 25) Hüzzam makâmı seyri. 26) Rast perdesi üzerinde Rast. 27) Hüzzam Makâmı seyri ile karar.

4.8.3. Hüzzam Taksim 2, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Irak perdesi üzerinde Hüzzam makâmı seyriyle, Dügâh perdesi merkez alınarak (makâmın güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır. Dik Kürdî-Nîm Hicaz perdeleri aralığı Hüzzam makâmı perde kullanımına uygun olarak dar icrâ edilmiştir.

2. Cümle: Irak perdesi üzerinde Hüzzam makâmı seyrine devam edilerek Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Cümle içindeki Nevâ perdesi, hareketli perde olmamasına rağmen, Hüzzam makâmı perde kullanımı gereği inici seyirde pestleştirilerek icrâ edilmiş, hareketli perde özelliği göstermiştir. Nîm Hicaz ve Dik Kürdî hareketli perdeleri inici seyirde pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Hüseynî perdesinden Dügâh perdesine inilmiş, devamında geleneğe uygun olarak tam perdelerle/Dügâh, Rast, Irak perdeleriyle Irak perdesinde karar verilmiştir. 3. Cümle içersindeki Dik Kürdî perdesi, karar verilirken Irak perdesinde Segâh seslerine geçildiği için-Segâh'lı karar verildiği için Segâh perdesi olarak/dik icrâ edilmiştir.

4.8.4. Eviç Taksim, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: 1. Satırda yer alan 1. Cümlede, Eviç perdesi merkez alınarak, makâmın güçlüsünde, Eviç'te Segâh'lı (gelenekteki Segâh 3'lüsüyle) yeden kullanılarak kalış yapılmıştır.

2. Cümle: 1. Satır ve 2. Satırda yer alan cümlede, Nevâ perdesinde Rast'ın ardından Hüseynî perdesinde Uşşak gösterilmiştir. Perde kullanımı gereği, Eviç perdesi inici seyirde Dik Acem perdesine doğru pestleştirilmiştir

3. Cümle: 2. Satırda yer alan cümlede, Nevâ perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Eviç perdesi inici seyirde pestleştirilmeden, olduğu gibi icrâ edilmiştir.

4. Cümle: 2. Satırın sonu ile 3. Satırın başında yer alan 4. Cümlede, Nevâ perdesinde Rast gösterilerek Gerdâniye perdesinde 2'lik nota ile kalış yapılmıştır.

5. Cümle: 3. Satır ve 4. Satırda yer alan cümlede, Nevâ perdesinde Rast ile Hüseynî perdesinde kalış yapılmış, ardından gelen dörtlükte Nevâ perdesinde Rast yapılmıştır.
6. Cümle: 4. Satırın son dörtlüğü ve 5. Satırın tamamında Eviç makâmın özelliği olarak Nevâ perdesi üzerinde Rast makâmı (Tiz Çargâhlı Rast/Acemli Rast)[1] gösterilmiştir. 6. Satırda ve 7. Satırın başında Eviç perdesinde Segâh yapılmış (Tiz Çargâh perdesi ile), Eviç perdesinde Segâh üçlüsü kullanılarak kalış yapılmıştır.

7. Cümle: 7. Satırda, Eviç makâmın karar bölgesindeki özelliği olan Irak perdesinde Segâh seyriyle Tiz Gerdâniye perdesinden Irak perdesine inici seyir yapılmıştır. Segâh perdesi Irak makâmı perde kullanımında olduğu gibi dik icrâ edilmiştir. 8 satırda, cümlenin devamında Eviç seyriyle Eviç perdesinde Segâh gösterilmiş, 9. Satırda Eviç perdesinde kalış yapılmıştır.

8. Cümle: 9. Satır ve 10. Satırda yer alan cümlede, Eviç perdesinde Segâh ile Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

9. Cümle: 10. Satır ve 11. Satırda yer alan cümlede, makâmın donanımında yer alan Eviç perdesi Mâhur perdesine dönüştürülerek, *Hüseynî perdesinde*, Hisâr perdesi yedenli, *Bûselik geçkisi* ile kalış yapılmıştır.

10. Cümle: 12. Satırda Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik geçkisi yapılmıştır. Çıkıcı seyirde Tiz Nîm Hicaz perdesi kullanılarak gelenekteki Bûselik makâmında olduğu gibi güçlü perdesi üzerinde (5. Derecede) Uşşak gösterilmiştir. İnici seyirde Tiz Nîm Hicaz perdesi, Tiz Çargâh perdesine dönüştürülerek güçlü perdesi üzerinde Bûselik gösterilmiştir. 12. Satırın başında Nîm Hicaz perdesi kullanılarak Tiz Bûselik üzerindeki Uşşak bir oktav aşağıya taşınmıştır. 13. Satırda, Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik makâmının pestte genişleme özelliği olan, Bûselik perdesinde Hicazlı genişleme yapılmış, devamında Hüseynî perdesinde Bûselik geçkisiyle kalış yapılmıştır.

11. Cümle: 14. Satırda, Nîm Hisâr yedenli, Hüseynî üzerinde Bûselik geçkisi yapılmış, 15. ve 16. Satırda Hicaz perdesi kullanılarak *Bûselik perdesi üzerinde*, Lâ küçük mücennep

[1] Acemli Rast, Nevâ perdesi üzerinde göçürüldüğü için Çargâhlı Rast şeklinde tanımlanmıştır.

diyezi Dik Kürdî perdesi yedenli, *Bûselik geçkisiyle* kalış yapılmıştır. Hüseynî perdesi üzerindeki Bûselikten, Bûselik perdesi üzerindeki Bûselik'e geçilmiştir.

12. Cümle: Bûselik perdesi üzerinde Bûselik geçkisiyle Tiz Bûselik perdesinde kalış yapılmıştır.

13. Cümle: 17. Satır ve 18. Satırda yer alan cümlede, Bûselik perdesi üzerinde Bûselik geçkisiyle kalış yapılmıştır.

14. Cümle: 18. Satırın sonu, 19. Satır ve 20.satırda yer alan cümlede, bir önceki cümlede Bûselik perdesi üzerinde Bûselik icrâ edilirken kullanılan Hicaz perdesi, Nîm Hicaz perdesine dönüştürülerek *Dügâh perdesi üzerinde* (yerinde) *Nişâburek makâmına geçki* yapılmıştır.

15. Cümle: 20.satırın sonu, 21. Satır, 22. Satır ve 23. Satırın sonunda yer alan cümlede, Dügâh perdesi üzerinde (yerinde) Nişâburek geçkisiyle kalış yapılmıştır.

16. Cümle: 23. Satırda yer alan cümlede, Rast perdesi üzerinde Rast geçkisiyle Segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Segâh perdesi inici seyir anlayışı gereği pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

17. Cümle: 23. ve 24. Satırda yer alan cümlede, puandorgtan sonra, Lâ küçük mücennep diyezi Kürdî perdesi yedenli, *Segâh perdesi üzerinde Segâh geçkisiyle* kalış yapılmıştır.

18. Cümle: *Segâh perdesi üzerinde Müstear geçkisinin* ardından *Segâh perdesi üzerinde Segâh geçkisi* ile kalış yapılmıştır.

19. Cümle: Cümlede, yerinde Irak seyri gösterilmiş, Segâh perdesi, gelenekteki Irak makâmında olduğu gibi dik icrâ edilmiş, *Dügâh üzerinde Uşşak duyurulmamıştır.*

20. Cümle: Eviç makâmı özelliği olarak Nevâ perdesinde Nîm Hicaz yedenli Rast icrasının ardından yerinde Eviç makâmı seyriyle Irak perdesinde Segâh 'lı kalış yapılmıştır. Eviç seyri içerisindeki Segâh perdesi, Irak makâmında kullanılan Segâh perdesi gibi dik icrâ edilmiştir.

21. Cümle: 29. Satırda Eviç makâmının pestte genişleme özelliği olarak Yegâh perdesinde Rast'lı genişleme yapıldıktan sonra Irak perdesinde Segâh 'lı seyirle Çargâh perdesinde 2'lik nota üzerinde kalış yapılmıştır. 30. Satırda ve 31. satırın ilk ikiliğinde, Irak perdesi üzerinde, Mi bakiye diyezi Acemaşiran perdesi yedenli, Segâh üçlüsüyle kalış yapılmıştır. 31. Satırda pestte Yegâh perdesi üzerinde Rast genişlemesinin ardından gelenek yaklaşımına uygun olarak tam perdelerle/Dügâh, Rast, Irak perdeleriyle/Irak perdesi üzerinde Segâh üçlüsüyle, Irak perdesi merkez alınarak yedensiz karar verilmiştir.

4.8.5. Eviç Taksim, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Eviç perdesi üzerinde Segâh. 2) Nevâ perdesi üzerinde Rast. 3) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 4) Nevâ perdesi üzerinde Rast. 5) Eviç perdesi üzerinde Segâh. 6) Irak perdesi üzerinde Segâh. 7) Eviç perdesi üzerinde Segâh. 8) Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik. 9) Bûselik perdesinde Hicaz. 10) Hüseynî perdesi üzerinde Bûselik. 11) Bûselik perdesinde Bûselik. 12) Dügâh perdesi üzerinde Nişâburek. 13) Rast perdesinde Rast. 14) Segâh perdesinde Segâh. 15) Segâh perdesinde Müstear. 16) Segâh perdesinde Segâh. 17) Nevâ perdesinde Rast.18) Irak perdesinde Segâh. 19) Yegâh perdesinde Rast. 20) Irak perdesinde Segâh 'lı karar.

4.8.6. Mâhur Taksim, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Taksime, Mâhur makâmının tizde genişleme özelliği olan Nevâ perdesinde Rast'lı/Nevâ perdesi merkez alınarak, inici seyir gösterilerek başlanmış, ardından Bûselik perdesinde Nişâbur ile Nevâ perdesinde (Kız Neyi akorduna göre makâmın güçlü perdesi) kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Dügâh (Kız Neyi akorduna göre makâmın güçlü perdesi) perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Dügâh perdesinde Rast icrâ ederken Bûselik perdesi, inici seyirde, perde kullanımı gereği pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Nevâ perdesinde Rast'lı genişleme ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde Rast icrâ ederken Eviç perdesi inici seyirde, olduğu gibi, pestleştirilmeden icrâ edilmiştir.

4. Cümle: Nevâ perdesinde Rast icrâ edilmiştir. 3. Satır 2. dörtlükte yer alan Eviç perdesi inici seyir anlayışı gereği, Dik Acem perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir.
5. Cümle: Tiz Nevâdan başlayarak, Nevâ üzerinde Tiz Çargâh'lı inici Rast seyrinin ardından Bûselik perdesinde Nişâbur ile güçlü Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Dügâh perdesinde Rast'ın ardından donanımda yer alan Nîm Hicaz perdesi Çargâh perdesine, Bûselik perdesi Segâh perdesine dönüştürülerek, Irak perdesi üzerinde Mi bakiye diyezi Acemaşiran yedenli, Segâh'lı kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Yegâh perdesi üzerinde Çargâh'lı Rast inici seyriyle (Mâhur seyri) Hüseynî Aşiran perdesinde kalış yapılmıştır.

8. Cümle: Güçlü perdesi Dügâh'tan karar perdesi Yegâh'a doğru, inici Rast seyrinin ardından Yegâh perdesinde Rast'lı, yedensiz karar verilmiştir.

9. Cümle: Yegâh perdesi üzerinde Çargâhlı Rast inici seyriyle (Mâhur seyri) Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

10. Cümle: Nevâ perdesinde üzerinde Rast'lı tiz genişlemenin ardından yerinde inici Çargâhlı Rast seyriyle (Mâhur seyri) Yegâh perdesinde yedensiz Rast'lı kalış yapılmıştır.

11. Cümle: Çargâh ve Segâh perdeleri kullanılarak, *Irak perdesinde* (makâmın 3.derece perdesi üzerinde) Mi bakiye diyezi Acemaşiran yedenli *Segâh geçkisiyle* kalış yapılmıştır. Segâh perdesi, *Irak Segâh'ı (Uşşak Segâh'ına göre dik)* perde kullanımı ile icrâ edilmiştir.

12. Cümle: 11. Cümledeki Irak perdesi üzerindeki Segâh geçkisine devam edilmiş, tam perdelerle/Dügâh, Rast, Irak perdeleriyle yedenli kalış yapılmıştır.

13. Cümle: Irak perdesinde Segâh geçkisinin ardından Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: 11. Satırın sonu, 12. Satır ve 13. Satırın başında, Irak perdesi üzerinde yedenli Segâh geçkisiyle kalış yapılmış, 13. Satırda, Irak, Acemaşiran(yeden), Yegâh perdeleriyle Yegâh perdesinde kalınmıştır. 13. Satırın sonunda ve 14. Satırın başında, Irak perdesi üzerinde Segâh üçlüsüyle yedenli kalış yapılmıştır.

15. Cümle: Irak perdesinde Segâh geçkisine devam edilmiştir.

16. Cümle: Irak perdesinde Segâh üçlüsünün ardından, Irak, Acemşiran(yeden), Yegâh perdeleriyle Yegâh perdesinde kalınmış, ardından Mi bakiye diyezi Acemaşiran perdesi, Hüseynî Aşiran perdesine dönüştürülerek Yegâh perdesinde yedensiz Rast'lı kalış yapılmış, 11. Cümleden itibaren devam etmekte olan Segâh geçkisinden çıkılarak, Yegâh kararlı Mâhur makâmı perdelerine dönüş yapılmıştır.

17. Cümle: Mâhur makâmı seyriyle (inici Rast) Yegâh perdesinde Rast'lı, yedensiz kalış yapılmıştır.

18. Cümle: Mâhur makâmı seyriyle karar bölgesinde inici seyirde tam perdeler/Irak, Hüseynî Aşiran, Yegâh perdeleri kullanılarak (Yegâh'ta Rast'lı) yedensiz karar verilmiştir.

4.8.7. Mâhur Taksim, Kız Neyi Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Nevâ perdesi üzerinde Rast. 2) Bûselik perdesinde Nişâbur. 3) Dügâh perdesinde Rast. 4) Nevâ perdesinde Rast. 5) Bûselik perdesinde Nişâbur. 6) Irak perdesinde Segâh. 7) Yegâh perdesinde Mâhur seyri. 8) Irak perdesi üzerinde Segâh. 9) Yegâh perdesinde Mâhur seyri ile karar.

4.8.8. Muhayyer Taksim, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Muhayyer taksime, makâmın tizde genişleme özelliği olan Muhayyer perdesinde/güçlü bölgesinde Uşşak'lı, Muhayyer perdesi merkez alınarak başlanmıştır. 1. Satırın sonunda, 2. Satırda, Sünbüle, Acem ve Dik Hisâr perdeleriyle *Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı geçkisi* yapılarak Dik Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır.

2. Cümle: 3. Satırın başında, Nevâ üzerinde Bayâti makâmı içerisinde yer alan, Gerdâniye perdesinde Bûselik gösterilerek Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

3. Cümle: 3. Satırın sonunda ve 4. Satırın başında yer alan cümlede, *Arazbâr makâmı geçkisiyle* Dik Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır. (1.ve 2. Cümlede yer alan Nevâ üzerindeki Bayâti makâmı geçkisiyle Arazbâr makâmı geçkisine hazırlık yapılmıştır.)

4. Cümle: Nevâ perdesi üzerindeki Hüseynî'nin (Sünbüle perdesiyle kullanımıyla Necd-î Hüseynî) ardından Segâh perdesinde Segâh'lı kalış yapılarak, *Segâh perdesinde Dilkeşhâverân makâmı geçkisi* yapılmıştır.

5. Cümle: Segâh perdesi üzerinde Dilkeşhâverân geçkisine devam edilerek Segâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Tiz Segâh perdesinde Segâh geçkisiyle (Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ perdeleriyle/Segâh üçlüsü kullanılarak) Tiz Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

7. Cümle: 7. Satırın sonunda ve 8. Satırın başında, Yeden Sünbüle, Tiz Segâh, Tiz Nîm Hicaz, Tiz Nevâ, Tiz Dik Hisâr, Tiz Acem ve Tiz Gerdâniye perdeleri kullanılarak, *Tiz Segâh perdesi üzerinde Müstear geçkisi* yapılmıştır. 8. Satırın devamında ve 9. Satırın başında Tiz Nîm Hicaz perdesi, Tiz Çargâh perdesine dönüştürülerek *Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh geçkisi* gösterilmiş ve Tiz Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

8. Cümle: Tiz Segâh perdesi üzerinde Segâh geçkisine devam edilerek Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.[1]

9. Cümle: Tam perdeler/Tiz Çargâh, Tiz Segâh, Muhayyer, Gerdâniye perdeleri kullanılarak makâmın tizde genişleme özelliği olan Muhayyerde Uşşak gösterilmiş, Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

10. Cümle: Muhayyer seyriyle (gelenekteki tam perdeler inici seyir içerisinde kullanılarak) Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Muhayyer makâmı karar verirken yeden Rast perdesini sık kullanmadığından dolayı karar verirken Rast perdesi 16'lık çarpma ile icrâ edilmiştir.

11. Cümle: Güçlü perdesi Hüseynî perdesinden Gerdâniye perdesine/tiz genişleme bölgesine çıkılmış, Muhayyer perdesinde Uşşak gösterilmiş, Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

12. Cümle: Muhayyer perdesinde Uşşak gösterilip, Nevâ perdesine Rast'lı düşülerek yerinde/*Dügâh perdesinde Tâhir makâmı geçkisiyle* Nevâ perdesinde (Tâhir makâmının güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır.

13. Cümle: İnici seyirde, Tizden pestte, Muhayyer, Gerdâniye, Acem, Hüseynî, Nevâ ve Çargâh perdeleri kullanılarak, yerinde Bayâti makâmı seyri anlayışıyla Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: 14. Satırın başındaki ilk iki dörtlükte, tam perdelerle/Nevâ, Hüseynî, Eviç ve Gerdâniye perdeleriyle Muhayyer perdesine çıkılmış, Neva perdesinde Rast gösterilmiştir. Ardından 14. Satırın son iki dörtlüğünde ve 15. Satırda, Bayâti-Uşşak makamları ortak seyriyle Çargâh ve Segâh perdelerinde kalışlar yapılmış, Dügâh perdesi merkez alınarak yedensiz, Uşşak'lı, Uşşak Segâh'ı kullanılarak karar verilmiştir.

[1] Bolahanek akortta Segâh perdesinde Segâh yapıldıktan sonra, sırası ile Segâh, yeden lâ bakiye diyezi Kürdî ve Rast perdeleri gösterilerek Rast perdesinde kalış yapma özelliği, bir sekizli yukarıya tiz Segâh perdesine taşınmıştır.

4.8.9. Muhayyer Taksim, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Muhayyer perdesinde Uşşak. 2) Nevâ perdesi üzerinde Bayâti Geçkisi. 3) Dügâh perdesi üzerinde (yerinde) Arazbâr Geçkisi 4) Segâh perdesi üzerinde Dilkeşhâverân geçkisi. 5) Tiz Segâh perdesinde Segâh geçkisi. 6) Tiz Segâh perdesinde Müstear Geçkisi. 7) Tiz Segâh perdesinde Segâh geçkisi. 8) Muhayyer perdesinde Uşşak. 9) Dügâh perdesi üzerinde (yerinde) Tâhir geçkisi. 10) Dügâh perdesinde (yerinde) Bayâti Makâmı geçkisi. 11) Bayâti-Uşşak Makamları ortak seyri ile karar.

4.8.10. Kürdîlihicazkâr Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Yerinde Kürdîlihicazkâr makâmı seyriyle Çargâh (güçlü) perdesinde kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Makâmın özelliği olarak, Rast perdesi üzerinde Kürdî gösterilmiş devamında Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

3. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyrinin ardından, makâmın karar bölgesi özelliği gereği, donanımda yer alan Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Zirgüle perdesi, Lâ bakiye bemolü Zirgüle perdesi olarak dik icrâ edilmiş ardından Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

4. Cümle: Makâmın özelliği olan, Nevâ perdesi üzerinde Uşşak'ın (Arazbâr makâmı etkisi) ardından makâmın güçlüsü Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

5. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle (Gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî ve Nevâ perdesi üzerinde Kürdî icrâ edilerek) Nîm Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyrinin ardından Kürdî perdesinde kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Muhayyer-Nîm Şehnaz perdeleri kromatik pestleşmesinin ardından Kürdîlihicazkâr seyriyle Çargâh perdesine ulaşılmıştır.

8. Cümle: Sekilemeler ve sekizli aralıkta çift sesler kullanılarak icrâ edilen inici Kürdîlihicazkâr seyrinin ardından Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır.[1]

9. Cümle: Rast perdesi üzerinde, Rast, Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Zirgüle, Kürdî ve Çargâh perdeleri kullanılarak, Kürdî'li kalış yapılmıştır. Altı 4'lük boyunca Rast perdesi üzerindeki Kürdî icrâsına Rast perdesiyle dem ses verilmiştir.

10. Cümle: Floje tekniğiyle icrâ edilen Gerdâniye perdesinden, Rast perdesine inilmiş, Kürdîlihicazkâr seyri gösterilmiş, Rast perdesinde Kürdî'li, Rast perdesi merkez alınarak yedensiz karar verilmiştir.

4.8.11. Kürdîlihicazkâr Taksim 1, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Kürdîlihicazkâr seyir. 2) Nevâ üzerinde Uşşak, Arazbâr etkisi. 3) Kürdîlihicazkâr seyri ile karar.

4.8.12. Kürdîlihicazkâr Taksim 2, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı (Arazbâr'lı Kürdîlihicazkâr anlayışı) seyriyle, güçlü perdesi Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır. Bayâti makâmı seyri içerisinde pestten tize Nevâ, Dik Hisâr, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Sünbüle ve Tiz Çargâh perdeleri kullanılmıştır.

2. Cümle: 1. Cümledeki Nevâ perdesinde Bayâti makâmı seyrine devam edilmiş, güçlü perdesi Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

3. Cümle: Yerinde Arazbâr'lı seyir ile Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

4. Cümle: Gerdâniye perdesi üzerinde Uşşak icrasının ardından yeden Acem perdesinde kalış yapılmıştır. Dik Hisâr perdesi, Dügâh üzerindeki (yerinde) Uşşak makâmının pestte genişleme perdesi olan Irak perdesiyle aynı işlevde kullanılmıştır.

[1] Kürdîlihicazkâr makâmında karar bölgesinde yeden Acemaşiran perdesi kullanılmamaktadır. Makam gelenekte yedensiz karar vermektedir. Tekyay burada Acemaşiran perdesini karardan 2 önceki cümlede icrâ ederek nazarî bilgisini göstermektedir.

5. Cümle: Makâmın tizde genişleme özelliği olarak, Gerdâniye perdesinde Uşşak icrâ edildikten sonra, Lâ koma bemolü Dik Şehnaz perdesi, Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Şehnaz perdesine dönüştürülmüş, Gerdâniye perdesinde Kürdî'li (makâmın tizde genişleme özelliği) kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Gerdâniye perdesinden Rast perdesine Kürdîlihicazkâr (Rast perdesi üzerinde Kürdî'li) seyriyle inilmiş, ardından Nevâ perdesinde Uşşak sesleriyle (Dik Hisâr, Acem, Gerdâniye) Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı seyriyle, yeden Çargâh perdesi de kullanılarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

8. Cümle: Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı seyri gösterildikten sonra, 7. Satırın sonunda, Dik Hisâr perdesi Nîm Hisâr perdesine dönüştürülmüş, Nevâ perdesinde Kürdî gösterilmiştir. 8. Satırın başında, Nîm Hisâr perdesi tekrar Dik Hisâr perdesine dönüştürülerek Nevâ perdesinde Uşşak'lı kalış yapılmıştır.

9. Cümle: Nevâ perdesi üzerinde, Gerdâniye perdesinde Hicaz gösteren Bayâti makâmı seyriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde Bayâti makâmının tizde genişle özelliği olarak, Tiz Nevâ üzerinde çıkıcı seyirde Uşşak, inici seyirde Kürdî kullanılmıştır.

10. Cümle: 9. Cümlenin devamı olarak, Tiz Nevâ perdesinde Uşşak gösteren Nevâ kararlı Bayâti makâmı seyriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

11. 12. 13. ve 14 Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle (Rast perdesi üzerinde Kürdî perdeleri kullanılarak) Gerdâniye, Acem, Hisâr ve Çargâh perdelerinde kalışlar yapılmıştır. 14. Cümlenin 13. Satırdaki kısmında Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Şehnaz perdesinden Muhayyer perdesine kromatik geçiş yapılmıştır. 4 cümlenin tamamında, Arazbâr'lı, Nevâ perdesinde Bayâti makâmı gösteren Kürdîlihicazkâr seyrinden çıkılmıştır.

15. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyriyle makâmın güçlüsü Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. Ardından makâmın karar bölgesinde/Rast perdesinde Uşşak'lı karar veren hali örneklenmiş, Lâ koma bemolü Dik Zirgüle perdesi kullanılmış, Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

16. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyriyle Nevâ perdesinde (güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır.

17. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyriyle Çargâh perdesinde (güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır.

18. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyriyle Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. Lâ koma bemolü Dik Zirgüle perdesi ile karar bölgesindeki (Rast perdesindeki) Uşşak icrâsı gösterilmiştir.

19. Cümle: Rast perdesi üzerinde Uşşak gösteren Kürdîlihicazkâr seyrinin ardından, Lâ koma bemolü Dik Zirgüle perdesi, Lâ küçük mücennep bemolü Nîm Zirgüle perdesine dönüştürülmüş, Rast perdesi üzerindeki Uşşak'tan, Rast perdesi üzerindeki Kürdî'ye geçilerek Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır.

20. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. Dik Hisâr-Nîm Hisâr perdeleri değişimi ile Nevâ perdesinde Uşşak ve Nevâ perdesinde Kürdî geçişleri yapılmıştır.

21. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır.

22. Cümle: Kürdîlicazkar seyriyle Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Makâmın karar bölgesindeki özelliği olarak, donanımda yer alan Nîm Zirgüle perdesi yerine çıkıcı seyirde Zirgüle perdesi kullanılmış, perde dik icrâ edilmiş, inici seyirde Zirgüle perdesi Nîm Zirgüle perdesine dönüştürülmüştür.

23. Cümle: Rast perdesinde Uşşak ve Rast perdesinde Kürdî gösterilerek, Kürdîlihicazkâr'lı seyir ile Rast perdesinde kalış yapılmıştır.

24. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyri ile Rast perdesi üzerinde, Rast perdesi merkez alınarak karar verilmiştir.

4.8.13. Kürdîlihicazkâr Taksim 2, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı seyri. 2) Yerinde Arazbâr'lı seyir. 3) Gerdâniye perdesi üzerinde Uşşak geçkisi. 4) Gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî. 5) Nevâ perdesinde Uşşak. 5) Nevâ perdesi üzerinde Bayâti makâmı seyri. 6) Gerdâniye perdesi üzerinde Hicaz gösteren Bayâti makâmı seyri. 6) Nevâ perdesinde Uşşak gösteren Nevâ kararlı Bayâti makâmı seyri. 7) Rast perdesi üzerinde Kürdî gösteren Kürdîlihicazkâr seyri. 8) Rast perdesi üzerinde Uşşak gösteren Kürdîlihicazkâr seyri. 9) Rast perdesi üzerinde Kürdî'li Kürdîlihicazkâr seyri ile karar.

4.8.14. Kürdîlihicazkâr Taksim 3, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Rast perdesi üzerinde Kürdî perdelerini gösteren Kürdîlihicazkâr seyriyle Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır. 3. Satırın sonunda makâmın karar bölgesindeki özelliği gereği Lâ bakiye bemolü Zirgüle perdesi kullanılmış, perde dik icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Kürdîlihicazkâr seyriyle Rast perdesinde, Rast perdesi merkez alınarak karar verilmiştir.

4.8.15. Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a geçiş Taksimi, Makam Tahlîli

1. Cümle: Gerdâniye, Eviç, Hüseynî tam perdeleri kullanılarak, Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak'lı kalış yapılmış, Hüseynî perdesi merkez alınmıştır. Kız Neyi akordunda Karcığar icrâ ederken, Hüseynî perdesinde (karar perdesinin bir oktav yukarısında) Uşşak icrâsı ile tizde genişleme yapılmıştır. Bolâhenk akortta, Dügâh perdesi üzerinde Uşşak icrâ ederken nasıl Rast ve Irak perdeleriyle pest tarafa genişleme yapılıyor ise aynı özellik Hüseynî perdesi üzerine taşınmış, Hüseynî, Nevâ ve Nîm Hicaz perdeleri gösterilmiştir.

2. Cümle: Kız Neyi akordunda Karcığar seyriyle Dügâh perdesinde/makâmın güçlü perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk Karcığar'da Eviç-Hisâr perdeleri aralığı dar icrâ edilmektedir. Aynı durum ile Kız Neyi akordunda Karcığar'da, Nîm Hicaz-Dik Kürdî perdeleri aralığı dar icrâ edilmiştir. Aralığı daraltmak için Nîm Hicaz perdesi glissandoy ile pestleştirilmiş, Dik Kürdî perdesi de olduğundan daha dik icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Hüseynî perdesinde Uşşak icrâsının ardından Tiz Bûselik, Muhayyer, Gerdâniye, Eviç ve Hüseynî perdeleri kullanılarak Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır. Bir başka deyişle Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî gösterilmiştir.

4. Cümle: Bûselik, Dügâh, Rast, Irak ve Hüseynî Aşiran perdeleriyle, Kız Neyi akordunda karar perdesinde/Hüseynî Aşiran perdesinde kalış yapılmış, Hüseynî perdesinde Hüseynî gösterilmiştir. Yegâh çarpması ile yeden etkisi verilmiştir.

5. Cümle: Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak'ın ardından, Hüseynî Aşiran perdesinde Uşşak icrâ edilmiş, tiz genişleme, genellikle, karar bölgesinin bir oktav yukarıya taşınmasıdır, kaidesi doğrulanmıştır.

6. Cümle: Bolâhenk Karcığar'da Muhayyer perdesinin üzerinde Si küçük mücennep bemolü Sünbüle perdesinin kullanılması/Muhayyer perdesinde Kürdî icrâ edilmesi durumu, Kız Neyi akordunda Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanılmasıyla örneklenmiştir. Puandorg üzerinde icrâ edilen grupetto ile Dügâh perdesinde Hicaz seslerine geçilerek Nîm Hicaz perdesinde kalış yapılmıştır. Dik Kürdî-Nîm Hicaz aralığı, Karcığar makâmı perde kullanımı gereği dar icrâ edildiği için geniş icrâ edilmediği için Acem perdesi etkisiyle ~~Arabân makâmı geçkisinden~~ söz edilemez.

7. Cümle: Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak ile kalış yapılmıştır.

8. Cümle: Hüseynî perdesinde Hüseynî-Uşşak bağlantısıyla Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır. *Hüseynî perdesinde Uşşak icrâ ederken, inici seyirde Eviç perdesine her dokunuşta, Eviç, Dik Acem, Acem pestleşmesi gösterilmiştir.* Ardından Karcığar makâmı seyriyle Hüseynî Aşiran perdesinde yedensiz kalış yapılmıştır.

9. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinden Hüseynî perdesine, Karcığar seyriyle (Hüseynî perdesinde Uşşak'lı genişleme kullanılarak) çıkılıp Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır.

10. Cümle: Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî-Uşşak geçişiyle Nevâ perdesine kalış yapılmıştır.

11. Cümle: Acem-Eviç-Acem perdeleri geçişi kullanılarak, Karcığar seyriyle Nîm Hicaz perdesinde kalış yapılmıştır.

12. Cümle: Sırasıyla Hüseynî perdesinde Uşşak, *Bûselik perdesinde Nişâbur geçkisi* (Bûselik, Nîm Hicaz, Nevâ, Hüseynî, Acem perdeleriyle), Hüseynî perdesinde Uşşak ve *Nîm Hicaz perdesinde Segâh geçkisinin* (yeden Si bakiye diyezi Çargâh, Nîm Hicaz, Nevâ, Hüseynî perdeleri ile) ardından Nim Hicaz perdesinde kalış yapılmıştır.

13. Cümle: *Nîm Hicaz perdesinde Hicaz geçkisiyle, Eviç perdesinde*, Mi bakiye diyezi Acem yedenli, *Segâh geçkisi* gösterilmiş ardından Tiz Bûselik perdesinden Hüseynî perdesine inilerek Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: Acem, Hüseynî ve Nevâ perdeleriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmış, Nevâ perdesinde Bûselik gösterilmiştir.

15. Cümle: Karcığar seyriyle Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır.

16. Cümle: Yerinde Uzzal makâmı seyriyle Tiz Hüseynî perdesinden Hüseynî perdesine inişin (Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî sesleri gösterilerek) ardından Dügâh perdesi üzerinde/yerinde Uzzal makâmı seslerine geçilmiş, Dügâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Kız Neyi Karcığar'dan, Bolâhenk Hicaz/Uzzal makâmına geçebilmek için Nîm Hicaz-Dik Kürdî perdeleri aralığı genişletilmiştir.

17. Cümle: Yerinde Hicaz makâmının özelliği olarak, Muhayyer perdesinde Hicaz sesleri ve Nevâ perdesinde Rast sesleri işlenerek (tam perdeler/Muhayyer, Gerdâniye, Eviç, Hüseynî, Nevâ kullanılarak) Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

18. Cümle: Nevâ perdesinde Rast sesleri kullanılarak Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır.

19. Cümle: Yerinde Hicaz'lı seyir ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

20. Cümle: Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz sesleriyle kalınmıştır.

21. Cümle: Dügâh perdesinde Hicaz icrâ edilirken, Rast ve Irak perdelerini kullanarak, pest tarafa genişleme özelliği, bir oktav yukarıda kullanılmış, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer perdelerinin kullanımıyla Muhayyer perdesinde Hicaz sesleri ile Dik Sünbüle perdesinde kalış yapılmıştır. İnici seyirde Tiz Nevâ ve Tiz Nîm Hicaz perdeleri pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Sünbüle perdesi üzerinde kalış yapılırken, perde glissando ile pestleştirilmiştir.

22. Cümle: Muhayyer perdesinde Hicaz'ın ardından Hüseynî perdesine Uşşak'lı düşülerek Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır. Hüseynî perdesi ön plana çıkarılarak yerinde Uzzal seyriyle icrâ yapılmıştır.

23. Cümle: Muhayyer perdesinde Hicaz'ın ardından, Uzzal seyriyle Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır. Uzzal makâmını oluşturan Hüseynî, Acem, Eviç ve Gerdâniye perdeleri kullanılmıştır. Hüseynî üzerinde Uşşak'lı-Kürdî'li icrâlar yapılmıştır.

24. Cümle: Karar bölgesinde Dik Kürdî perdesi yerine Segâh perdesi kullanılarak, *Dügâh perdesinde/yerinde Hüseynî makâmı geçkisiyle* Hüseynî perdesinde (Hüseynî makâmının güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır.

25. Cümle: 24. Satırda yerinde Hüseynî makâmı geçkisine devam edilmiştir. 25. Satırda *Nîm Hicaz perdesinde* Si bakiye diyezi Çargâh perdesi yedenli, *Segâh geçkisiyle,* Nîm Hicaz perdesinde kalış yapılmıştır.

26. Cümle: Nevâ perdesinde Rast icrasının ardından Nîm Hicaz perdesinde yedenli Segâh geçkisi yapılarak Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

27. Cümle: 26. Satırın sonunda Nevâ perdesinde Rast gösterilmiş devamında 27. Satırın ilk iki dörtlüğünde *Eviç perdesinde* yedenli *Segâh geçkisi* yapılmıştır. Ardından Eviç perdesi Acem perdesine, Mi bakiye diyezi Acem perdesi Hüseynî perdesine dönüştürülmüş, Uzzal seyriyle Dügâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır.

28. Cümle: Yerinde Uzzal seyriyle makâmın güçlü perdesi/Hüseynî perdesinde kalış yapılmıştır.

29. Cümle: Uzzal/Hicaz ortak seyriyle Dik Kürdî perdesinde kalış yapılmış ardından tam perdeler/Dügâh, Rast, Irak, Hüseynî Aşiran perdeleriyle Hüseynî perdesinde Uşşak gösterilmiş sonrasında Yegâh perdesine inilmiştir.

30.cümle: Dügâh perdesi merkez alınarak Hicaz sesleriyle karar verilmiştir.

4.8.16. Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a geçiş Taksimi, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 2) Kız Neyi Akordunda Karcığar seyri. 3) Hüseynî perdesi üzerinde Hüseynî. 4) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Hüseynî. 5) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 6) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak. 7) Kız Neyi Akordunda Karcığar Seyri. 8) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 9) Bûselik Perdesi Üzerinde Nişâbur geçkisi 10) Nîm Hicaz perdesi üzerinde Segâh geçkisi 11) Nîm Hicaz perdesinde Hicaz geçkisi. 12) Eviç perdesi üzerinde Segâh geçkisi. 13) Nevâ perdesi üzerinde Bûselik. 14) Kız Neyi Akordunda Karcığar Seyri. 15) Yerinde Uzzal Makâmı Seyri. 16) Yerinde Hicaz Makâmı Seyri. 17) Yerinde Uzzal Makâmı Seyri. 18) Dügâh perdesi üzerinde Hüseynî Seyri. 19) Nîm Hicaz perdesi üzerinde Segâh. 20) Nevâ perdesi üzerinde Rast. 21) Eviç perdesi üzerinde Segâh. 22) Yerinde Uzzal Seyri. 23) Yerinde Uzzal/Hicaz ortak seyri. 24) Dügâh perdesi üzerinde Hicaz'lı karar.

4.8.17. Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi, Makam Tahlîli

1. Cümle: Yerinde/Dügâh perdesinde Hicaz seyrinin ardından tam perdelerle/Dügâh, Rast, Irak, Hüseynîaşiran, Yegâh perdeleriyle pestte genişlenerek Yegâh perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Hüseynî perdesi güçlü perde olarak öne çıkarılmış, yerinde Uzzal Makâmı (Acem perdesini gösteren) seyriyle Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır.

3. Cümle: Hicaz-Nikriz ortak seyriyle Rast perdesinde kalış yapılmıştır.

4. Cümle: Bûselik, Nîm Hicaz, Nevâ, Hüseynî, Acem ve Gerdâniye perdeleri kullanılarak Bûselik üzerinde Nişâbur sesleriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

5. Cümle: Tiz Bûselik, Muhayyer, Gerdâniye, Eviç, Hüseynî ve Nevâ perdeleriyle, Nevâ perdesinde Rast sesleri işlenerek Eviç perdesinde kalış yapılmıştır. Eviç perdesi inici seyirde, ikinci dokunuşta, Dik Acem olarak icrâ edilmiştir.

6. Cümle: *Yerinde/Irak perdesi üzerinde, Eviç makâmı geçkisiyle* Eviç perdesinde Segâh icrâ edilerek Eviç perdesinde kalış yapılmıştır. Eviç geçkisi içerisindeki Segâh perdesi, Irak makâmında kullanılan Segâh perdesi gibi dik icrâ edilmiştir. Geçki içerisinde, Mi bakiye diyezi Acemaşiran ve Mi bakiye diyezi Acem yeden olarak kullanılmıştır. Geçkinin son perdesi Eviç perdesi üzerinde yapılan kalış sırasında Eviç perdesi pestleştirilmiştir.

7. Cümle: Eviç perdesinde Segâh sesleri kullanılarak Eviç perdesinde kalış yapılmıştır.

8. Cümle: Eviç perdesi üzerinde Segâh icrâsına devam edilerek Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

9. Cümle: Tam perdeler ile Hüseynî perdesine inilmiş, Hüseynî perdesinde Uşşak gösterilmiştir. 12. Satırın sonunda ve 13. Satırın başında Gerdâniye perdesinden Yegâh perdesine, Yegâh perdesi üzerinde Rast Makâmı seyriyle Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

10. Cümle: Eviç perdesinden Yegâh perdesine, Yegâh perdesi üzerinde Rast makâmı sesleriyle devam edilerek Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

11. Cümle: Nevâ perdesinde Rast makâmı seyrinin ardından Bûselik perdesinde Nişâbur icrâ edilerek Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

12. Cümle: Bolâhenk akord Uşşak makâmında, karar bölgesinden pest bölgeye Rast ve Irak perdeleri ile inme durumuna örnek olarak, bu cümlede aynı mantıkla Nîm Hicaz ve Nevâ perdeleri kullanılarak Hüseynî perdesinde Uşşak icrâ edilmiştir. Ardından, Eviç perdesi glissando ile pestleştirilerek Acem perdesine dönüştürülmüş, Bûselik perdesinde Nişâbur ile Bûselik perdesinde kalış yapılmıştır. Nişâbur karar verirken Nîm Hicaz perdesi pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

13. Cümle: Bûselik perdesinde Nişâbur ile Nevâ perdesi üzerinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: *Yerinde Bayâti makâmı geçkisinin* ardından Segâh perdesi üzerinde Segâh geçkisi gösterilmiştir. Devamında, Segâh geçkisinin yedeni Lâ bakiye diyezi Kürdî perdesi Dügâh perdesine dönüştürülerek Rast perdesinde Rast seslerine geçilmiş ve Segâh perdesinde kalış yapılmıştır.

15. Cümle: Dügâh perdesinde Hüseynî makâmı sesleri ve *Irak perdesi üzerinde* Segâh'lı kalışla (Mi bakiye diyezi Acemaşiran yedenli) *Dilkeşhâverân makâmı geçkisi* yapılmıştır. Geçki içerisindeki Hüseynî makâmı Segâh'ı, Irak perdesi üzerindeki Segâh makâmı Segâh'ı gibi dik icrâ edilmiştir.

16. Cümle: *Yegâh perdesinde Rast Makâmı geçkisiyle* Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

17. Cümle: Yegâh perdesi üzerinde Rast icrâ edilerek Yegâh perdesine kalış yapılmıştır.

18. Cümle: 17. Cümledeki Yegâh üzerindeki Rast'ın ardından, Kız Neyi Akordunda Sûzinâk Makâmı'na geçmek amacı ile Dügâh perdesindeki Hicaz icrâsında, Dik Kürdî-Nîm Hicaz aralığı, Sûzinâk makâmı perde kullanımına uygun olarak dar icrâ edilmiştir. Sûzinâk seyri içerisindeki Dik Kürdî perdesi, dik icrâ edilmesinin hemen ardından glissando ile pestleştirilmiştir.

19. Cümle: Yerinde Zirgüleli Sûzinâk icrâ ederken karar bölgesinde yer alan Lâ bakiye bemolü Zirgüle perdesi, Kız Neyi Akordunda Zirgüleli Sûzinâk icrâ ederken Mi bakiye bemolü Kaba Hisâr perdesine karşılık gelmektedir. 19. Cümlede, Kaba Hisâr perdesi kullanımı ile Yegâh üzerinde Zirgüleli Sûzinâk makâmına geçiş yapılarak Yegâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Sûzinâk seyri içerisinde Nîm Hicaz ve Dik Kürdî perdeleri pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

20. Cümle: Zirgüleli Sûzinâk Seyri ile Kaba Hisâr perdesinde kalış yapılmış, devamında Yegah perdesi merkez alınarak karar verilmiştir.

4.8.18. Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi, seyir ve geçki sıralaması

1) Yerinde Hicaz Seyri. 2) Yerinde Uzzal Seyri. 3) Hicaz-Nikriz Geçkisi Ortak Seyri. 4) Bûselik perdesi üzerinde Nişâbur geçkisi 5) Nevâ perdesi üzerinde Rast. 6) Irak perdesi üzerinde Eviç makâmı geçkisi. 7) Eviç perdesi üzerinde Segâh geçkisi. 8) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 9) Yegâh perdesi üzerinde Rast Makâmı Seyri. 9) Nevâ perdesi üzerinde Rast makâmı seyri. 10) Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak. 11) Bûselik perdesi üzerinde Nişâbur. 12) Dügâh perdesi üzerinde Bayâti makâmı geçkisi. 13) Segâh perdesi üzerinde Segâh makâmı geçkisi. 14) Irak perdesi üzerinde Dilkeşhâverân Makâmı geçkisi. 15) Yegâh perdesi üzerinde Rast makâmı seyri. 16) Sûzinâk makâmı perde kullanımı ile Dügâh perdesi üzerinde Hicaz. 17) Yegâh perdesi üzerinde Zirgüleli Sûzinâk makâmı seyri ile karar.

4.8.19. Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a geçiş taksimi, Makam Tahlîli

1. Cümle: Yerinde Karcığar makâmı seyriyle Nevâ perdesi merkez alınarak makâmın güçlüsü Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Karcığar makâmı perde kullanımı gereği Hisâr-Eviç perdeleri aralığı dar (Hisâr perdesi dik, Eviç perdesi pest) icrâ edilmiştir.

2. Cümle: Karcığar makâmı seyri ile Dügâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Karar bölgesinde Segâh perdesi inici seyirde, Dügâh perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Karcığar makâmı seyriyle makâmın önemli kalış perdelerinden Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 3. Cümlenin 2.dörtlüğü ve son dörtlüğünde inici seyirde karakteristik Hisâr perdesi pestleşmesiyle Nevâ perdesine düşülmüştür.

4. Cümle: Karcığar makâmı seyri ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 4. Cümlenin 4. Satırdaki bölümünde Gerdâniye perdesi oynak/hareketli perde olmadığı halde, oynak perde özelliği göstererek inici seyirde pestleştirilmiştir.

5. Cümle: Tiz Nîm Hisâr perdesinden Nevâ perdesine inici Karcığar makâmı seyrinin ardından Çargâh perdesinde kalış yapılmış, Çargâh perdesi üzerinde Nikriz sesleri işlenmiştir. Karcığar makâmında Hisâr-Eviç perdeleri aralığının dar icrâ edilmesinden dolayı bu cümleye Arabân makâmı geçkisi denilememektedir.

6. Cümle: 7. ve 8. Satırda Karcığar makâmı seyri ile Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. 9. Satırın başında, Karcığar makâmındaki Nevâ, Hisâr, Eviç perdeleri kullanımı bir oktav aşağıya taşınmış, Irak, Kaba Nîm Hisâr ve Yegâh perdeleriyle Yegâh üzerinde Hicaz'lı (Karcığar makâmı perde kullanımı ile) kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Karcığar makâmı seyrinin ardından Çargâh perdesinde kalış yapılmış, Çargâh perdesi üzerinde Nikriz sesleri işlenmiştir. Karcığar makâmı seyri içerisinde Nîm Hisâr perdesi inici seyirde karakteristik olarak Nevâ perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiştir. Karcığar makâmı seyrinden, Çargâh perdesi üzerinde Nikriz seslerine geçilirken, Nikriz makâmında kullanılan Hicaz aralığının Karcığar makâmındaki Hicaz aralığına göre daha geniş icrâ edilmesinden dolayı, Nîm Hisâr perdesi daha pest icrâ edilmiştir.

8. Cümle: Yegâh kararlı Kürdîlihicazkâr makâmı seyri ile Kaba Nîm Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk Karcığar makâmında yer alan Segâh perdesi Kürdî perdesine, Hisâr perdesi de Nîm Hisâr perdesine dönüştürülerek, Kız Neyi akordunda Kürdîlihicazkâr makâmı perdelerine geçiş yapılmıştır.

9. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyri ile Kürdî perdesinde kalış yapılmıştır. Bir başka bakış açısıyla, Kürdîlihicazkâr makamının, Yegâh üzerinde Kürdî makâmı perdelerini kullanan halinin işlenmesinden dolayı, icrâ edilen seyir ve kalış perdesi itibariyle, Yegâh üzerinde Acem Kürdî'li seyir gösterilmiştir.

10. Cümle: Kürdîlihicazkâr makâmı seyri ile Acemaşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'da, karar perdesinde/Yegâh perdesinde Kürdî kullanılma özelliği bir oktav yukarıya taşınmış, seyirde, Nevâ perdesinde Kürdî sesleri kullanılmıştır.

11. Cümle: Kürdî perdesinden Yegâh perdesine Kürdîlihicazkâr seyri gösterilerek Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

12. Cümle: Acem perdesinden Acemaşiran perdesinde Kürdîlihicazkâr seyri ile inilmiştir. Tiz bölgede, Acem-Hüseynî-Nîm Hisâr perdeleriyle kromatik inişler kullanılmıştır.

13. Cümle: Nîm Hisâr perdesinden Kaba Nîm Hisâr perdesine inici Kürdîlihicazkâr seyriyle Kaba Nîm Hisâr perdesinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: Yegâh perdesinde Kürdî sesleri kullanılarak yapılan icrâya, makâmın 4.derece sesi Rast perdesi ile dem ses tutulmuştur.

15. Cümle: Yegâh, Kaba Nîm Hisâr, Acem, Rast perdeleriyle Yegâh perdesi üzerinde Kürdî sesleri icrâ edilmiş, Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

16. Cümle: Acem perdesinden Yegâh perdesine inici Kürdîlihicazkâr seyriyle Yegâh perdesinde yedensiz karar verilmiştir. Karar bölgesinde Kaba Nîm Hisâr perdesi kullanılmış, Uşşak'lı karar örneği verilmemiştir.

4.8.20. Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlihicazkâr 'a geçiş taksimi, seyir ve geçki sıralaması

1) Yerinde Karcığar makâmı seyri. 2) Çargâh perdesi üzerinde Nikriz. 3) Karcığar makâmı seyri ile Yegâh perdesine genişleme. 4) Çargâh perdesi üzerinde Nikriz. 5) Yegâh kararlı Kürdîlihicazkâr makâmı seyri. 6) Yegâh perdesi üzerinde Acem Kürdî'li seyir. 7) Yegâh üzerinde KürdîliHicazar makâmı seyri ile karar.

4.8.21. Uşşak Taksim 1, Kız Neyi Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Kız Neyi Akordunda, Uşşak makâmı çıkıcı seyri ile makâmın karar perdesi Hüseynî Aşiran perdesi merkez alınarak kalış yapılmıştır. Uşşak makâmı özelliği olarak yeden Yegâh perdesi sıkça kullanılmış, tam perdeler/Hüseynî, Irak, Rast perdeleriyle Hüseynî perdesinde Uşşak sesleri gösterilerek karar perdesine gelinmiştir.

2. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak makâmı seyri ile Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır. Seyir içerisinde Yegâh(yeden), Hüseynî Aşiran, Irak, Rast, Dügâh ve Bûselik perdeleri kullanılmıştır.

3. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak seyriyle Kız Neyi akordunda makâmın güçlü perdesi/Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Tutan ses Dügâh perdesine, Hüseynî Aşiran perdesiyle (karar perdesi) çarpma yapılarak dem ses verilmiştir.

4. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinde Bayâti seyri ile makâmın güçlüsü Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akord Bayâti makâmında Muhayyer-Nevâ perdesi bölgesinin sıkça işlenme özelliği, Kız Neyi Akordunda Hüseynî-Dügâh perdeleri bölgesine karşılık gelmektedir. Bolâhenk akord Bayâti'de Muhayyer perdesi üzerinde Si küçük mücennep bemolü Sünbüle perdesinin kullanılması, Kız Neyi akordundaki icrâda Acem perdesine karşılık gelmektedir.

5. Cümle: Kız Neyi akordunda/*Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde, Karcığar makâmı geçkisiyle* Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Donanımda yer alan Çargâh perdesi Nîm Hicaz perdesine, Bûselik perdesi de Dik Kürdî perdesine dönüştürülmüştür. Kız Neyi akordunda Karcığar makâmının perde kullanımına uygun olarak, Nîm Hicaz, Dik Kürdî perdeleri aralığı dar icrâ edilmiştir.

6. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesine Karcığar makâmı geçkisine devam edilerek Hüseynî Aşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akord Karcığar'da Eviç perdesine karşılık gelen Kız Neyi akordundaki Nîm Hicaz perdesi, Karcığar makâmı perde kullanımına uygun olarak pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

7. Cümle: Bolâhenk akortta, Muhayyer, Rast, Acem perdeleriyle Acem perdesinde kalış yapma özelliği, Kız Neyi akordunda Hüseynî, Nevâ, Çargâh perdeleri kullanılarak gösterilmiştir

8. Cümle: Kız Neyi akordunda Acem makâmı seyri ile Bûselik perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akortta Acem perdesine karşılık gelen Kız Neyi akordundaki Çargâh perdesi Acem'li seyir içerisinde bol bol gösterilmiştir. Kalış yapılırken Çargâh ve Bûselik perdeleri oynak perde olmadığı halde oynak perde özelliği göstererek pestleştirilmiş, perdeler yumuşatılarak icrâ edilmiştir.

9. Cümle: Tiz Bölgeye, Hüseynî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Bûselik perdeleri kullanılarak çıkılmış, inici seyirde Eviç perdesi, Acem perdesine dönüştürülmüş, Dügâh perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Başka bir anlatımla, Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makâmı sesleri işlenmiştir. Çıkıcı Bûselik seyrinde, gelenek anlayışına uygun olarak, Eviç perdesi kullanımıyla Hüseynî perdesinde Uşşak sesleri gösterilmiştir.

10. Cümle: Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makâmı seyriyle Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. 9. Cümlenin devamı olarak, Eviç perdesiyle, Hüseynî perdesinde Uşşak'lı Bûselik makâmı gösterilmiş, inici seyirde Acem perdesi kullanılmıştır.

11. Cümle: Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makâmı seyrine devam edilerek, Bûselik makâmının karakteristik kalış perdesi olan Rast perdesinde kalış yapılmıştır.

12. Cümle: Yerinde Bûselik seyrinin ardından Rast perdesinde yedenli Rast'lı kalış yapılmıştır. Bûselik seyri içerisinde yer alan Bûselik perdesi Segâh perdesi dönüştürülmüş, Segâh perdesi klâsik tavır anlayışıyla Dügâh perdesine doğru pestleştirilerek icrâ edilmiş, yeden Irak perdesi kullanılmıştır.

13. Cümle: 12. Satır ve 13. Satırın ilk dörtlüğünde Rast perdesinde Rast seyri gösterilmiş, Rast makâmının yedeni Irak perdesi, yeden özelliği gereği dik icrâ edilmiştir. Devamında, Bolâhenk akord Uşşak makâmında Segâh perdesine denk gelen, Kız Neyi akordundaki Irak perdesi, Uşşak makâmı perde kullanımı gereği, Rast Makâmı Irak'ına göre pest icrâ edilmiştir. Pest icrâ edilen Irak perdesiyle Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak makâmı seslerine geçilmiş, Irak perdesinde kalış yapılmıştır.

14. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinde Bayâti seyri anlayışı ile Hüseynî-Dügâh perdeleri aralığı vurgulanarak Irak perdesinde kalış yapılmıştır.

15. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinde Bayâti-Uşşak ortak seyri ile Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

16. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak seyri ile Irak perdesinde kalış yapılmıştır. Kalış yapılırken Tekyay icrâsında sıkça görmüş olduğumuz şekilde, Irak perdesi dik icrâ edilip pestleştirilmiştir.

17. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinde Uşşak'lı seyirle Irak ve Yegâh perdelerinde kalınmış, sonrasında Hüseynî Aşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akord Uşşak makâmı karar bölgesinde, tam perdelerle/Dügâh, Rast, Irak perdeleriyle pest bölgeye inme özelliği, Kız Neyi akordunda Hüseynî Aşiran, Yegâh, Kaba Nîm Hicaz perdelerinin kullanımı ile karşımıza çıkmıştır.

18. Cümle: Muhayyer makâmı, inici seyir anlayışıyla Muhayyer perdesinden, Hüseynî Aşiran perdesine inilerek Hüseynî Aşiran perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk Muhayyer makâmında, Muhayyer üzerinde Uşşak icrâ edilirken Muhayyer, Gerdâniye ve Eviç perdeleriyle alt perdelere inme özelliği, Kız Neyi akordunda Hüseynî, Nevâ, Nîm Hicaz perdelerinin kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır.

19. Cümle: Hüseynî Aşiran perdesinde Bayâti-Uşşak ortak seyriyle Hüseynî Aşiran perdesi merkez alınnmış, yedenli karar verilmiştir. Yeden, "Hüseynî Aşiran-Yegâh" çift çarpması ile kullanılmıştır.

4.8.22. Uşşak Taksim 1, Kız Neyi Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Kız Neyi Akordunda Uşşak makâmı seyri. 2) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Bayâti seyri. 3) Kız Neyi akordunda/Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde, Karcığar makâmı geçkisi. 4) Kız Neyi akordunda Acem makâmı seyri. 5) Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makâmı sesleri (Eviç Perdeli). 6) Rast perdesinde Rast. 7) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak makâmı seyri. 8) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Bayâti makâmı seyri. 9) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Bayâti-Uşşak ortak seyri. 10) Hüseynî Aşiran perdesi üzerinde Uşşak makâmı seyri. 11) Hüseynî Aşiran perdesinde Muhayyer makâmı seyri. 12) Hüseynî Aşiran perdesinde Bayâti-Uşşak ortak seyri ile karar.

4.8.23. Uşşak Taksim 2, Süpürde Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Süpürde Akort Uşşak makâmı seyriyle, Rast perdesi merkez alınmış, Rast perdesinde yedenli kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Bolâhenk akord Uşşak makâmında Dügâh, Rast, Irak, Hüseynî Aşiran, Yegâh perdeleriyle Yegâh perdesine (pest bölgeye) inme özelliği, Süpürde Akortta, Rast, Acemaşiran, Kaba Nîm Hisâr, Yegâh, Kaba Çargâh perdeleri ile duyurulmuştur.

3. Cümle: Uşşak makâmı seyriyle Kürdî perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akortta makâmın önemli kalış perdesi Çargâh perdesi, Süpürde akortta Kürdî perdesine denk gelmektedir.

4. Cümle: Uşşak makâmı seyri ile Rast perdesinde kalış yapılmıştır.

5. Cümle: Nevâ perdesinden Rast perdesine Uşşak makâmı seyriyle, yeden Acem perdesi kullanılarak, Rast perdesinde karar verilmiştir. Bolâhenk akord Uşşak'ta, karara giderken Segâh perdesi pestleşmesi özelliği, Süpürde akortta Dik Zirgüle perdesinin karar perdesi Rast perdesine doğru pestleştirilmesiyle gösterilmiştir.

4.8.24. Uşşak Taksim 3, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Dügâh perdesi merkez alınarak, Uşşak'lı seyir ile Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Taksim başlangıcında, tam perdelerle/Irak, Rast, Dügâh perdeleriyle karar bölgesine çıkılmış, devamında Uşşak makâmı perdeleri kullanılarak Gerdâniye perdesine ulaşılmıştır. Karar verilirken, inici seyirde, karakteristik Segâh perdesi pestleştmesiyle Dügâh perdesine gelinmiştir.

2. Cümle: Gerdâniye perdesinden Dügâh perdesine, Uşşak makâmı perdeleriyle gelinmiş, Bayâti-Uşşak ortak seyriyle, Dügâh perdesi merkezli, yedensiz karar verilmiştir.

4.8.25. Zirgüleli Sûzinâk Taksim, Nevâ Perdesi Üzerinde, Makam Tahlîli

1. Cümle: Bolâhenk akord Zirgüleli Sûzinâk makâmında Nevâ perdesinde Hicaz sesleri (Hisâr-Eviç perdeleri aralığı dar ve Nâsır Dede tarifine uygun olarak Hüzzam makâmı perde kullanımı gibi icrâ edilerek) kullanılması özelliği, Nevâ perdesinde Zirgüleli Sûzinâk makâmında Muhayyer perdesi üzerinde Hicaz seslerinin icrâ edilmesiyle gösterilmiştir. Hicaz icrâsının devamında, Muhayyer perdesi/makâmın güçlü perdesi merkez alınarak kalış yapılmıştır. Zirgüleli Sûzinâk makâmı perde kullanımına uygun olarak Dik Sünbüle, Tiz Nîm Hicaz aralığı dar icrâ edilmiştir.

2. Cümle: Bolâhenk akord Zirgüleli Sûzinâk makâmında, Hisâr perdesinden Rast perdesine Hicaz sesleriyle inilmesi özelliği, Nevâ perdesi üzerinde Zirgüleli Sûzinâk makâmında, Dik Sünbüle perdesinden Nevâ perdesine inilerek örneklenmiştir. Nevâ perdesinde Hicaz seslerinin gösterilmesinin ardından makâmın karar perdesi/Nevâ perdesinde karar verilmiştir. Nevâ perdesindeki Hicaz icrâsında, Muhayyer perdesindeki Hicaz'dan farklı olarak, Hisâr-Eviç aralığı, Hüzzam makâmı kullanımının tersine, geniş icrâ edilmiştir.

4.8.26. Hicazkâr Taksim, Nevâ Perdesi Üzerinde, Makam Tahlîli

1. Cümle: Bolâhenk akord Hicazkâr makâmında, inici seyir kullanılarak Gerdâniye perdesinde Hicaz sesleriyle genişleme özelliği (karar Rast perdesindeki Hicaz, bir sekizli yukarıya taşınarak), Nevâ perdesindeki Hicazkâr makâmında, Tiz Nevâ perdesi üzerinde Tiz Nevâ, Tiz Hisâr ve Tiz Eviç perdelerinin kullanımıyla örneklenmiştir. Tiz Nevâ perdesindeki Hicaz'lı icrânın devamında Muhayyer perdesindeki Hicaz seslerine geçilerek Tiz Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Hicazkâr makâmı perde kullanımı gereği Tiz Nevâ ve Muhayyer perdeleri üzerindeki Hicaz aralığı geniş (Hüzzam, Sûzinâk, Karcığar, Hicaz'ının aksine) icrâ edilmiştir.

2. Cümle: Nevâ perdesi üzerinde Hicazkâr'lı seyir ile kalış yapılmıştır. 2. Satırın başındaki Tiz Eviç çarpmasının ardından icrâ edilen Tiz Hisâr perdesi, öncelikle Tiz Dik Hisâr perdesi şeklinde dik icrâ edilmiş, hemen ardından Tiz Hisâr perdesine pestleştirilmiştir.

3. Cümle: Dik Sünbüle perdesinden Nevâ perdesine Hicazkâr sesleriyle inilerek, Nevâ perdesi merkezli, Nîm Hicaz yedenli karar verilmiştir. Karar bölgesinde Hisâr-Eviç perdeleri aralığı geniş icrâ edilmiştir. 3. Cümlenin başlangıcındaki Dik Sünbüle perdesi hareketli/oynak perde özelliği göstermiş, pestleştirilerek icrâ edilmiş, perde yumuşatılmıştır.

4.8.27. Nişâburek Taksim, Süpürde Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: 1. Cümlede, Süpürde Nişâburek Makâmını, gelenekteki Bolâhenk Rast makâmından ayıran özellik gösterilmiş, güçlü Nevâ perdesi bölgesi merkez alınarak inici-çıkıcı Nişâburek seyriyle Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

2. Cümle: Süpürde Nişâburek makâmı perdeleri, Sünbüle, Muhayyer, Gerdâniye, Acem, Hüseynî, Nevâ ve Çargâh perdeleri kullanılarak inici seyir ile Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

3. Cümle: Çargâh, Segâh, Dügâh ve Rast tam perdeleriyle Rast perdesi merkezli, Rast'lı karar verilmiştir. 2. ve. 3. cümle bağlantısında, Bolâhenk Nişâburek'te önem arz eden Hüseynî-Nîm Hicaz perdeleri aralığının vurgulanması özelliği, Süpürde Nişâburek'te Nevâ-Segâh perdeleri aralığının vurgulanmasıyla örneklenmiştir.

4.8.28. Şefkefzâ Taksim 1, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Şefkefzâ makâmının karakteristik özelliklerinden biri olarak, Dik Hisâr perdesinde Hüzzam seyriyle makâmın güçlüsü Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır. Bolâhenk akord Hüzzam makâmında Hisâr-Eviç perdeleri aralığının dar icrâ edilmesi özelliği, Dik Hisâr perdesi üzerinde Hüzzam makâmında, Lâ bakiye bemolü Şehnaz-Si koma bemolü Segâh perdeleri aralığının dar icrâ edilmesiyle örneklenmiştir.

2. Cümle: Çargâh perdesi üzerinde Zirgüle'li Hicaz seyriyle Çargâh perdesinde (güçlü perdesinde) kalış yapılmıştır. Dik Hisâr perdesindeki Hüzzam seyrinden farklı olarak, Lâ bakiye bemolü Şehnaz-Si koma bemolü Segâh perdeleri aralığı geniş icrâ edilmiştir.

3. Cümle: Çargâh perdesi üzerinde Zirgüle'li Hicaz seyrine devam edilerek Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

4. Cümle: Bolâhenk akord Zirgüleli Hicaz makâmında, Nîm Hicaz perdesinde kalış yapma özelliği, Çargâh perdesindeki Zirgüle'li Hicaz makâmı seyrinde Hüseynî perdesi üzerinde yapılan kalış ile örneklenmiştir.

5. Cümle: Çargâh perdesi üzerinde Zirgüle'li Hicaz seyriyle Çargâh perdesinde kalış yapılmıştır.

6. Cümle: Çargâh perdesinde Zirgüle'li Hicaz seyri ile Gerdâniye, Hüseynî, Çargâh perdelerinde yapılan kalışlardan sonra Kürdî perdesinde Nikriz'li kalış yapılmıştır.

7. Cümle: Rast perdesi üzerinde Uşşak'lı kalış yapılmıştır. Nevâ ve Dügâh perdeleri inici seyir içerisinde pestleştirilerek icrâ edilmiştir.

8. Cümle: Şefkefzâ makâmının özelliği olarak, Acemaşiran perdesi merkez alınmış, yeden Hüseynî Aşiran perdesi kullanılarak Nikriz'li karar verilmiştir. Tekyay'ın icrâ ettiği Şefkefzâ makâmında, Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicaz ve Acemaşiran perdesinde Nikriz sesleri işlendiği için Çargâh perdesi üzerinde Hicaz icrâ ettikten sonra, Acemaşiran perdesinde Nikriz'li karar veren ~~"Reng-i Dil" makâmı geçkisi~~ söz konusu değildir.

4.8.29. Şefkezâ Taksim 1, Bolâhenk Akord, Seyir ve Geçki Sıralaması

1) Dik Hisâr perdesinde Hüzzam seyri. 2) Çargâh perdesi üzerinde Zirgüle'li Hicaz seyri. 3) Kürdî perdesi üzerinde Nikriz. 4) Rast perdesi üzerinde Hicaz. 5) Acemaşiran perdesinde Nikriz'li karar.

4.8.30. Şefkefzâ Taksim 2, Bolâhenk Akord, Makam Tahlîli

1. Cümle: Dik Hisâr, Hicaz ve Çargâh perdeleriyle Kürdî perdesinde kalış yapılmış, Kürdî perdesi üzerinde Nikriz sesleri gösterilmiş devamında Acemaşiran perdesinde Rast'lı kalınmıştır. Bolâhenk Rast makâmında, inici seyirde Segâh perdesi pestleşmesi özelliği, Acemaşiran perdesi üzerinde Rast icrâ ederken Lâ koma bemolü Dik Zirgüle perdesinin pestleştirilmesiyle örneklenmiştir.

2. Cümle: Acemaşiran perdesi merkez alınarak, Acemaşiran perdesi üzerinde Nikriz sesleriyle karar verilmiştir. 1. Cümledeki Acemaşiran üzerindeki Rast'dan, 2. cümledeki Acemaşiran üzerindeki Nikriz'e geçebilmek için; Lâ koma bemolü Dik Zirgüle perdesi, Lâ bakiye bemolü Zirgüle perdesine, Si küçük mücennep bemolü Kürdî perdesi de Si koma bemolü Segâh perdesine dönüştürülmüştür.

4.9. Nubar Tekyay'ın İcrâ Ettiği Makamlardaki Perde Kullanımı Özellikleri

Tekyay, *Bolâhenk akortta Hicaz makâmı icrâsında;*

- Eviç ve Dik Sünbüle perdesinde kalışlar yaparken perdeleri pestleştirerek icrâ etmiştir.
- İnici seyirde Bûselik perdesinde Nişâbur yaparken Nîm Hicaz perdesini pestleştirerek icrâ etmiştir.
- İnici seyirde, Muhayyer perdesinde Hicaz yaparken, Tiz Nîm Hicaz ve Dik Sünbüle perdelerini (hareketli perdeleri) pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Hareketli perde olmayan, Gerdâniye ve Tiz Nevâ perdelerini zaman zaman inici seyirlerde pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Karcığar makâmı icrâsında;*

- Hisâr ve Kaba Hisâr perdelerini, makâmın karakteristik özelliği gereği, inici seyirde pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Hareketli perde olmayan, Gerdâniye perdesini inici seyirde pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Kız Neyi Akortta Karcığar makâmı icrâsında;*

- Hüseynî perdesinde Uşşak icrâ ederken, inici seyirde, Eviç perdesini pestleştirmiştir.
- Hüseynî Aşiran perdesinde Uşşak'lı karar verirken Irak perdesini Hüseynî Aşiran perdesine doğru pestleştirmiştir.
- Hareketli perde özelliği göstermeyen Gerdâniye ve Acem perdelerini inici seyirde pestleştirmiş, hareketli perde özelliği kazandırmıştır.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Eviç makâmı icrâsında*;

- Hüseynî üzerinde Uşşak yaparken, inici seyirde, Eviç perdesini pestleştirmiştir.
- Eviç perdesini, inici seyirde pestleştirmediği zamanlarda olmuştur.
- Dügâh perdesi üzerinde Uşşak icrâsı yapmamış, Segâh perdesini Irak makâmı Segâh 'ı gibi dik icrâ etmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Uşşak makâmı icrâsında*;

- Dügâh üzerinde Uşşak'lı karar verirken, inici seyirde, Segâh perdesini pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Dügâh üzerinde Uşşak'lı karar verirken hareketli perde özelliği göstermeyen Çargâh perdesini pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Kız Neyi Akortta Uşşak makâmı icrâsında*;

- Hüseynî üzerinde Uşşak yaparken, Irak perdesini Hüseynî Aşiran perdesine doğru pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Hareketli perde özelliği göstermeyen Çargâh ve Bûselik perdelerini inici seyirde pestleştirmiş, hareketli perde özelliği kazandırmıştır.
- Hüseynîaşiranda Uşşak'lı karar verirken Rast perdesini pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Muhayyer makâmı icrâsında*;

- İnici seyirde, Tiz Gerdâniye ve Tiz Acem perdelerini pestleştirerek icrâ etmiştir.
- İnici seyirde, Muhayyer perdesinde Uşşak icrâ ederken, Tiz Çargâh ve Tiz Segâh perdelerini pestleştirmiştir.
- İnici seyirde, Hüseynî perdesinde Uşşak icrâ ederken Eviç perdesini pestleştirmiştir.
- İnici seyirde Nevâ perdesinde Bûselik icrâ ederken Gerdâniye ve Acem perdelerini pestleştirmiştir.

Tekyay, *Nevâ Perdesinde, Hicazkâr makâmı icrâsında*;

- Hicazkâr seyri içerisinde, inici seyirde, tiz Hisâr ve tiz Dik Sünbüle perdelerini pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Nevâ Perdesinde, Zirgüleli Sûzinâk makâmı icrâsında*;

- Muhayyer perdesinde Hicaz yaparken, inici seyirde, Dik Sünbüle perdesini Muhayyer perdesine doğru pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Nevâ perdesinde Hicaz yaparken, inici seyirde, Eviç perdesini pestleştirmiştir.

Tekyay, *Kız Neyi Akortta, Zirgüleli Sûzinâk makâmı icrâsında*;

- Nîm Hicaz ve Dik Kürdî perdelerini, inici seyirde, Sûzinâk makâmı perde kullanımına uygun olarak pestleştirerek icrâ etmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Hüzzam makâmı icrâsında*;

- Muhayyer, Gerdâniye ve Eviç perdelerini, inici seyirde pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Hisâr perdesinde kalış yaparken perdeyi pestleştirmiştir.
- Nevâ perdesinde Bûselik yaparken, inici seyirde, Gerdâniye ve Acem perdelerini pestleştirmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Kürdîlihicazkâr makâmı icrâsında*;

- Nevâ perdesinde Uşşak icrâ ederken, inici seyirde, Dik Hisâr perdesini pestleştirerek icrâ etmiştir.
- Nîm Hisâr perdesi inici seyirde Nevâ perdesine doğru pestleştirilmiştir.

Tekyay, *Kız Neyi Akortta Mâhur makâmı icrâsında*;

- Nevâ perdesinde Rast yaparken, inici seyirde, Eviç perdesini pestleştirmiştir.
- Irak perdesinde Segâh yaparken, inici seyirde, Dügâh perdesini pestleştirmiştir.

Tekyay, *Bolâhenk akortta Şefkefzâ makâmı icrâsında*;

- Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicaz seyri içerisinde, Lâ bakiye bemolü Şehnaz perdesini, inici seyirde, pestleştirilerek icrâ etmiştir.
- Rast perdesinde Uşşak yaparken, inici seyirde, Nevâ ve Dügâh perdeleri pestleştirmiştir.

4.10. Nubar Tekyay'ın Nazarî Anlayışının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Çalışmamızın bu kısmında, Tekyay'ın taksimlerini icrâ ederken benimsediği nazarî anlayışı, eski müzik nazariyatçıları tarafından yazılan eserlerde yer alan makam tarifleri ile karşılaştırılmıştır.

Kantemiroğlu, taksim icrâsı için makam tariflerinin önemini "taksim yapmak istendiğinde, tarifimiz üzere hareket edilirse müzik hazinesine sahip olunabilsin ve gönlün dilediği şekilde, mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya koyabilsin ve o nağmeler, müzik kurallarına uygunlukları, hoşa giden düzenleri, cana yakın yürüyüşleri ile işitme duygsuna etki etsin ve beğenilsin" ifadesi ile vurgulamıştır (Tura, 2001: 112).

Yapılan kıyaslamalar ile Tekyay'ın icrâsı ile makam tariflerinin ne ölçüde benzerlikler ve farklılıklar gösterdiği ortaya konulmuştur. Farklı akortlardaki taksimlerin edvar tarifleri ile karşılaştırılabilmesi için bolahenk akort perdeleri ile anlatım yapılmış, ilgili perdenin farklı akorttaki karşılığı dipnot ile belirtilmiştir.

Özellikle, "Tekyay'ın nazarî anlayışı gelenek temelli midir?" sorusuna cevap aranmıştır.

Aşağıda 14.yy'dan 21.yy'a kadar makam tariflerinden yararlandığımız nazariyatçılar ve eserleri yer almaktadır.

- Abdülkâdir Merâgi (14.yy), Câmlü'l-Elhân,
- Hızır bin Abdullah (15.yy), Kitâbü'l-Edvar,
- Lâdikli Mehmed Çelebî (15.yy), Zeynü'l-Elhân,
- Seydî (16.yy), Matlâ,
- Kadızâde Tirevî (?), Risâle-i Mûsikî,
- Kantemiroğlu (17.yy), Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurufât,
- Kutbî Nâyi Osman Dede (18.yy), Râbt-ı Tâbirât-ı Mûsikî,
- Tanbûrî Küçük Artin (18.yy), Mûsikî Edvârı,
- Hızır Ağa (18.yy), Tefhîm-ül Makâmat fi Tevlid'in-Nagâmat,
- Abdülbâki Nâsır Dede (18.yy), Tedkîk ü Tahkîk,
- Hâşim Bey (19.yy), Hâşin Bey Edvârı,
- Kâzım Uz (19.yy), Mûsikî Istılâhâtı,

- Tanbûrî Cemil Bey (20.yy), Rehber-i Mûsikî,
- Rauf Yekta (20.yy), Türk Mûsikîsi,
- Hüseyin Saadetin Arel (20.yy), Türk Mûsikîsi Nazarîyâtı Dersleri,
- Suphi Ezgi (20.yy), Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi,
- M. Ekrem Karadeniz (20.yy), Türk Mûsikîsi nin Nazarîye Esasları,
- Yakup Fikret Kutluğ (21.yy), Türk Mûsikîsi nde Makamlar.

4.10.1. Nubar Tekyay'ın Hüzzam Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Bolahenk akord Hüzzam taksiminde*; Abdülbâki Nâsır Dede'nin makam tarifine (Başer, 2013:159) uyarak, Gerdâniye perdesinden Hicaz seyri ve perde anlayışı ile Nevâ perdesine gelerek Segâh perdesinde karar vermiş Muallim Hakkı İsmâil Bey'in tarifinde (Kutluğ, 2000: 197) yer alan Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyun seyrini kullanmış, Hâşim Bey'in seyrinde (Tırışkan, 2000:37) değindiği Sünbüle perdesini kullanmış, Tanbûrî Cemil Bey'in verdiği seyire (Cevher, 1993: 61) uygun olarak cümlelerini Segâh -Çargâh-Nevâ perdeleri ile başlatmış, Rauf Yektâ Bey ve Arel tarifinde (Kutluğ, 2000: 197) yer alan Eviç perdesi üzerindeki Hicaz'ı kullanmış, Suphi Ezgi'nin tarifinde (Ezgi, 1933: 127) yer verdiği "orta üçlü"yü, Segâh perdesi üzerindeki Segâh üçlüsünü kullanmış, Yâkup Fikret Kutluğ'un tarifinde (Kutluğ, 2000: 202), yer alan Rast perdesi üzerindeki Rast'ı ve Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik'i kullanmıştır.

4.10.2. Nubar Tekyay'ın Eviç Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Bolâhenk akord Eviç Taksiminde;* Abdülbâki Nâsır Dede'nin (Başer, 2013: 193-194) tarifinde anlattığı şekli ile seyre Eviç perdesinden başlamış, Çargâh perdesini göstererek (kalışlar yaparak) Rast perdesine inmiş, Irak perdesinde karar vermiştir. Özellikle inici seyirli icrâlarda Nâsır Dede'nin değindiği Eviç-Acem değişikliklerini göstermiştir. Nevâ üzerinde Rast icrâ ederken Nîm Hicaz perdesini[1] yeden olarak kullanmıştır. Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 35) tarifinde verdiği Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh perdelerini tiz bölgelerdeki icrâsı ile sık sık

[1] Nâsır Dede'nin tarifinde Hicaz perdesi.

duyurmuştur. Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 66) tarifinde belirttiği üzere tam perdeleri[1] kullanarak, Dügâh, Rast, Irak perdeleri ile karar vermiştir. Tekyay, Kutluğun'un (2000: 273-274) anlatımında yer alan Dügâh perdesi üzerindeki Uşşak'lı kalışı kullanmamıştır. Taksim içerisindeki Segâh perdeleri Irak makâmı Segâh 'ı şeklinde, dik icrâ edilmiştir.

4.10.3. Nubar Tekyay'ın Mâhur Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay*, Kız Neyi akord Mâhur Taksiminde;* Abdülbâki Nâsır Dede'nin (Başer, 2013: 145) Mâhûr'u sagîr tarifinde olduğu gibi seyre Gerdâniye perdesinde Rast[2] icrâ ederek başlamış, Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 24) tarifinde yer alan Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Tiz Çargâh[3] perdelerini kullanmış, Nâsır Dede'nin (Başer, 2013: 145), Mâhûr'u Kebîr tarifine ve Hızır Ağa'nın (Tekin, 2003: 134) Mâhur tarifine uygun olarak Rast perdesinde Rast'lı[4] karar vermiştir. Tekyay, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 85) değindiği perdelerden Irak perdesini[5] (yeden) taksiminde kullanmamıştır. Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 39) seyrinde yer verdiği Acem perdesini[6] özellikle inici seyirlerde sıklıkla duyurmuştur. Kâzım Uz (1964:42) ve Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 48) işaret ettiği Segâh perdesini[7] karar bölgesinde kullanmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 48), bazen Segâh perdesi yerine Bûselik[8] kullanılır anlatımını Tekyay, Yegâh, Geveşt ve Dügâh perdeleri ile arpej yaparak örneklemiştir. Arpej dışında taksimde Geveşt perdesi kullanılmamıştır. Tekyay, Mâhur makâmını, Arel (1993: 317) ve Ezgi'nin (1933: 235) tariflerinde belirttiği gibi Çargâh Makâmı'nın Rast perdesindeki Şeddi şeklinde kullanmamış, Oransay'ın (1973: 77) tarifinde bulunan Mâhur perdesini değil, Nâsır Dede'nin kullandığı perdelere uygun olarak Eviç perdesini kullanmış, inici Rast anlayışı ile Mâhur icrâsı yapmıştır.

---

[1] Türk Mûsikîsi'nde tam perde, doğal perde, ana dizi kavramları tartışmalıdır. Biz, ana dizi olarak Rast makamı dizisini kabul ettik. Rast makamı perdelerini "tam perde" şeklinde ifade ettik. Bu konudaki dayanağımız, mûsikî tarihinde "tam perde" ifadesini kullanan nazarîyatçılar: Kadızâde Tirevî, Seydî, Hızır Bin Abdullah, Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Küçük Artin, Mehmet Hafit Efendi, Hâşim Bey ve Hasan Tahsin'dir.

[2] Kız Neyi akordunda, Nevâ perdesinde Rast.

[3] Kız Neyi akordunda Nevâ-Hüseynî-Eviç-Gerdâniye perdeleri.

[4] Kız Neyi akordunda, Yegâh perdesinde Rast.

[5] Kız Neyi akordunda Kaba Nim Hicaz perdesi.

[6] Kız Neyi akordunda Çargâh perdesi.

[7] Kız Neyi Akordunda Irak perdesi.

[8] Kız Ney'in akordunda Irak perdesi yerine Geveşt perdesi.

4.10.4.Nubar Tekyay'ın Muhayyer Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Bolâhenk akord Muhayyer Taksiminde;* Abdülbâki Nâsır Dede'nin (Tura, 2006: 57) ve Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz: 2002: 32) tariflerine uygun olarak Muhayyer perdesini merkez almış, seyre Muhayyer perdesinde Uşşak icrâ ederek başlamış, Hüseynî perdesine inerek Hüseynî makâmı özellikleri ile Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 69) tarifindeki gibi Hüseynî perdesinden tam perdelerle Dügâha inerek kararlar vermiştir. Tekyay, Arel (1993: 49) tarifinde yer alan "Hüseynî Beşlisi ile karar verilir" ifadesinin aksine taksim sonunda Bayâti-Uşşak ortak seyrinin ardından tam perdeleri kullanarak karar vermiştir.1 Tekyay, Muhayyer taksiminde, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 69), Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 32), Hızır Ağa'nın (Tekin, 2003: 134), Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 29), Muhayyer tariflerinde yer alan Dügâh üzerindeki Sabâ'yı, Muhayyer perdesindeki Sabâ'yı2 kullanmamıştır. Tekyay, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 69) anlatımına uygun olarak Çargâh perdesinde kalışlar yapmıştır. Tekyay, Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 56) tarifinde verdiği Dügâh-Tiz Nevâ perdeleri aralığında icrâya ek olarak Tiz Acem perdesine kadar çıkmıştır.

4.10.5. Nubar Tekyay'ın Kürdîlihicazkâr Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, 3 adet, *Bolâhenk Akord Kürdîlihicazkâr Taksiminde;* Makâmı terkîb eden Hacı Ârif Bey'in sıklıkla kullandığı (Öztürk, 2010: 70), Gerdâniye perdesinde Bûselik, Gerdâniye'de Rast, Gerdâniye'de Hüseynî, Gerdâniye'de Sabâ icrâlarına yer vermemiştir. Bunun yerine karar bölgesindeki Kürdî'yi bir sekizli yukarıya taşıyarak Gerdâniye perdesinde Kürdî'li ve Uşşak'lı icrâ yapılmıştır. Tekyay, Kürdîlihicazkâr taksimlerinde, Hacı Ârif Bey'in eserlerinde yer alan (Öztürk, 2010: 70) Nevâ perdesinde Arazbâr ve Nevâ perdesi üzerinde Bayâti icrâlarını kullanmıştır. Hacı Ârif Bey kullanımına ek olarak Nevâ perdesinde Uşşak ve Gerdâniye perdesinde Hicaz yapan Bayâti seyirlerini kullanmıştır. Tekyay, Hacı Ârif Bey gibi Rast perdesinde Kürdîli ve Uşşak'lı kararlar vermiştir. Tekyay makâmın önemli özelliği olan, Hacı Ârif Bey tarafından sıklıkla kullanılan (Öztürk, 2010: 70), Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 57) de tarifinde yer verdiği Rast perdesinde Hicazkâr seyrini kullanmamıştır.

---

[1] Tekyay, Muhayyer taksimini "Hüseynî beşlisini" kullanarak bitirmemiştir, amaç beşliyi kullanmak değildir. Bu yüzden edvar tarifleri çerçevesinde "tam perdeler ile karar vermiştir" ifadesinin kullanımı daha doğru olacaktır.

[2] Muhayyer perdesi üzerindeki Sabâ'yı yalnızca Hâşim Bey belirtmiştir.

4.10.6. Nubar Tekyay'ın Karcığar Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksiminde;* Kız Neyi akordunda Karcığar icrâ ederken, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 74) Bayâti tarifinde verdiği Bayâti[1] ve Eviç perdelerini[2] kullanmıştır. (Kantemiroğlu (Tura, 2001: 111) Karcığar tarifinde Nevâ üzerinde Kürdî ve Uşşak seslerine yer vermiştir. Bu yüzden günümüzde kullanılan Karcığar makâmı Kantemiroğlu'nun Bayâti tarifi ile örtüşmektedir.) Tekyay, Muhayyer üzerinde Uşşak[3] icrâ ederek Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 57) verdiği, Tiz Nevâ[4] perdesini kullanmış, Muhayyer üzerinde Hüseynî[5] icrâ ederek, Kantemiroğlu'nun Bayâti tarifinde (Tura, 2001: 74) belirttiği gibi tiz Hüseynî[6] perdesini duyurmuş, aynı tarifte yer aldığı şekilde Eviç[7] perdesinde çokça kalış yapmıştır. Tekyay, Karcığar icrâsında Nevâ[8] perdesinde sık kalışlar yapmamış, Kantemiroğlu'nun tarifine bu açıdan uygunluk göstermemiştir. Tekyay, Karcığar taksimine Muhayyer üzerinde Uşşak'lı[9] başlayarak Tanbûrî Cemil Bey (Cevher, 1993: 57) ve Kâzım Uz'un (Oransay, 1964: 38) Çargâh ve Nevâ perdeleri ile başlayan Karcığar tarifine göre farklı şekilde seyre başlamıştır. Tekyay Nâsır Dede'nin (Başer, 2013: 110), Nâzenîn makâmı tarifinde olduğu gibi Hisâr-Eviç aralığını[10] Hüzzam makâmı perde kullanımına benzer olarak dar icrâ etmiştir. (Nâsır Dede'nin kitabında Karcığar tarifi bulunmamaktadır. Bunun yerinde günümüzdeki Karcığar perdelerini kullanan, seyir olarak Karcığara uyan Nâzenîn Makâmı tarifini[11] yapmıştır.) Tekyay, karar bölgesinde, Arel'in (Kutluğ, 2000 188) tarifinde yer alan Uşşak Dörtlüsü'nün yerine Çargâh, Segâh, Dügâh perdelerini[12] (tam perdeleri) kullanarak Uşşak'lı kararlar vermiştir. Nevâ-Dügâh dörtlü aralığını[13] kullanmamıştır.

---

[1] Kantemiroğlu, Nim Hisâr-Hisâr bölgesini "bayati perdesi" olarak tanımlamıştır.
[2] Kız Neyi akordunda Dik Kürdî ve nim Hicaz perdeleri.
[3] Kız Neyi akordundan Hüseynî üzerinde Uşşak.
[4] Kız Neyi akordunda Muhayyer perdesi.
[5] Kız Neyi akordundan Hüseynî üzerinde Hüseynî.
[6] Kız Neyi akordunda tiz Segâh perdesi.
[7] Kız Neyi akordunda nim Hicaz perdesi.
[8] Kız Neyi akordunda Dügâh perdesi.
[9] Kız Neyi akordunda Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak'lı.
[10] Kız Neyi akordunda Dik Kürdî-nim Hicaz aralığı.
[11] Nasır Dede, Nâzenîn Makamını "Hüzzam icrâ edip Dügâh perdesinde karar verir." şeklinde tanımlamıştır.
[12] Kız Neyi akordunda Rast, Irak, Hüseynîaşiran perdeleri.
[13] Kız Neyi akordunda Dügâh-Hüseynîaşiran dörtlü aralığı.

4.10.7. Nubar Tekyay'ın Hicaz Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, Hicaz makâmını, Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi ve Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksiminde kullanmıştır. *Bolâhenk akortta Hicaz* icrâ ederken; Hızır bin Abdullah (Çelik, 2001: 34) edvarındaki tarifte yer alan Dügâh, Nîm Hicaz, Hüseynî, Eviç, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerini kullanmıştır. Hızır bin Abdullah günümüzde kullanılan Dik Kürdî perdesi yerine Segâh perdesini kullanmıştır.[1] Hicaz tarifinde Kürdî (Dik Kürdî) perdesini veren isim Hâşim Bey'dir (Tırışkan, 2000: 26). Tekyay, Seydî (Arısoy: 1992: 28), Tirevî (Çelik: 2001: 35), Artin (Popescu-Judetz, 2002: 36) ve Nâsır Dede'nin (Tura, 2006: 38) tariflerinde yer aldığı gibi Hicaz seyrine Nevâ[2] perdesinden başlamıştır. Tekyay iki taksimdeki icrâsında da, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 103) tarifindeki gibi Uzzal makâmı seyrini Hicaz seyri içerisinde sıklıkla kullanmış, Eviç-Acem değişikliklerini göstermiştir. Tekyay, Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 26) Hicaz tarifindeki, Şehnaz perdesini ve Zirgüle (zengüle) dizisini, seyrini kullanmamıştır. Tekyay, Rauf Yektâ Bey'in (1986: 78) tarifinde yer alan Nevâ perdesindeki Rast'ı kullanmış, Nevâ perdesindeki Bûselik ve Hüseynî perdesindeki Hicaz'ı kullanmamıştır. Hüseynî perdesi üzerinde Uşşak göstermeyi tercih etmiştir. Tekyay, Arel'in (1993: 48) çıkıcı seyirli Hicaz tarifinden farklı olarak iki taksiminde de inici-çıkıcı seyir kullanmıştır. Tekyay, Ekrem Karadeniz'in (1965: 104) "Hicaz makâmı ile Humayün makâmının karıştırılmaması için Hicaz makâmında Nevâ perdesi yerine Hüseynî perdesinde kalış yapılmalıdır" farklı görüşünün aksine sıklıkla Nevâ perdesinde kalışlar yapmıştır.

[1] Halk müziğimizdeki Hicaz icrâlarında, Hızır bin Abdullah tarifine benzer olarak, Dik Kürdî perdesi daha dik (Segâh perdesine yakın) icrâ edilmektedir.

[2] Nevâ perdesi "Pençgâh, beşinci yer" olarak adlandırılmaktaydı.

4.10.8. Nubar Tekyay'ın Zirgüleli Sûzinâk Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Zirgüleli Sûzinâk makâmını*, Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi ve Nevâ perdesi üzerinde Zirgüleli Sûzinâk taksiminde olmak üzere iki farklı akortta kullanmıştır. Tekyay, Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 47) tarifindeki zengûle (Zirgüleli Hicaz) seyrini[1] kullanmamıştır. Tekyay, Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 22) anlatımında yer alan Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz seslerini duyurmuştur. Tekyay, Nâsır Dede'nin (Tura, 2006: 59) tarifinde olduğu gibi Hüzzam makâmı perde kullanımına uygun olarak Hisâr-Eviç aralığını dar icrâ etmiş, Rast perdesi üzerinde Hicaz'lı karar vermiştir. (Kutluğ (2000: 190) "Sûzinâk makâmı içerisinde Hüzzam makâmını bulmak mümkün değildir" anlatımını yapsa da, Tekyay, Nevâ üzerinde Hicaz icrâ ederken, Nâsır Dede tarifine uygun olarak Hüzzam makâmı perdelerini kullanmıştır.) Tekyay, Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a geçiş taksimi içerisinde Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 22), Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 49), ve Rauf Yekta'nın (1986: 7) karar bölgesinde, Rast perdesinde Rast yapan Sûzinâk icrâsını, Zirgüleli Sûzinâk seyri ile karar vermeden hemen önce kullanmıştır. Tekyay, Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 49) anlatımındaki gibi Sûzinâk'ı (Zirgüleli Sûzinâk'ı) Rast-Tiz Çargâh, Tiz Nevâ perdeleri aralığında icrâ etmiştir. Tekyay, Arel (1993: 312) ve Ezgi'nin (1933: 121) makam tarifine uyarak Sûzinâk makâmında inici-çıkıcı seyir yapmıştır. Tekyay, Kutluğ'un (2000: 191) anlatımına uygun biçiminde karar perdesinden aşağıya, pest bölgelere yeden kullanımı haricinde inmemiştir.

4.10.9. Nubar Tekyay'ın Uşşak Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Uşşak makâmında*, Bolâhenk, Süpürde ve Kız Neyi akortlarında 3 adet taksim yapmıştır. Tekyay, Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 35) Dügâh (Dügâh-ı Kadim) makâmı tarifindeki gibi seyre Dügâh perdesini merkez alarak başlamış, Irak perdesine inmiş, Gerdâniye perdesine tam perdeler ile çıkmış, daha sonra tam perdeler ile Dügâh'a inerek karar vermiştir. (Artin günümüzde kullanılan Uşşak makâmı perdelerini ve seyrini Dügâh-Dügâh-ı Kadim makâmı tarifi içerisinde vermiştir.) Tekyay, Bolâhenk akord

[1] Artin, tarifinde, Zengûle dizisini Hüseynîaşiran perdesi üzerinde kullanmıştır. Tekyay, zengüle dizisinin Rast perdesine göçürülmüş halini Zirgüleli Sûzinâk taksimi içerisinde kullanmamıştır.

Uşşak taksiminde Arel'in (1993: 44) Uşşak anlatımında belirttiği gibi Nevâ üzerinde Bûselik beşlisini kullanarak Muhayyer perdesine çıkmamıştır.

Tekyay, *Süpürde akord Uşşak taksiminde;* Artin'in tarifinden farklı olarak Kutluğ'un (2000: 168) anlattığı gibi Yegâh[1] perdesine kadar inmiş[2], tiz bölgede en fazla Çargâh[3] perdesine kadar çıkmıştır. Tekyay, Arel'in tarifinde (1993: 44) olduğu gibi Nevâ perdesinde Bûselik[4] beşlisini göstermemiştir. Rast-Nevâ aralığında[5] Âhi Çelebî 'nin (Kutluğ, 2000: 127) "Nev-i ahar" tarifine benzer olarak 4-5 perde ile icrâ yapmıştır.

Tekyay, *Kız Neyi akordunda Uşşak taksiminde;* Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 35) tarifinden farklı olarak ve Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 54) tarif ettiği gibi Tiz Nevâ perdesine[6] kadar çıkmıştır.

Tekyay üç taksiminde de Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 51) Dügâh tarifinde anlattığı gibi Dügâh perdesini merkez (kutb) alarak gerek pestten tize, gerek tizden pestte tam perdeler ile hareket ettikten sonra merkez Dügâh perdesinde karar vermiştir. (Kantemiroğlu (Tura, 2001: 51-52) Dügâh makâmının aslında Uşşak makâmı olduğu belirtmiştir, bu duruma karşı çıkanların akıl gözünün kör olduğunu söylemiştir.)

Tekyay, Uşşak seyrini Nevâ perdesinden başlatan Nâsır Dede (Başer, 2013: 127) tarifinin aksine taksimlerine Artin (Popescu-Judetz, 2002: 35), Kantemiroğlu (Tura, 2001: 51) ve Arel (1993: 48) gibi karar bölgesinden başlamıştır. Tekyay, Kutluğ'un (2000: 168) belirttiği gibi Uşşak taksimlerinde, Segâh perdesi üzerinde sıkça vurgulamalar ve kalışlar yapmıştır.

[1] Süpürde akortta Kaba Çargâh perdesi.
[2] Kutluğ, Yegâh perdesinde Rast göstermenin gelenek haline geldiğini belirtmiştir.
[3] Süpürde akortta Nevâ perdesi.
[4] Süpürde akortta Çargâh perdesinde Bûselik.
[5] Süpürde akortta Acemaşiran-Çargâh aralığı.
[6] Kız Neyi akordunda Tiz Segâh perdesi.

4.10.10. Nubar Tekyay'ın Hicazkâr Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Nevâ Perdesi Üzerindeki Hicazkâr taksiminde;* Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 22)tarifinde verdiği gibi Rast, Zengûle, Segâh, Çargâh, Nevâ, Eviç[1] ve Gerdâniye perdelerini kullanmıştır.[2] Tekyay, Hâşim Bey'in (Tırışkan, 2000: 22) verdiği Muhayyer[3] ve Sünbüle[4] perdeleri yerine Karadeniz'in (1965: 91) verdiği Lâ bakiye bemolü Şehnaz[5] ve Tiz Segâh [6]perdelerini kullanarak Gerdâniye perdesinde Hicaz[7] icrâsı yapmıştır. Tekyay, Rauf Yektâ Bey (1986: 72), Arel (1993: 312) ve Ezgi'nin (1933: 255) anlatımlarındaki gibi Hicazkâr makâmı seyrine Gerdâniye perdesinden başlamıştır. Tekyay, Nevâ, Çargâh, Segâh, Zengüle (Zirgüle), Rast perdeleri ile Rast üzerinde Hicaz'lı[8] karar vererek, Hâşim Bey (Tırışkan, 2000: 22), Rauf Yektâ Bey (1986: 72), Arel (1993: 312), Ezgi (1933: 255) ve Karadeniz'in (1965: 91) karar tariflerine uymuştur. Tekyay, Rauf Yektâ Bey'in (1986: 72) verdiği Irak perdesini[9] karar bölgesinde yeden özelliği ile duyurmuştur. Tekyay, Rauf Yektâ Bey'in tarifinden (1986: 72) farklı olarak Nevâ perdesi üzerinde Kürdî'li[10] icrâ yapmamıştır. Tekyay, Ezgi'nin (1933: 255) tarifinde belirttiği Gerdâniye (tiz durak) perdesinde[11] Bûselik icrâsını kullanmamıştır. Tekyay, tüm tariflerden farklı olarak Nevâ perdesinde[12] kalış yapmamıştır.

4.10.11. Nubar Tekyay'ın Nişâburek Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, *Süpürde akord Nişâburek taksiminde*; seyre Dügâh perdesi[13] yerine Hüseynî perdesinden[14] başlayarak (Hüseynî perdesini merkez alarak) Kutluğ'un (2000: 366) tarifine uymuş, Nâsır Dede'nin (Başer, 2013: 189) tarifine uymamıştır. Tekyay, Hızır bin Abdullah'ın

[1] Karadeniz'in Eviç yerine verdiği Mâhur perdesi kullanılmamıştır.
[2] Hâşim bey Nevâ ve Eviç arasındaki perdeyi belirtmemiştir.
[3] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Tiz Hüseynî perdesi.
[4] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Acem perdesi.
[5] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Tiz Hisâr perdesi.
[6] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Tiz Eviç perdesi.
[7] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Tiz Nevâ perdesinde Hicaz.
[8] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Nevâ üzerinde Hicaz'lı.
[9] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Nim Hicaz perdesi.
[10] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî.
[11] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Tiz Nevâ perdesi.
[12] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Muhayyer perdesi.
[13] Süpürde akortta Rast perdesi.
[14] Süpürde akortta Nevâ perdesi.

tarifinde (Kutluğ, 2000: 364) vurguladığı Hüseynî perdesi[1] üzerinde kalışlar yapmış, Dügâh[2] perdesinde karar vermiştir. Tekyay, Hızır Ağa (Tekin, 2003: 135), Abdülbâki Nâsır Dede (Başer, 2013: 189) , Hâşim Bey (Tırışkan, 2000: 27) ve Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 42) tariflerindeki Bûselik[3] ve Nîm Hicaz perdeleri[4] ile yapılan Nişâbur'u göstermemiştir. Tekyay, Arel'in (1993: 261) tanımına uygun olarak Hüseynî perdesinde Bûselik'i[5] icrâ etmiş, Arel'in tanımında vermediği Hüseynî perdesindeki Rast'ı da[6] kullanmış, Arel'in (1993: 262) belirttiği gibi yedenli karar vermiştir. Tekyay, Ezgi'nin tarifinde (1933: 268) yer alan Bûselik perdesindeki Uşşak'ı[7] kullanmamıştır. Tekyay, Kutluğ'un (2000: 366) anlatımında olduğu gibi Nîm Hicaz perdesinde[8] vurgulamalar ve kalışlar yapmıştır.

4.10.12. Nubar Tekyay'ın Şefkefzâ Makâmı İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Tekyay, Şefkefzâ makâmında Bolâhenk akortta 2 adet taksim yapmıştır. Tekyay, Hâşim Bey (Tırışkan, 2000: 36), Tanbûri Cemil Bey (Cevher, 1993: 41), Suphi Ezgi (1933: 186), Rauf Yektâ Bey (1986: 78) ve Arel'in (1993: 172) tariflerine uyarak Çargâh perdesinde Zengûle (Zirgüleli Hicaz) gösterdikten sonra Acemaşiran perdesinde Nikriz'li karar vermiştir. Tekyay, Kutluğ (2000: 253) ve Ezgi'nin (1933: 186) anlatımındaki yerinde Acemaşiran seyri ile karar veren Nikrizsiz şefkefzâ'yı kullanmamıştır. Tekyay, Kutluğ'un (2000: 254) tanımına uygun olarak yeden perdesinden daha pest perdelere inmemiştir. Tekyay, Şefkeza Taksim 2'de Arel (1993: 172) tarifinde yer alan Acemaşiran perdesindeki Çargâh'ın yerine Acemaşiran perdesinde Rast göstermiştir.

---

[1] Süpürde akortta Nevâ perdesi.
[2] Hızır bin Abdullah Dügâh perdesini "maye" olarak adlandırmıştır. Süpürde akortta Rast perdesi.
[3] Süpürde akortta Dügâh ve Bûselik perdeleri.
[4] Hızır Ağa, "yarım perde" tanımlamasını yapmıştır.
[5] Arel, "Bûselik dörtlüsü" şeklinde tanımlamıştır. Süpürde akortta Nevâ perdesinde Bûselik.
[6] Süpürde akortta Nevâ perdesinde Rast.
[7] Süpürde akortta Dügâh perdesinde Uşşak.
[8] Süpürde akortta Bûselik perdesi.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik, Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Pozisyon Kullanımı Sonuçları

Çalışmamızda, Türk Mûsikîsi icrâsı yapan kemânilerin zorluk, teknik yetersizlikler dolayısı ile tercih etmediği III ve IV. pozisyon kullanımına, Nubar Tekyay'ın, taksimlerinde sıklıkla yer verdiği tespit edilmiştir.

Günümüzde bazı keman icrâcılarının, Türk Mûsikîsi icrâsında pozisyon kullanımına ihtiyaç olmadığı görüşlerinin aksine, Tekyay'ın, pozisyon kullanımıyla Tanbûrî Cemil Bey'in icrâ mantığını benimseyerek makamların ses sahası sınırlarını aştığı görülmüştür.

Tekyay'ın, Tiz Nevâ-Tiz Muhayyer aralıklarında ajilitesini kaybetmeden, perdelerden ödün vermeden gösterişli icrâlar gerçekleştirdiği, kemanın ses potansiyelinin tümünü kullanarak karar ve güçlü bölgesinden 2 oktav yukarıda geçkiler yapabildiği, tuşede farklı tınılar/renkler yakaladığı saptanmıştır.

Tekyay, zorunlu olmadığı halde, ajiliteli icrâ sırasında, III-IV-III-IV pozisyon geçişlerini kullanarak icrâ zorluğunu arttırmış, ileri icrâ tekniği sergileyerek dönemindeki diğer kemânilerden ayrılmıştır.

Tekyay, geleneğe sâdık kalan icrâsının yanında, dünya müziklerini de takip etmiştir. O, Batı dünyası otoritelerince teknik bakımdan zirve sayılan, Pagani'nin keman için yazdığı 5 numaralı kaprise nazire yaparcasına, Muhayyer telinde IV. pozisyondan, Kaba Çargâh telinde I.pozisyona, yakın pozisyon geçişleri kullanarak 32'lik notalarla inerek çalgı tekniğini göstermiştir.

5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik, Nubar Tekyay'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri ve İfade Unsurları Sonuçları

Çalışmamızda, Tekyay'ın tavrını oluşturan unsurların başında *süsleme teknikleri* kullanımının geldiği tespit edilmiştir. Özellikle, taksimlerinde 9 farklı türde kullandığı çift çarpma süsleme tekniğinin yanında, çarpma glissando, glissando ile birbirine bağlanan çift çarpma, vurkaç çarpma ve belirsiz çarpma Tekyay icrâsının ana karakterini oluşturmuştur.

Tekyay'ın, süslemeleri, teknik açıdan zorlu, 16'lık, 32'likdeğerlikli notalar ve üçleme, beşleme, altılama, yedileme tartımları üzerinde eşit aralıklarla ve giderde bir yavaşlama olmadan icrâ ettiği belirlenmiştir.

Tekyay'ın, çıkıcı seyirli icrâlarında bilhassa kullandığı, *değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma* türünün, icrâsına dinamik ve vurgulu bir anlatım kazandırdığı, ilgili çarpmanın kişisel motif ve cümle kurulumunda önemli rol oynadığı anlaşılmıştır.

Tekyay'ın, icrâsında sıklıkla yer verdiği çift çarpmaları kullanarak, aynı/benzer ritm kalıplarına sahip motifler oluşturduğu, bu motifler ile kolaylıkla sekileme (sekvens) yaparak, icrâda yeknesaklığa düşmediği görülmüştür.

Tekyay'ın, taksimlerinde, alışılagelmiş çarpma kullanımından farkı olarak, *belirsiz çarpmayı* kullandığı, kuvvetli zamanda yer alması gereken çarpmayı, hafif nüans ile icrâ ederek ilgili cümlelerde yorum zenginliği oluşturduğu görülmüştür.

Tekyay'ın, *grupetto* kullanımı ile Cemil Bey mızrabını keman çalgısı üzerinde uyguladığı açıkça görülmüştür.

Tekyay'ın, taksimlerinin tamamında, icrâ tavrını bozucu, aşırı vurgulu, bayağı *glissandolardan* kaçınarak, glissandoları makamların perde anlayışlarına uygun şekilde kullandığı belirlenmiştir.

Tekyay'ın, glissandoların fazlaca kullanımı sonucu oluşabilecek abartılı, alelade anlatımdan kaçınmak ve üçlü, dörtlü, beşli aralık geçişlerini yumuşatmak için *çarpma glissando* süsleme tekniğini tercih ettiği, icrâsında tavır ve estetik bakış açısını dâima ön planda tuttuğu tespit edimiştir.

Tekyay'ın, günümüz icrâcılarının sıklıkla tercih ettiği, makâmın karar bölgesinde, dizinin 2.derece perdesinden karar perdesine doğru yapılan glissandoyu hiçbir taksiminde kullanmadığı görülmüştür.

Tekyay'ın, uzayan, güçlü *vibratolar* ile estetik müzik kimliğini taksimlerinin her ânında ortaya koyduğu anlaşılmıştır.

Tekyay'ın, dönemindeki sanatkârlar ile olan icrâlarında hâfız hançerelerinden etkilenerek, taksimlerinde *trill* süsleme tekniğine fazlaca yer verdiği görülmüştür. Benzer bir yaklaşım ile ud, kânun ve tanbûr sazları ile birlikte yaptığı icrâlardan etkilenmesinin sonucu olarak, taksimlerinde mızraplı çalgı karakterine benzer şekilde kesik icrâlar yaptığı tespit edilmiştir.

Tekyay'ın, mızraplı çalgılara yatkınlık gösteren *dem ses* kullanımını çalgısında uygulayarak müzikal ifadesini güçlendirdiği, keman icrâsına yeni ve zorlu yaklaşımlar getirdiği görülmüştür.

Tekyay'ın, taksimlerinde, çift ses, akor ve arpej gibi Batı müziği temelli uygulamalara yer vermeyerek gelenek anlayışına bağlı icrâdadan uzaklaşmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.3. Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Alt Probleme Yönelik, Melodik Tahlîl Sonuçları

Çalışmamızın sonucunda, Tekyay'ın taksimlerindeki özgün *motif* ve *cümleler* ortaya çıkartılmıştır. Tekyay, taksimlerinde melodi üretme sıkıntısı yaşamamış, müzik karakterini zengin ve uzun melodilerle harmanlamış, notaya aldığımız 20 taksim içerisinde bestecilik kabiliyetiyle birbirinden farklı melodik özellikler göstermiş, beylik/her icrâda görülebilecek motiflere icrâsında yer vermemiştir.

Tekyay'ın, taksimlerinin giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinde, bağlantıyı koparmadan, dinleyicinin icrâya olan ilgisini en üst seviyede tutttuğu görülmüştür. O, taksim girişlerinin etkileyici olması için ayrı bir çaba göstermiştir. O'nun, bazı taksim girişlerinde, icrâ edilen uzun perdelerin ardından 16'lık ve 32'lik notalarla tempoyu bir anda arttırarak ajiliteli, gösterişli icrâsıyla dikkat çektiği, bazı girişlerinde de sâdelik içinde, duygu yoğunluğunu ön plana çıkararak perdeleri ağır ağır işlediği tespit edilmiştir.

Soru-cevap cümleleri de özgün Tekyay icrâsının anahtarlarından biri olarak dikkat çekmektedir. O, 22 satırdan oluşan taksimini, birbirinden farklı 20 soru-cevap cümlesiyle oluşturabilen bir kemânidir. Tekyay, taksimlerinin tamamında, soru cümlesi içerisinde kullandığı süslemeleri cevap cümlesi içerisinde kullanmamış, farklı cümlelerde farklı süslemelere yer vermiş, soru- cevap cümleleri arasında gider farklılığı oluşturmuş, soru cümlelerine bir oktav aşağıdan yapılan icrâ ile cevap vererek, anlatım zenginliği ve derinliği oluşturmuştur. O, taksimlerindeki cümlelerde, güçlü ve karar perdelerinin dışındaki perdelerde de kalışlar yapmış, dâimî uzun sesler tutmaktan kaçınarak durağan icrâdan uzaklaşmayı yeğlemiştir.

Tekyay'ın, taksimlerinde, *sekileme* tekniğine de sıklıkla yer verdiği, sekilemeleri en az 3 en fazla 8 motifi birleştirerek oluşturduğu, sekilemeyi oluşturan motiflerin içerisinde farklı süslemelere yer vererek icrâda çeşitliliği ön plana çıkardığı, kendini tekrar etmediği tespit edilmiştir.

Çalışmamızda, Tekyay'ın motif ve cümlelerini oluştururken de farklı *tartım çeşitleri* kullandığı belirlenmiştir. O'nun üçleme, beşleme, altılama ve günümüz icrâlarında karşımıza pek çıkmayan yedileme tartımlarına da icrâsında yer verdiği tespit edilmiştir.

Tekyay'ın üçlemeleri teknik olarak, bağsız icrâya göre daha zor olan, yay desteğinin geri planda kalıp, sol el tekniğinin ön plana çıktığı bağlı icrâ ile kullandığı, sesleri bölmediği sonucuna ulaşılmıştır. O, üçlemelerin içinde farklı süslemeleri de sıklıkla kullanmış, özellikle 16'lık üçlemelerde kullanılan çarpmaları, temiz perdelerle bağlı icrâ ederek taksimin her anında teknik hâkimiyetini göstermiştir. Tekyay'ın, üçleme tartımını dengeli kullandığı, üçlemelere sıklıkla yer verdiği cümlelerinden sonra farklı tartımlarla icrâ yaparak tekdüzelikten kaçındığı saptanmıştır.

Tekyay'ın, *hız değişkenlikleriyle* icrâsının dinamik yapısını taksimlerinin her anında koruduğu görülmüş, taksimlerinin bazı kısımlarında, puandorga doğru giderken genel davranış olan ağırlaşma eğilimi yerine, giderek hızlanmayı tercih ederek ilgili cümleleri vurgulu biçimde sonlandırdığı belirlenmiştir. O'nun, bazı geçkilerinde, cümle giderini ağırlaştırarak perdeleri ağır ağır duyurduğu, geçki yapılan makâmın duygusunu ön plana çıkardığı görülmüştür. Çalışmamızın bu bölümünde, Tekyay'ın taksimlerinin özgün yapısının oluşumunda, hız değişkenliklerinin etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışmamızda, Tekyay'ın, çarpma ve çift çarpmayı olduğundan daha âni ve vurgulu icrâ ederek dinamik icrâsını devam ettirdiği tespit edilmiştir. O'nun, 16'lık ve 32'lik notalarla oluşturduğu cümlelerinde, icrâ hızını bir anda iki katına çıkararak, hızlı icrâ ettiği kısımları cümlenin diğer yerlerinden ayırdığı, cümlenin icrâ zorluğunu artırdığı, yorum zenginliği oluşturduğu görülmüştür.

Tekyay'ın, plak kayıtlarındaki kısıtlı süre içerisinde, keman çalgısının teknik sınırlarını zorlamak ve sergilemek amacıyla sık sık ajiliteli icrâlar yaptığı görülmüş, ajililiteli icrâsında, yay tekniğinden, perde, pozisyon ve süsleme kullanımından taviz vermediği saptanmıştır. Bunun yanında, Tekyay'ın, nadiren de olsa, 32'lik ve 64'lük değerlikli notaların oluşturduğu motif ve cümlelerin icrâsı sırasında, koşma eylemi gösterdiği gözlemiştir.

5.1.4. Yedinci ve Sekizinci Alt Probleme Yönelik, Nazarî Tahlîl Sonuçları

Nubar Tekyay, çalışmamızda tahlîl ettiğimiz, 3 geçiş taksimi[1] ve 17 giriş taksimini 12 ayrı makamda ve 4 farklı akortta yapmayı tercih etmiştir. Bunlar;

- (4) Kürdîlihicazkâr, Kız Neyi Akord(1), Bolâhenk Akord (3),
- (3) Uşşak, Bolâhenk, Süpürde Akord, Kız Neyi Akord,
- (2) Hicaz, Bolâhenk Akord,
- (2) Zirgüleli Sûzinâk, Kız Neyi Akord ve Nevâ Üzerinde,
- (2) Karcığar, Bolâhenk ve Kız Neyi Akord,
- (2) Hüzzam, Bolâhenk ve Kız Neyi Akord,

[1] Geçiş taksimlerini oluşturan iki makam ayrı ayrı belirtilmiştir.

- (2) Şefkefzâ, Bolâhenk Akord,
- (1) Eviç, Bolâhenk Akord,
- (1) Hicazkâr, Nevâ Üzerinde,
- (1) Mâhur, Kız Neyi Akord,
- (1) Muhayyer, Bolâhenk Akord,
- (1) Nişâburek, Süpürde, akortlarındaki taksimlerdir.

Tekyay'ın, *Bolâhenk Akord Eviç taksiminde*; Hüseynî perdesinde Bûselik, Bûselik perdesinde Hicaz, Bûselik perdesinde Bûselik, Dügâh perdesinde Nişâburek, Segâh perdesinde Segâh ve Segâh perdesinde Müstear geçkilerini yaptığı, uzak geçkiler yaparken makam seyirlerinin bağlantısını ustalıkla kurduğu tespit edilmiştir. O'nun, Eviç makâmını, inici Irak makâmı anlayışıyla kullandığı, taksiminde Dügâh perdesindeki Uşşak'a yer vermediği, Segâh perdesini Irak makâmı Segâh 'ı gibi dik icrâ ederek, gelenek tariflerine uygun Eviç makâmı icrâsı yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tekyay'ın, *Kız Neyi Akord Mâhur taksiminde;* Mâhur tariflerden farklı olarak, karar bölgesinde, Yegâh üzerinde Rast'lı kalışların hiçbirinde yeden kullanmadığı saptanmıştır. O'nun, Mâhur makâmını, A.E.U. nazariyatında belirtilen "Çargâh makâmının Rast perdesine transpoze edilmiş (göçürülmüş) hali" şeklinde değil, gelenek tariflerindeki gibi "inici Rast" anlayışıyla (Rast makâmındaki Segâh perdesini kullanarak) kullandığı sonucuna varılmıştır.

Tekyay'ın, *Bolâhenk Akord Muhayyer taksiminde*; Nevâ perdesinde Bayâti, Dügâh perdesinde (yerinde) Arazbâr, Segâh perdesinde Dilkeşhâverân, Tiz Segâh perdesinde Segâh, Tiz Segâh perdesinde Müstear, Dügâh perdesinde Tâhir ve Dügâh perdesinde Bayâti geçkilerini kullanarak, anlatım zenginliği oluşturduğu tespit edilmiştir. O, 2 dakikalık Muhayyer taksiminde yer verdiği 7 adet geçki ve özellikle taksim başındaki 30 saniyelik süre içerisinde, sırasıyla, Muhayyer-Arazbâr-Dilkeşhâverân geçkileri imzasıyla dönemindeki icrâlardan ayrılarak nazarî üstünlüğünü, özgünlüğünü ortaya koymuş, bestecilik yeteneğini göstermiştir. Tekyay'ın, Muhayyer makâmı icrâsıyla gelenekteki nazarî tariflere büyük ölçüde uyduğu, A.E.U. tarifindeki "Hüseynî beşlisi" ile verilen karardan farklı olarak, Bayâti-Uşşak ortak seyri ile karar verdiği görülmüştür. Tekyay'ın, Muhayyer tariflerde yer alan Dügâh ve Muhayyer perdeleri üzerindeki Sabâ icrâsını tercih

etmediği, teknik yeterliliğini sergilemek amacıyla Tanbûrî Cemil Bey'in verdiği ses sahasının dışına çıktığı saptanmıştır.

Tekyay'ın *Kürdîlihicazkâr makâmı* anlayışı makâmı terkib eden Hacı Ârif Bey'in eserlerine göre benzerlik ve farklılıklar göstermiştir. Tekyay'ın, özellikle tiz bölgede, Hacı Ârif Bey'den farklı olarak Gerdâniye perdesinde Kürdî'li ve Uşşak'lı icrâlar yapdığı görülmüş, Hacı Ârif Bey'in eserlerinde ve Tanbûrî Cemil Bey'in tarifinde yer alan Rast perdesindeki Hicazkâr seyrini 3 taksiminde de kullanmadığı tespit edilmiştir.

Tekyay'ın *Kız Neyi Akord Karcığar* taksiminde; ajiliteli, soluksuz icrâ neticesinde, Karcığar seyrinde, Nevâ[1] perdesinde sık kalışlar yapmadığı, makam tariflerinden farklı hareket ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Tekyay'ın *Hicaz* makâmı kullanımıyla; 14.yy'dan 20.yy'a kadar yapılan, özünde gelenek yaklaşımı olan makam tarif ve seyirlerine birebir uygunluk gösterdiği, diğer taraftan 20.yy içerisinde, Rauf Yektâ Bey, Hüseyin Saadetin Arel ve M. Ekrem Karadeniz'in yaklaşımlarına uymadığı tespit edilmiştir.

Tekyay'ın, *Kız Neyi Akord Uşşak* taksiminde; karar perdesi üzerinde Bayâti, Karcığar ve Acem seyirlerini birbirleriyle iç içe kullandığı, uzak geçkilere yer vermediği görülmüştür. O'nun Süpürde akorttaki Uşşak taksiminde, Dügâh perdesini[2] merkez alarak 4-5 tam perdeyle yaptığı icrâsıyla gelenek tariflerine uygun davranış sergilediği belirlenmiştir. Tekyay'ın, Bolâhenk Uşşak taksiminde, Yegâh perdesine Rast'lı genişlemek gibi bir ihtiyaç göstermeyerek, 17. ve 18.yy'da yapılan Uşşak tariflere uygun icrâ yaptığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tekyay'ın, *Nevâ perdesi üzerindeki Zirgüleli Sûzinâk Taksiminde;* Zirgüleli Sûzinâk seyri içerisinde (Kutluğ'un aksine-Nâsır Dede tarifine uygun olarak) Hisâr-Eviç aralığını Hüzzam makâmı gelenek icrâsında olduğu gibi dar icrâ ederek, gelenek tarifleriyle bağını koparmadığı sonucuna varılmıştır.

[1] Kız Neyi akordunda Dügâh perdesi.
[2] Süpürde akortta Rast perdesi.

Tekyay'ın, *Nevâ perdesi üzerindeki Hicazkâr Taksiminde;* Hicazkâr makâmında yapılan bütün tariflerden farklı olarak seyir içerisinde Nevâ perdesinde[1] kalış yapmayı yeğlemediği, bu tutumuyla özgün bir davranış sergilediği görülmüştür.

Tekyay'ın, *Süpürde Akord Nişâburek Taksiminde;* 18.yy ve 19.yy'da yapılan tariflerde yer alan Bûselik perdesindeki Nişâbur'a yer vermediği, bu açıdan gelenek tariflerine uymayan bir yaklaşım gösterdiği tespit edilmiştir. Tekyay'ın, Nişâburek taksiminde, gelenek tariflerinden yalnızca 15.yy'daki Hızır bin Abdullah'a uyduğu, salt bu taksimde ağırlıklı olarak 20.yy nazariyatçılarından Arel tarifine yakınlık gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Tekyay'ın, *Bolâhenk akorttaki Şefkefzâ taksimlerinde*, 20.yy ve 21.yy tariflerinde yer alan Nikriz'siz Şefkefzâ yerine 14.yy'dan 19.yy'a kadar yapılan tariflerin tamamına uygun biçimde, Acemaşiran perdesinde Nikriz'li karar vererek gelenek temelli icrâdan ayrılmadığını saptanmıştır.

Sonuç olarak Tekyay'ın, taksimlerinde benimsediği nazarî anlayış ile kendi döneminden önce ve kendi döneminde yaşayan nazariyatçıların tariflerine genel olarak paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Özellikle, Nâsır Dede tariflerinin onun için önemli ölçüde yol gösterici olduğu açıkça görülmüştür. O, teknik yeterliliği ve kabına sığmayan icrâ karakteriyle Tanbûrî Cemil Bey tariflerindeki ses sahalarının üzerine çıkabilmiştir. Geçiş taksimlerinde, merkez alınan perde veya perdelerin önemini bilerek, geçilen makâmı, başlangıç makâmından kolaylıkla kurtarmıştır.

Nazarî kaynaklar ışığındaki incelemelerimizde, Tekyay'ın Nişâburek taksimi dışında Arel anlatımına uzak, geleneğe uygun icrâ yapmış olduğu sonucuna varılmıştır. O'nun, taksimlerinde, Uşşak, Bayâti, Acem, Hüseynî, Muhayyer, Tâhir ve Karcığar gibi tam ve ortak yarım perdeleri kullanan makamların merkez (kutb) perdelerini ön plana çıkardığı, makamların birbirinden ayrılan önemli noktalarına dikkat çekerek bağlantıları titizlikle kurduğu tespit edilmiştir. Özellikle, zengin geçki kullanımı, uzak makamlara kolaylıkla geçebilmesi, geçki yoğunluğu olan taksimlerinde hızını arttırak ana makamdan kopmaması, solist icrâlarından önce yapmış olduğu 10-15 saniyelik taksimlerde bile

[1] Nevâ üzerindeki Hicazkâr'da Muhayyer perdesi.

makâmın seyrini ve perde kullanımını ortaya çıkarabilmesi, nazarî bilgi-birikimini keman tekniğiyle birleştirebilmesi, Tekyay'ı ekol yapan özelliklerin başında gelmektedir.

5.1.5. Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik, Nubar Tekyay'ın Taksimlerindeki Perde Kullanımı Özellikleri Sonuçları

Perde kullanımı sonucu olarak, Tekyay'ın, hareketli perdeleri (örn; Segâh, Hisar, Eviç, Irak), kullanıldıkları makamların inici seyirlerinde, çoğunlukla pestleştirerek icrâ ettiği belirlenmiştir.

Taksimlerin tamamına baktığımızda, Tekyay'ın, özellikle, Dügâh, Hüseynîaşiran, Hüseynî ve Muhayyer perdeleri üzerinde Uşşak icrâ ederken, inici seyirde ikinci derecedeki perdelerin karara doğru pestleştirilmesi davranışına ek olarak, Tanbûri Cemil Bey'in tarifinde verdiği gibi 3.derece perdesini de inici seyirli icrâlarında sıklıkla pestleştirerek icrâ ettiği tespit edilmiştir.

Tekyay, Hüzzam, Karcığar, Uşşak, Muhayyer ve Sûzinâk gibi hareketli perdelerin yerinde ve doğru kullanılmasıyla anlam kazanan makamları geleneği gözeterek icrâ etmiş tavır oluşumu için perde hâkimiyetinin önemini göstermiştir.

Tekyay'ın, inici seyirlerde, hareketli perde özelliği göstermeyen perdeleri yumuşak icrâ etmek amacıyla zaman zaman pestleştirmesi, Tekyay'ın öncülüğündeki keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığının unsurları arasında yer almıştır.

O'nun, perdeler üzerinde kalış yaparken perdeyi aynı frekansta tutmak yerine zaman zaman pestleştirerek icrâ etmesi, klâsik icrâda ve Tekyay icrâsının genelinde karşımıza çıkmamakla birlikte Tekyay'ın kişisel ifadesi olarak tanımlanmıştır.

Perde kullanımı incelemesi sonucunda geleneğe dayalı, hâfız tavrı ve klâsik tavrın gerektirdiği perde kullanımlarının Tekyay icrâsında yer aldığı görülmüştür. Tekyay, günümüzde, klâsik tavrı benimsememiş icrâlarının sıklıkla tercih ettiği bol kaydırmalı, makamların tipik özelliklerine bakılmadan her perdenin hareketli perde gibi kullanıldığı icrâya taksimlerinde kesinlikle yer vermemiştir. Tek gayesi, perdeleri doğru icrâ etmek

olan, perde Mûsikîsi olarak adlandırılan Mûsikî'miz, Tekyay tarafından en iyi şekilde örneklenmiştir.

Son olarak, Tekyay'ın süsleme teknikleri kullanımı, ajilitesi, yay tekniği, pozisyon kullanımı, entonasyonu, özgün cümleleri, sekileme kullanımı, icrâsındaki ritmik değişkenleri, gelenek yaklaşımlarına uygun makam anlayışı ve perde kullanımı, kişiliğini icrâsına yansıtabilmesi, yeni şeyler söyleyerek farklı, gösterişli olma ihtiyacı ve doğaçlama becerisi birleşerek onu dönemindeki diğer kemânilerden farklı bir noktaya taşımış, ***ekol*** olmasını sağlamıştır.

5.2. Öneriler

Nubar Tekyay'ın süsleme tekniklerini, pozisyon kullanımını, makam, seyir ve perde anlayışını yansıtan, gelenek temelli, keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığına, keman eğitimine yönelik alıştırmalar yazılmalı ve çalışılmalıdır. İcrâcılar, eğitimciler ve öğrenciler alıştırmaları, aşırı vurgu, abartıdan uzak, farklı metronomlarda, nüans ve icrâ tavrını gözeterek çalışmalı, icrâlarına dahil etmelidirler.

Tekyay'ın taksimlerinde belirlemiş olduğumuz cümleler**,** taksim notası yardımı ve meşk yöntemi ile icrâ edilmeli, sık tekrar ile farklı hızlarda çalışılan cümle kalıpları benimsenerek kişisel icrâya yansıtılabilmelidir.

Taksim icrâlarında motif ve cümle zenginliği gösterebilmek için farklı *usta icrâcıları* dinleyerek cümle saptamaları yapmalı, belirlenen cümleler meşk yöntemi ile icrâ edilmeli, Türk Mûsikîsi'nin farklı formlarında, farklı makamlarda sürekli dinleme eğitimi yapılmalıdır. Özellikle eski, usta sazendelerin icrâlarını şekillendirirken *hâfızlardan, hâfız kayıtlarından, hâfız tavrından* istifade ettikleri unutulmamalı, sadece saz eseri formları ile değil, sözlü formlar da meşk edilmeli, eserler hâfızaya alınmalıdır.

Tekyay'ın taksimlerindeki icrâ etmiş olduğu geçkiler taksim notası ve kayıtları eşliğinde Tekyay'ın perde kullanımına ayrıca dikkat ederek icrâ gelişimi için çalışılmalıdır. Taksimin ana makâmından çıkılarak Tekyay'ın geçki sırası ile geçiş taksimi çalışmaları yapılabilir. Eğitimciler, öğrencilerine Tekyay'ın geçkilerinden yararlanarak seyir çalışmaları, dikte yazımı çalışmaları yaptırabilirler.

Nitelikli bir taksim icrâsı için Abdülkâdir Merâgi (14.yy), Hızır bin Abdullah (15.yy), Lâdikli Mehmed Çelebî (15.yy), Seydî (16.yy), Kadızâde Tirevî (?), Kantemiroğlu (17.yy), Kutbî Nâyi Osman Dede (18.yy), Tanbûrî Küçük Artin (18.yy), Hızır Ağa (18.yy), Abdülbâki Nâsır Dede (18.yy), Hâşim Bey (19.yy), Kâzım Uz (19.yy), Tanbûrî Cemil Bey (20.yy), Rauf Yekta (20.yy), Hüseyin Saadetin Arel (20.yy), Suphi Ezgi (20.yy), M. Ekrem Karadeniz (20.yy) ve Yakup Fikret Kutluğ'un (21.yy) makam tarifleri incelenmeli, bu tarifler doğrultusunda gelenek anlayışı ile taksim icrâları yapılmalıdır.

Genel Öneriler

- Nubar Tekyay keman tavrı merkezli, genç neslin mûsikî anlayışını geçmişten alabilmesine yönelik bir keman metodu ve etüd kitabı hazırlanmalıdır.
- Tekyay icrâsı ile Tekyay'dan önce ve sonra gelen kemânilerin icrâsı karşılaştırılarak yeni seminer, makale, bildiri ve tez çalışmaları yapılmalıdır.
- Türkiye ve Dünya'nın farklı yerlerindeki müzik okullarında, Tekyay'ın keman tavrının aktarılmasına ve icrâsına yönelik workshop çalışmaları yapılmalıdır.
- Nubar Tekyay'a ait keman taksimleri kayıtları albüm çalışması ile yayımlanmalıdır.
- Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında verilen keman eğitiminde, Nubar Tekyay ekolü, temel icrâ tavırlarından biri olarak benimsenmeli ve öğretilmelidir.
- Nubar Tekyay'ın eşlik ettiği eserler de tahlîl edilmeli, bu kapsamda yeni çalışmalar yapılmalıdır.
- Keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığı yapan üstad isimler ile ilgili benzer çalışmalar yapılmalıdır.

KAYNAKLAR

Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*, İstanbul: Yayımlanmamış Ders Notları.

Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır?* İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri. 8,18-19, 30.

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler,* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 15, 56-57.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî,* İstanbul: Pan Yayıncılık, 106, 151, 179.

Aksüt, S. (1967). *500 Yıllık Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 80.

Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsıkîsı Nazariyatı Dersleri,* Haz: Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 44, 48-49, 53, 127, 172, 235, 261-262, 312, 317.

Arısoy, M. (1992). *Seydî'nin El-Matla İsimli Eseri Üzerine Bir Çalışma,* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı / Sözlük Dizisi, 822.

Başar, K. (2006). *Sanki Bir Roman Kahramanı, Doğan Hızlan Kitabı,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 64.

Başer, F. Â. (2013). *Türk Mûsikîsi'nde Abdülbâkî Nâsır Dede*, İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayınları, 110, 127, 145, 159, 189, 193.

Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdleri,* Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler,* Ankara: Armoni Ltd. Şti. 10, 18.

Cevher, M. H. (1993). *Rehber-i Mūsikî, Tanbūrî Cemil Bey*, İzmir: EÜDTMK Yayınları, No:9, 41, 48-49, 51, 54, 56-57, 61.

Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullâh'ın Kitâbü'l -edvâr'ı ve Makāmların İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğan, Sevinç, H. (2012). *Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma,* Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğan, E. (2010), *Kanun İcrâsı Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma,* Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Eruzun, Özel A. (2010). Kemençe ile eser icrâlarından hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavır Özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research,* 3(11) 284-298.

Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Ameli Türk Mûsikîsi*, c. 1, İstanbul: Millî Mecmua Matbaası, 53, 121, 127, 186, 255, 268.

Gazimihal, M R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*, Ankara, 125.

Gazimihal, M R. (1939). *Türkiye-Avrupa Mûsikî Münasebetleri,* I. Cilt. İstanbul: Numune Matbaası, 80.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması,* Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 13, 37, 41, 45, 50, 52.

Gürel, M. (2011). *Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 32.

Hüdavendigar, O. (1999). *Ermeni Portreleri,* Burak Yayınevi, İstanbul, 158.

Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Mûsikîsi'nin Nazarîye ve Esasları,* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 91, 104.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (20. Basım), Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 77-79.

Kutluğ, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi'nde Makamlar,* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanâyi A.Ş. 77, 165, 168, 197, 190-191, 202, 253-254, 274, 364-366, 394.

Oran, A. (2004). *Keman Metodu,* İstanbul: Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, 134, 150.

Oransay, G. (1973). *Türk Din Mûsikîsi nde XVII. Yüzyılda Kullanılmış Makamlar Ankara*: Ankara Üniversitesi İlahiyet Fakültesi Yayınları, No:117, 77.

Oransay, G. (1964). *Kâzım Uz, Mûsikî Istılâhatı,* Yeni Basım, Ankara: Küğ Yayını, 38.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi 1 Cilt*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Özaydın, N.H. (2014). *Mustafa Kandıralı'nın Çiftetelli ve Oyun Havalarındaki İcracılık Yönü*, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özcan, N. (2008). *Üsküdar'ın Romantik Bir Sanatkârı: Tanbûrî Bestekâr Selâhattin Pınar*, Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI 6-9 Kasım 2008 Bildirileri II.Cilt, Üsküdar Belediyesi, İstanbul.

Özdoğan, G. G., Üstel F., Karakaşlı K., Kentel F. (2009). *Türkiye Ermeniler, Cemaat-Birey-Yurtdaş,* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 88.

Özgen, N. (2006). *Klâsik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcrâ İçin Etütler,* Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü,* Ankara: Orient Yayınları, 223, 274, 386.

Öztürk, S. (2010). *Klâsik Türk Mûsikisi'nde Kürdîlihicazkâr makâmı kuramına yönelik bir İnceleme,* Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 70.

Popescu-Judetz E.(2002). *Tanbūrî Küçük Artin*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 29, 32, 35-36, 42, 47.

Say, Ahmet. (2005). *Müzik Ansiklopedisi,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sözer, V. (1964). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi,* İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası, 418.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi,,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 50-51, 141.

Tanrıkorur, C. (2009). *Sâz ü Söz Arasında, Cinuçen Tanrıkorur'un Hatıraları,* İstanbul: Dergâh Yayınları, 319.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-mūsikî 'alâ vechi'l-Hurûfat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 51-52, 66, 69, 74, 85, 103,111-112.

Tura, Y. (2006). *Nāsır Abdülbākî Dede, Tedkîk ü Tahkîk*, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, İstanbul: Pan Yayıncılık, 38, 57, 59.

Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın Mûsikî Risalesi isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvarları ile mukayesesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 134-135.

Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 22, 24, 26-27, 29, 35-36, 61.

Tutuş, Y. (2011). *Türk müziği keman eğitimi birinci sınıf ders hedeflerinin belirlenmesi ve yeni bir model önerisi,* Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Türkan, Derya, *Röportaj*, 17.05.2014

Uçan, A. (2006). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I,* Ankara: Evrensel Müzikevi-Önder Matbaa, 18, 110.

Uluç Ö. M. (2006) *Müzik Sözlüğü,* Yurt Renkleri, Ankara, 160.

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

Uslu, R. *Röportaj*, 03.01.2014

Uz, K. (1964). "*Mûsiki Istılâhatı"*, Yeni Basım 1964.

Yahya, G. (2002). *Ünlü Virtüoz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yahya, G. (2005). *Ud Metodu*, Ankara: Yurt Renkleri, 147.

Yahya Kaçar. G. (2009). *Türk Mûsikîsi Rehberi,* Maya Akademi, Ankara, 306,

Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar),* Ankara: Maya Akademi, 28, 30, 35.

Yahya Kaçar, G. (1993). *Türk Saz Mûsikîsi'nde icrâ-nota farklılığı,* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yavaşça A. (1982). Türk Mûsikîsi'nde Tavır, *Mızrap Dergisi,* (1), 7.

Yavuzoğlu, N. (1991). *Türk Müziğinde Enstrümantasyon Ders Notları,* İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul.

Yektâ, R. (1986). *Türk Mûsikîsi,* Fr. Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, 7, 72, 78.

Trt Nota Arşivi 2014

İnternet: Web: (http://web.itu.edu.tr/~sosbil/belgeler/programlar/KompozisyonAcisindanTaksim%20.pdf) Erişim Tarihi: 3 Ocak 2015.
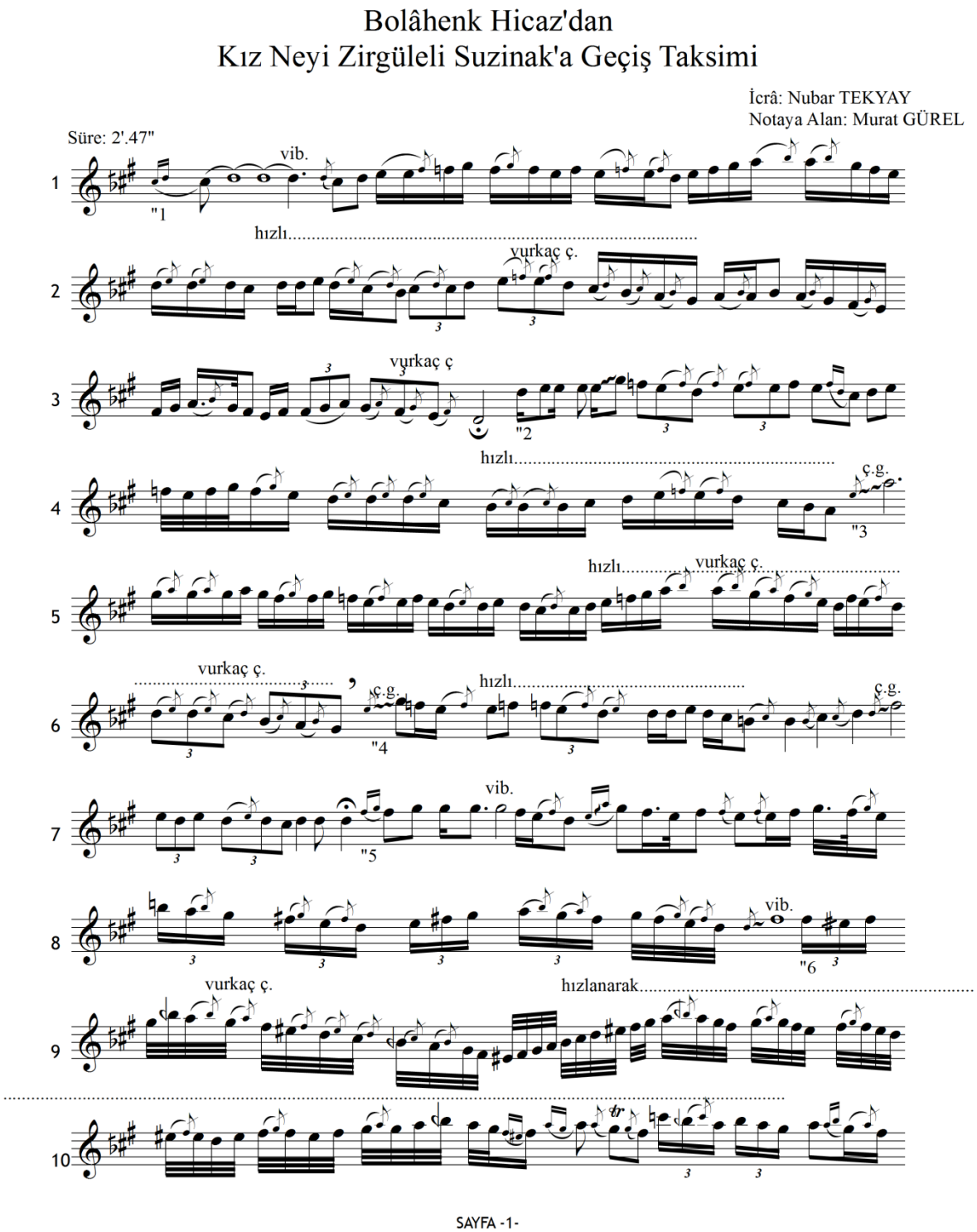
İnternet: Web: (http://www.Mûsikîdergisi.net/?p=1480) Erişim Tarihi: 3 Ocak 2015.

İnternet: Web: (www.tdk.gov.tr) Erişim Tarihi: 3 Ocak 2015.
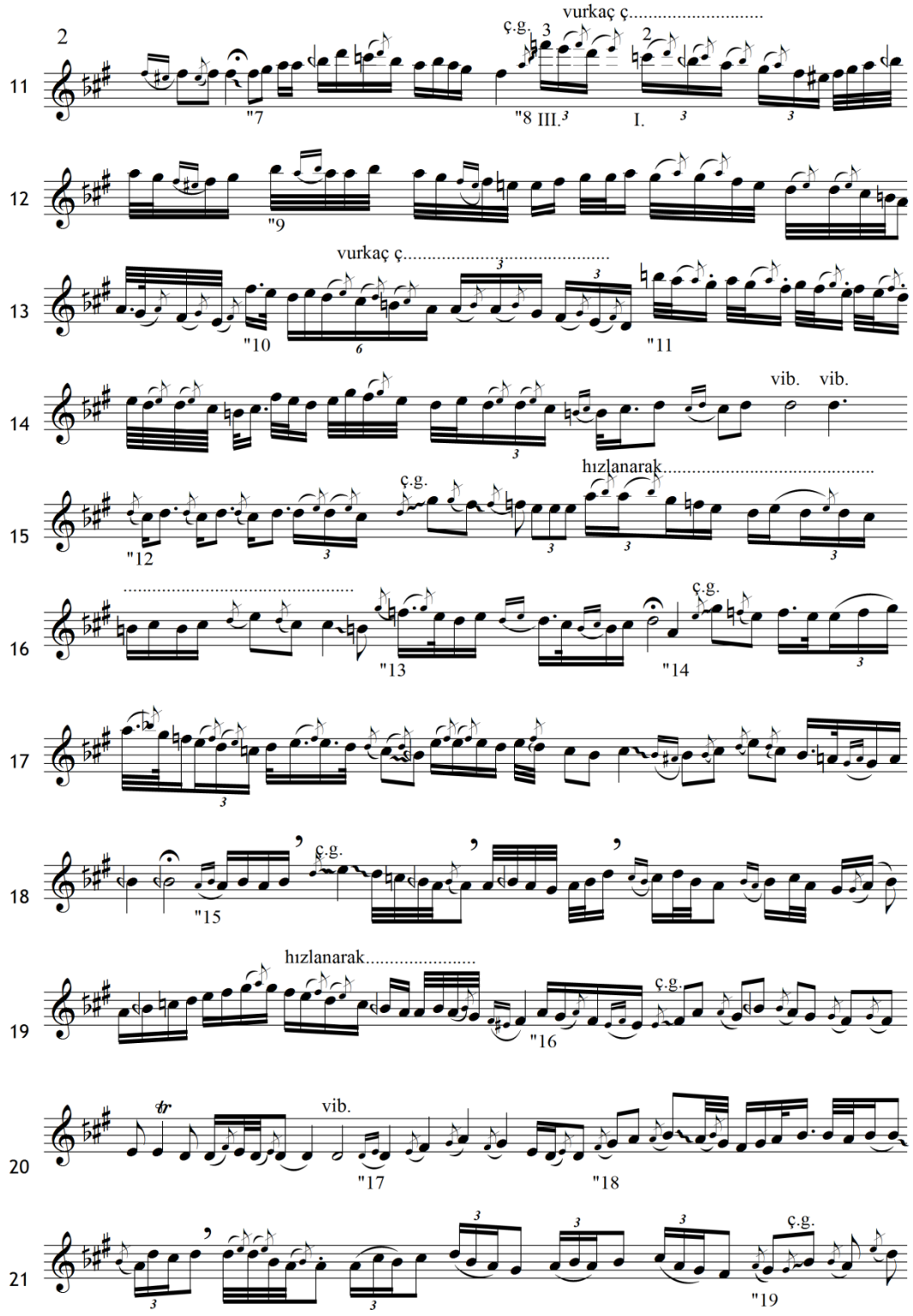
EKLER

EK-1(a). Nubar Tekyay'a Ait Taksimlerin Notaları
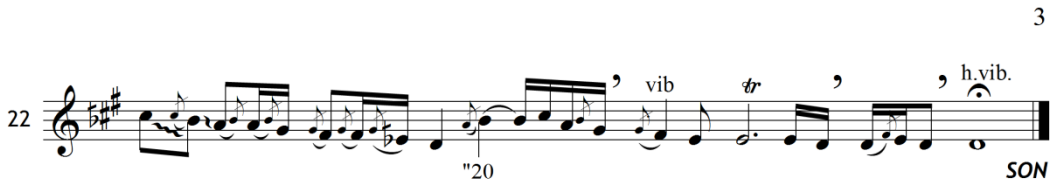
Taksim No: 1
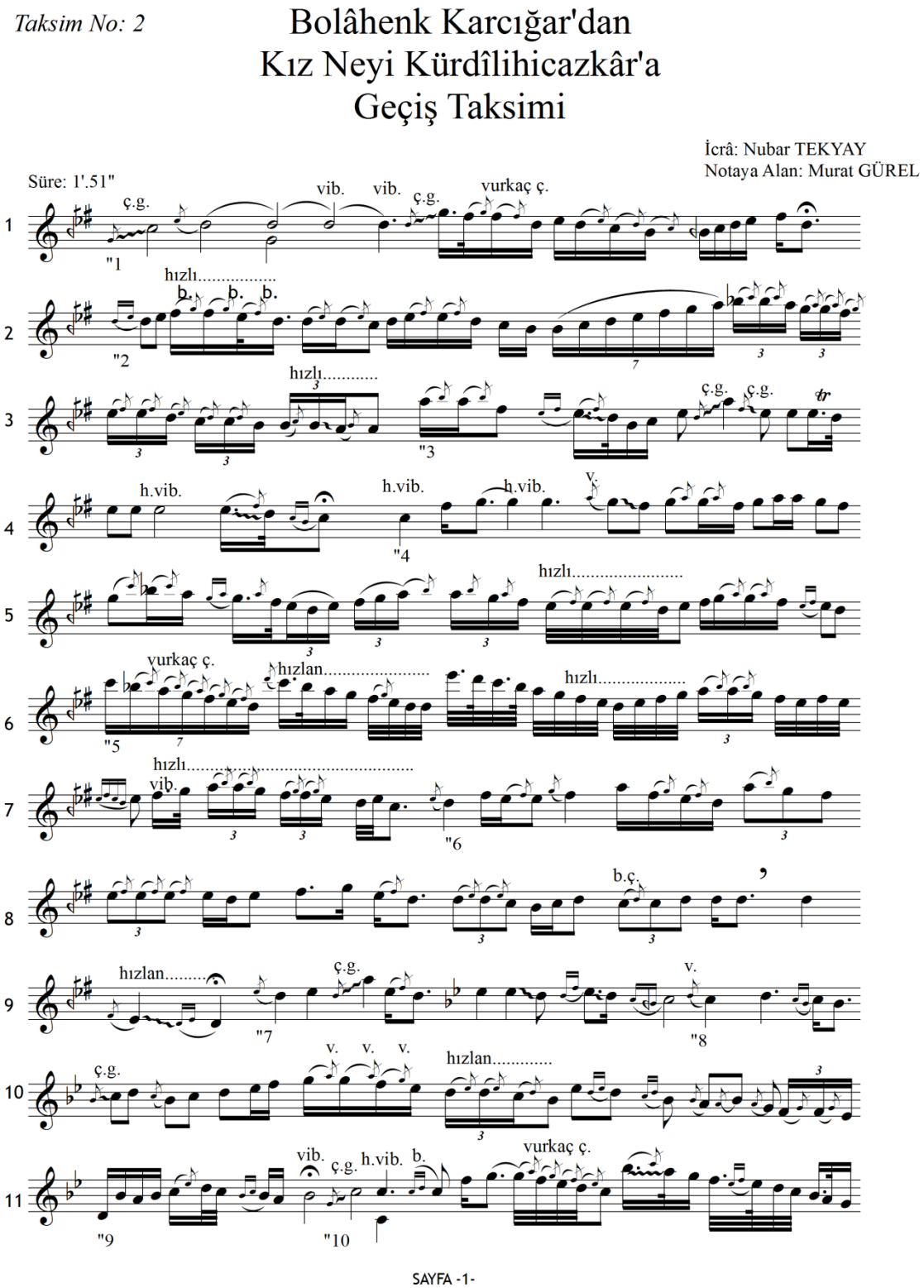


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



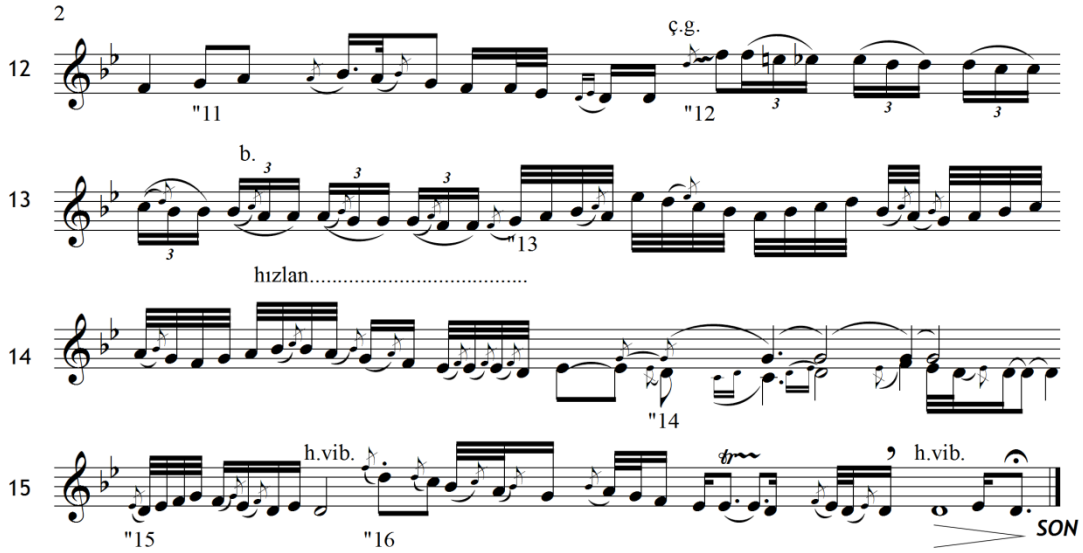
EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
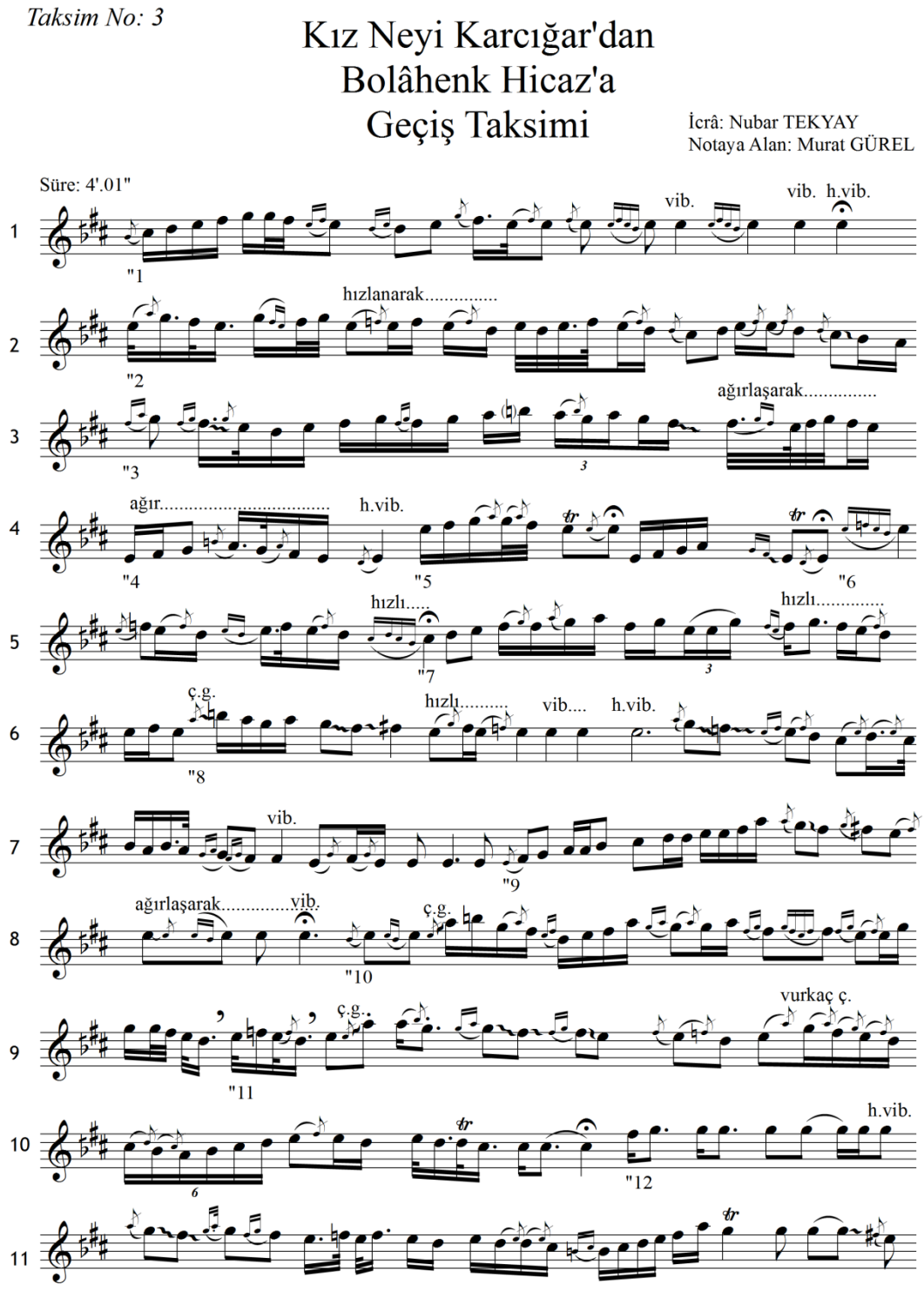


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
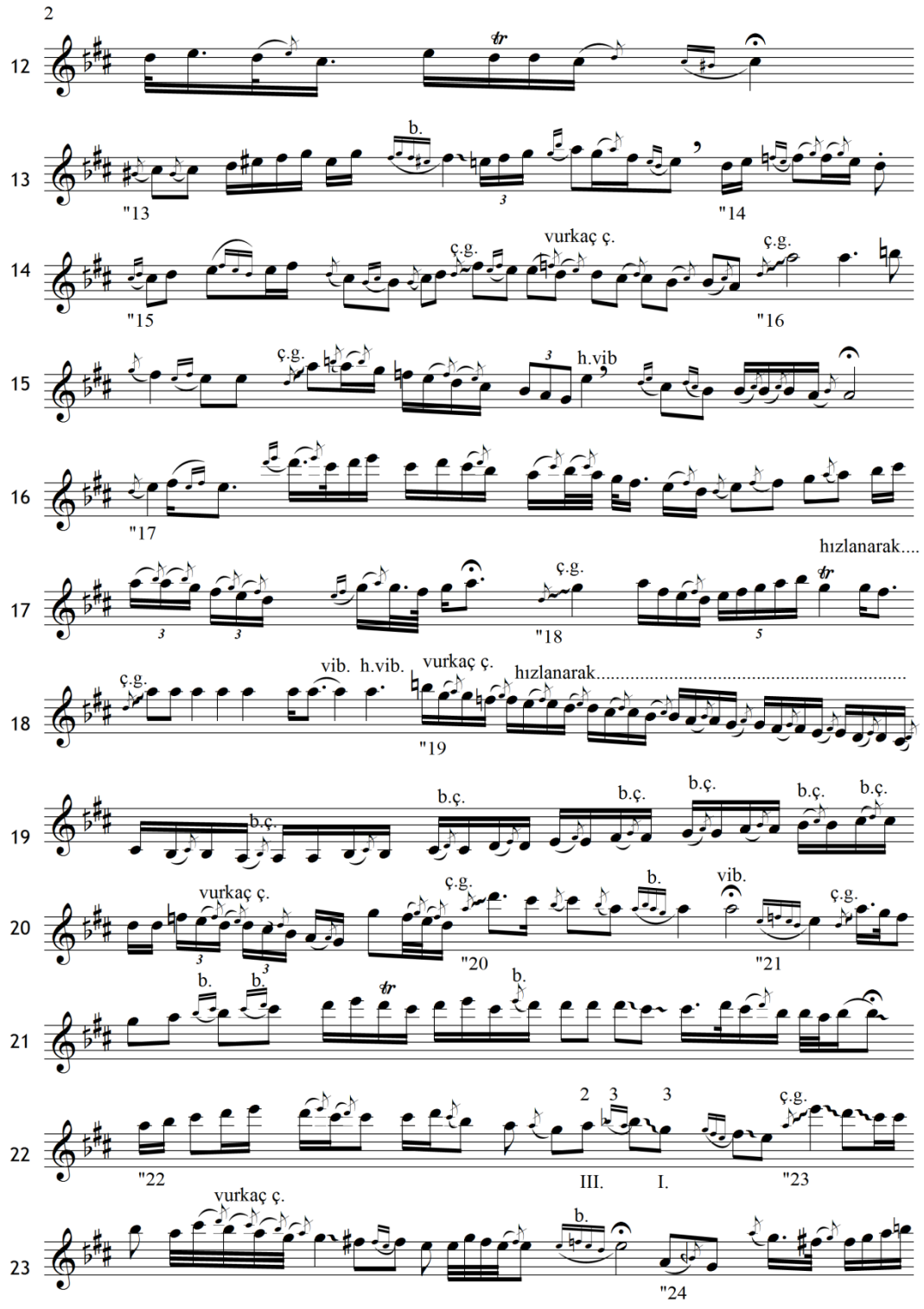


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
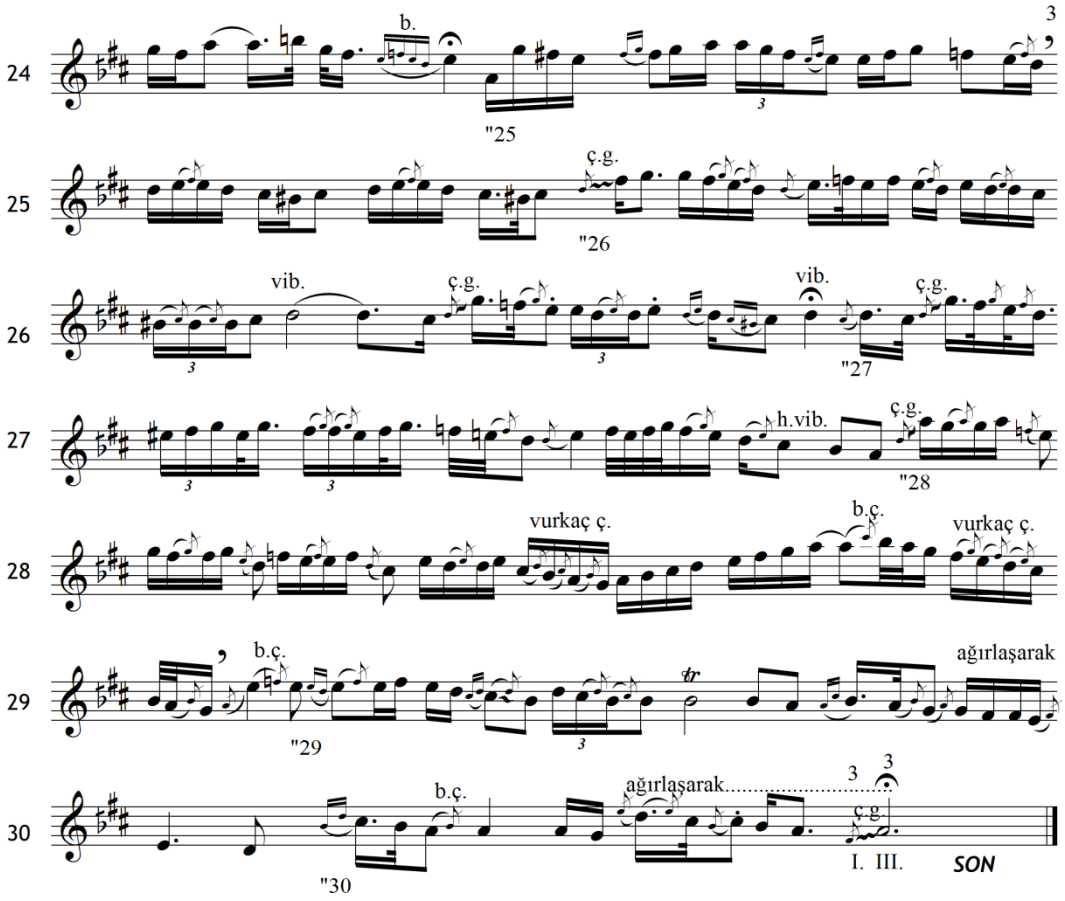


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
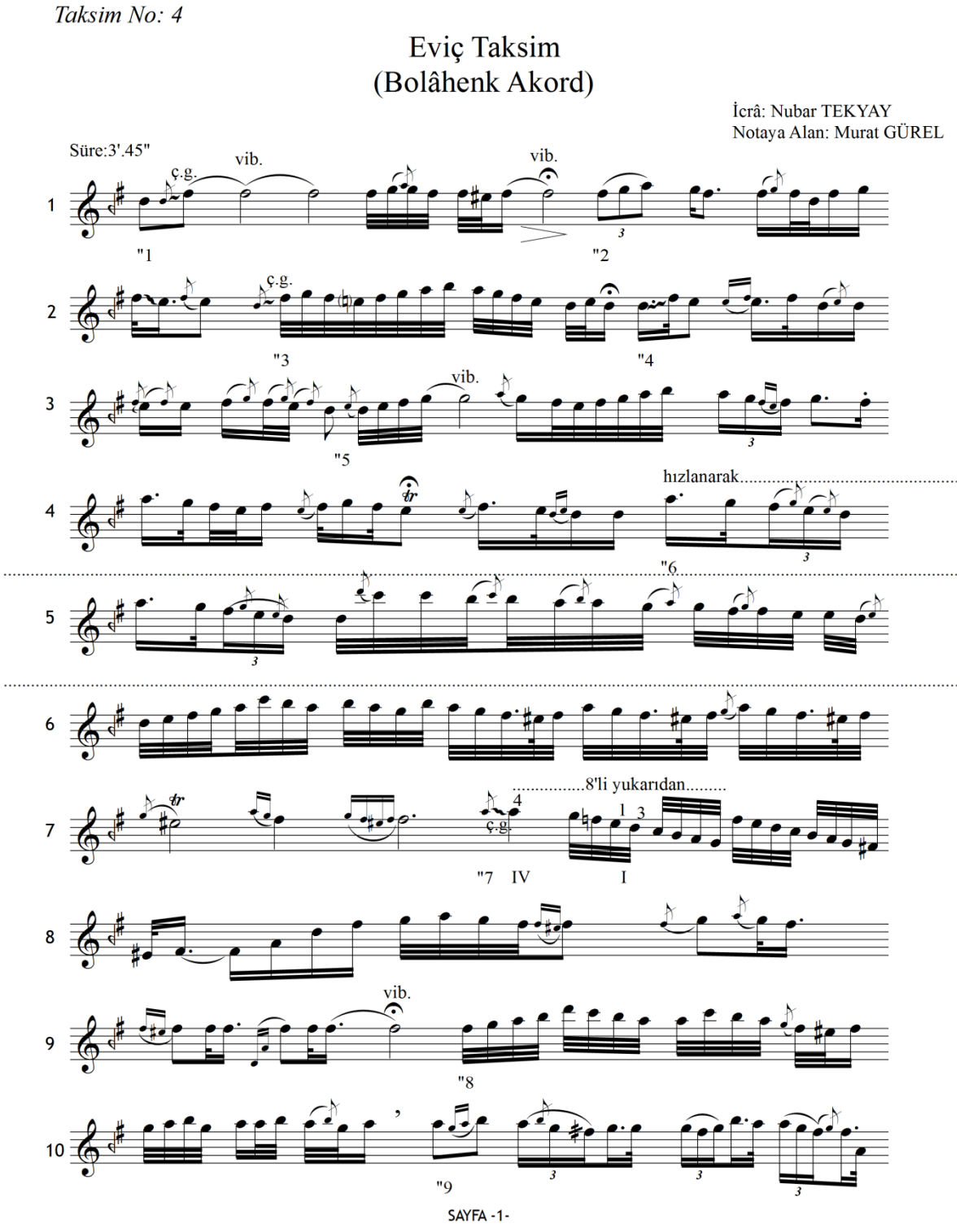


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
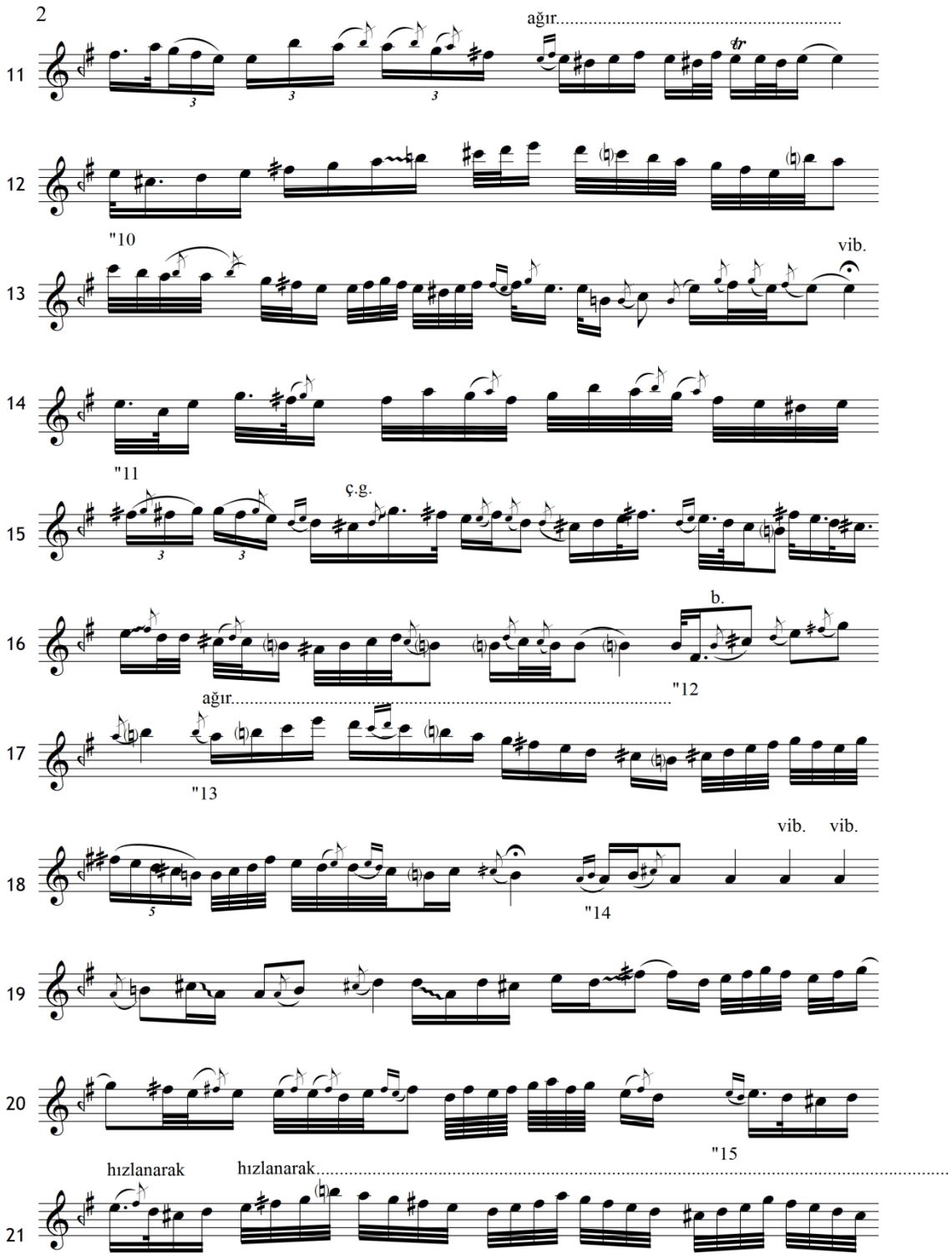


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
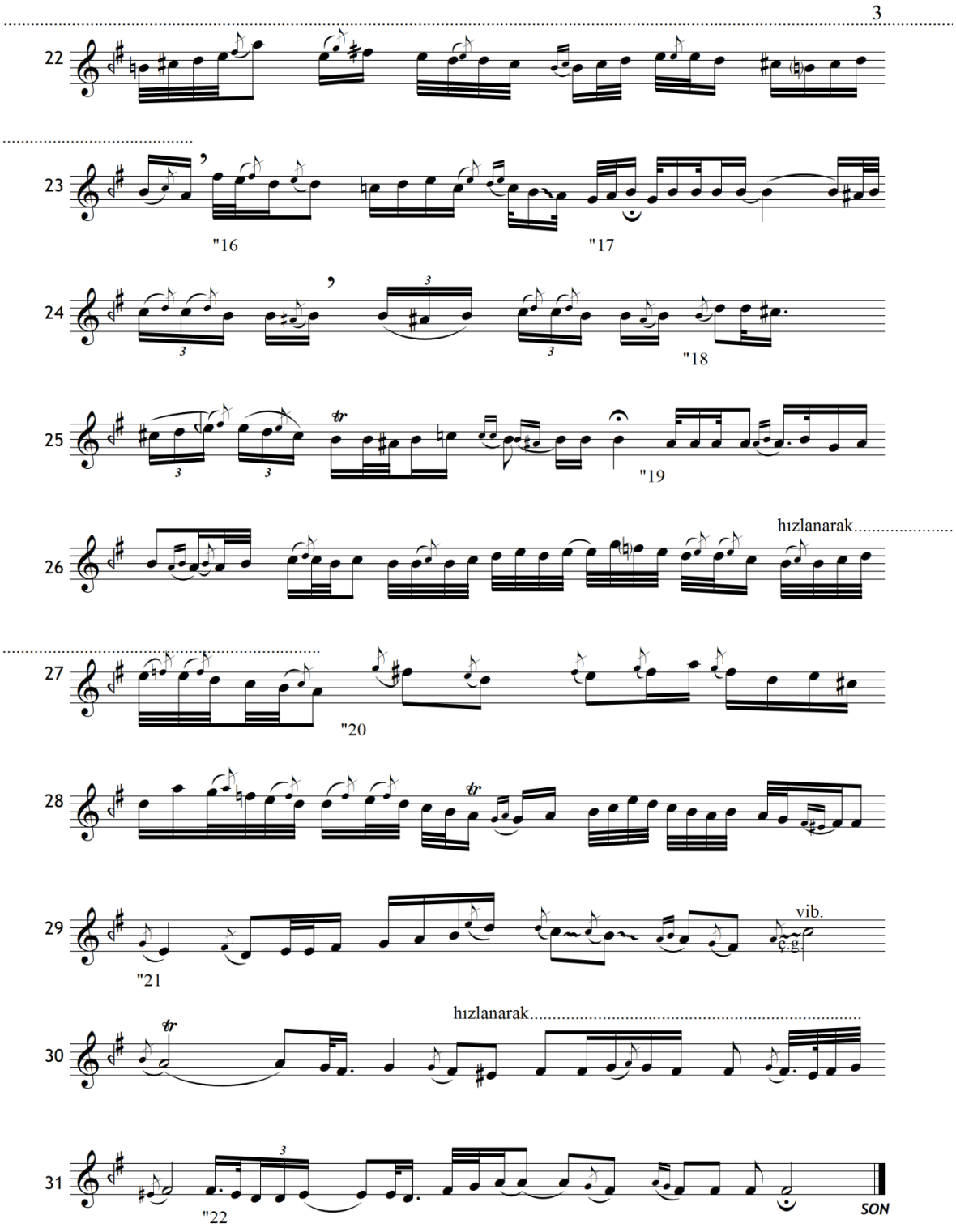


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

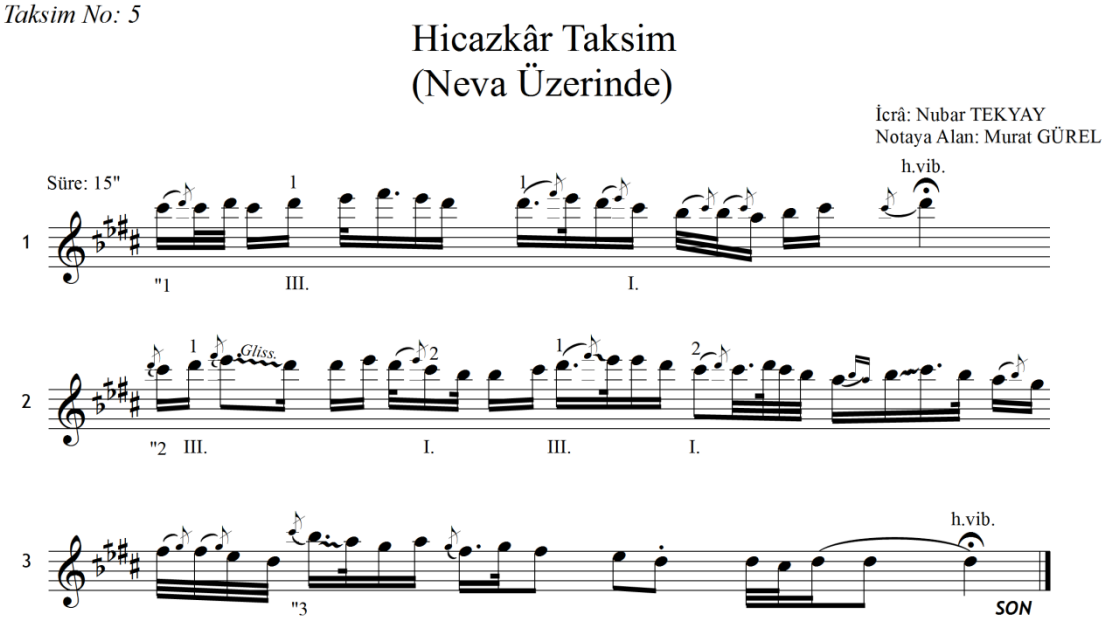


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
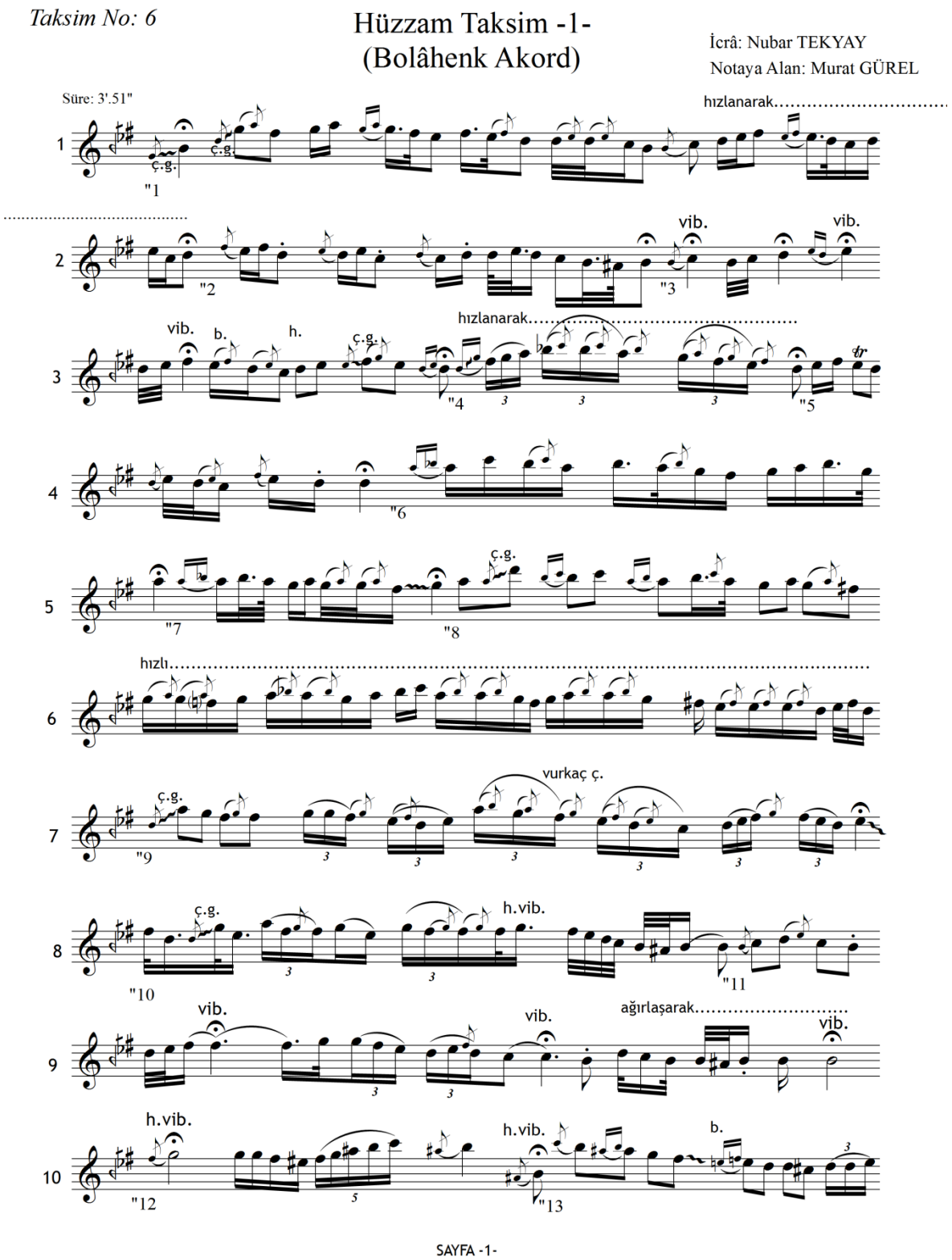


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
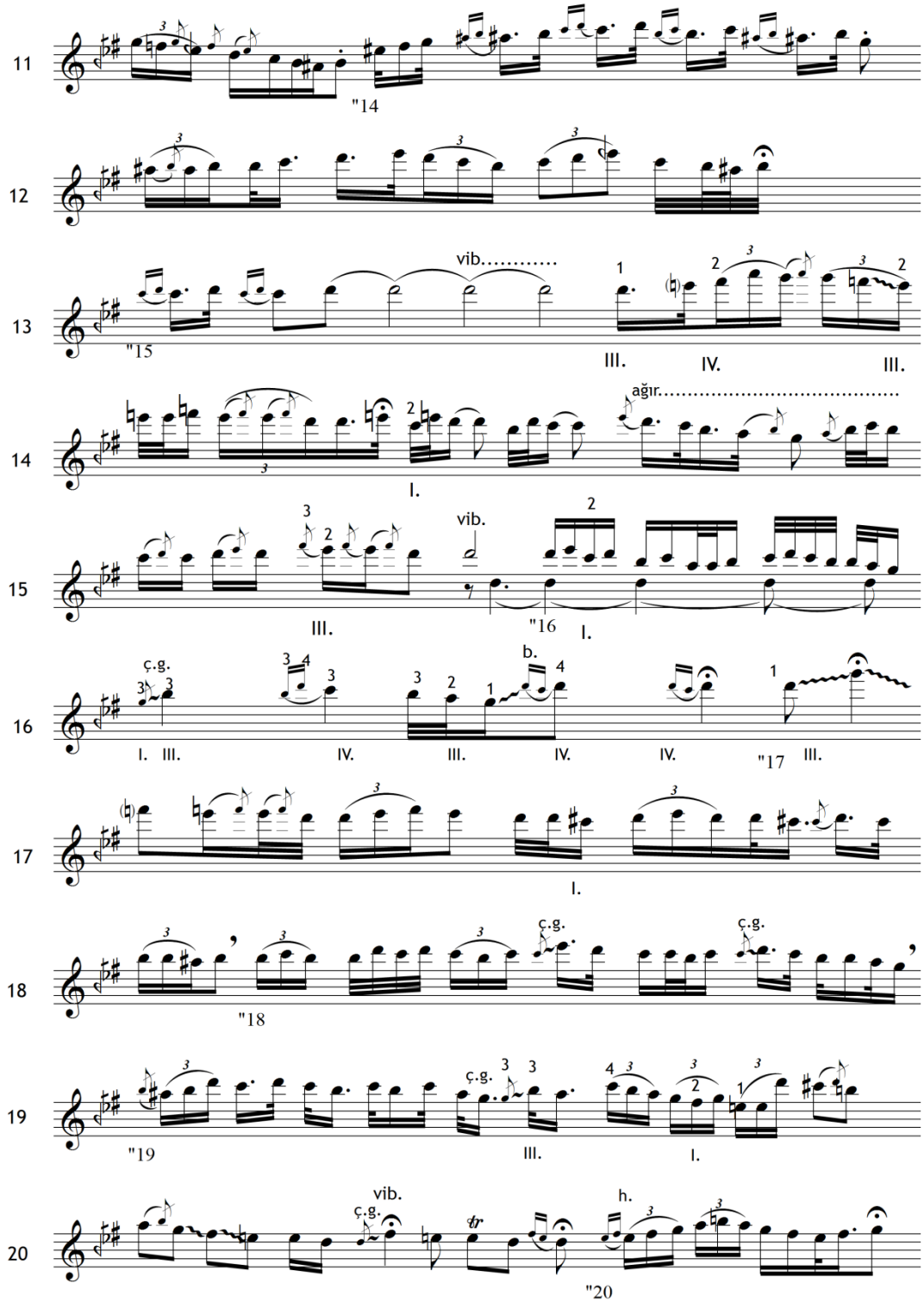
Taksim No: 5
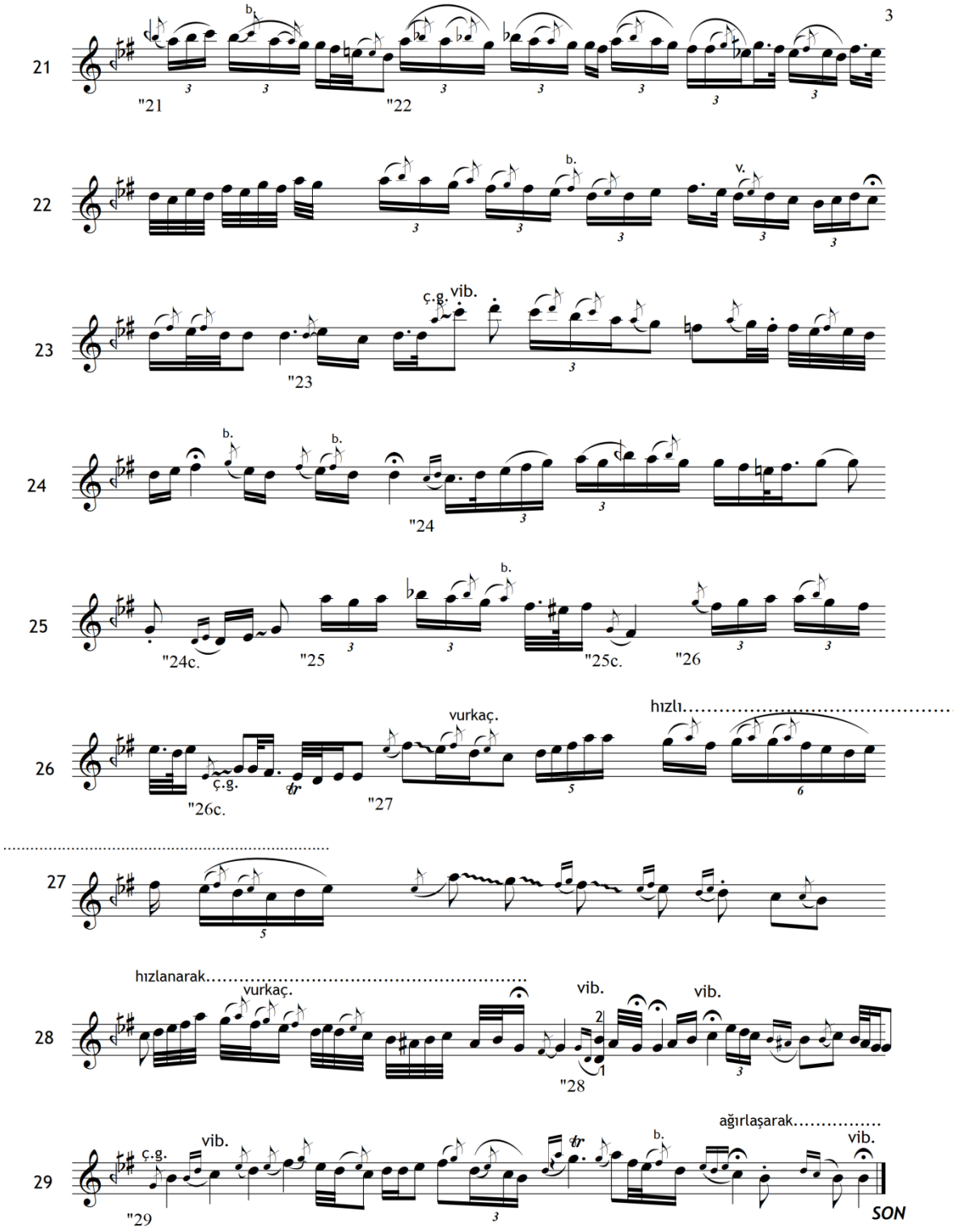


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
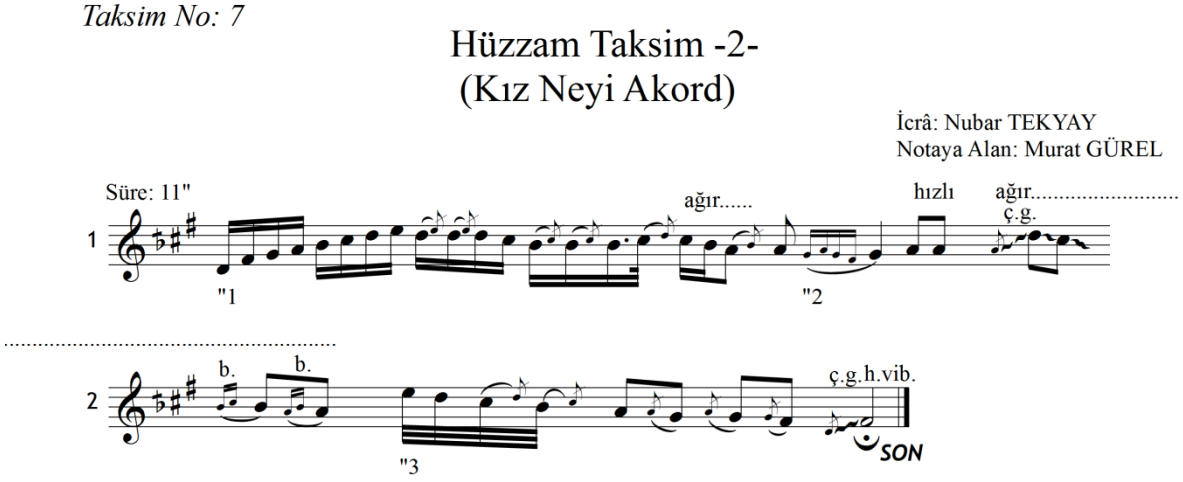


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
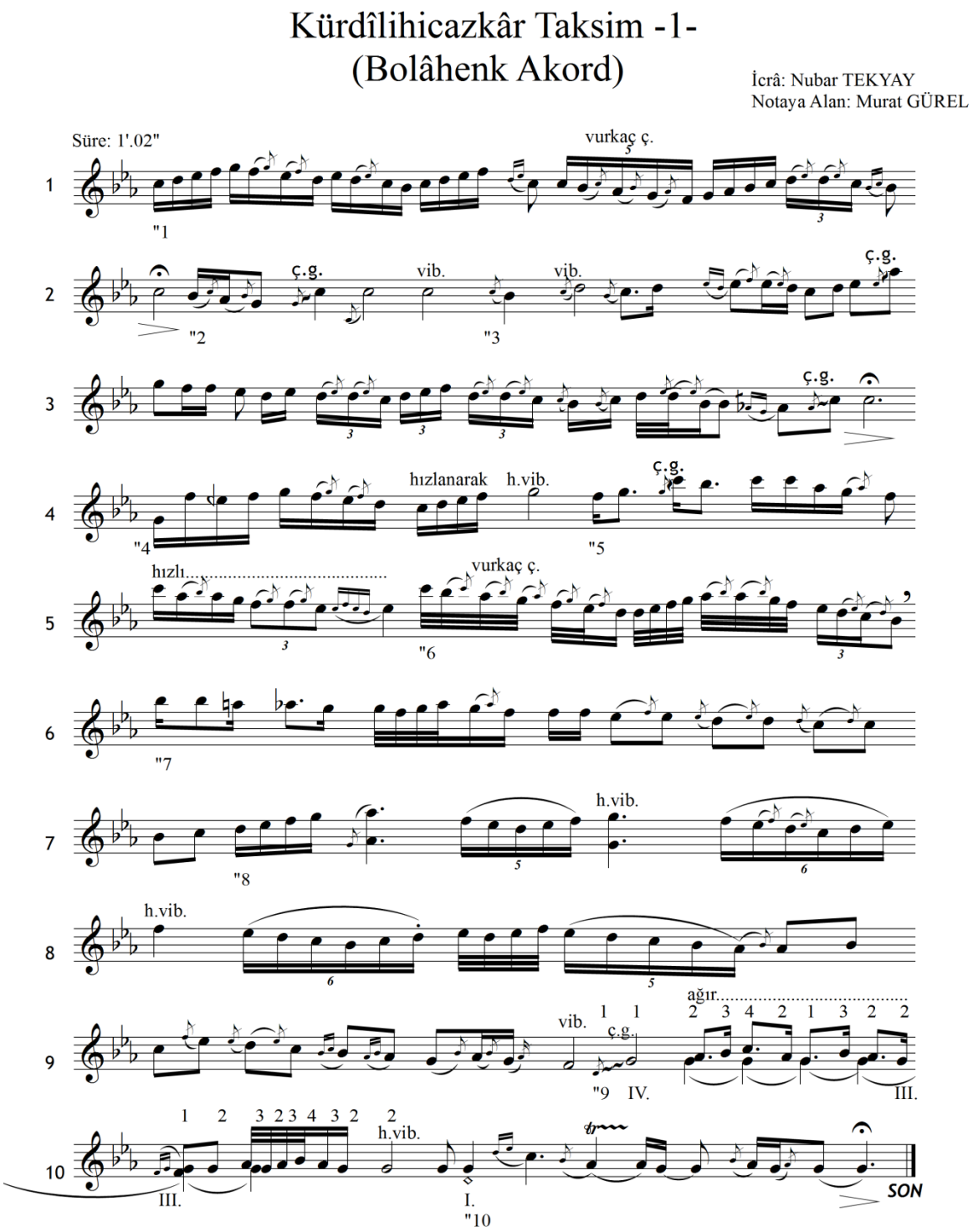


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 7
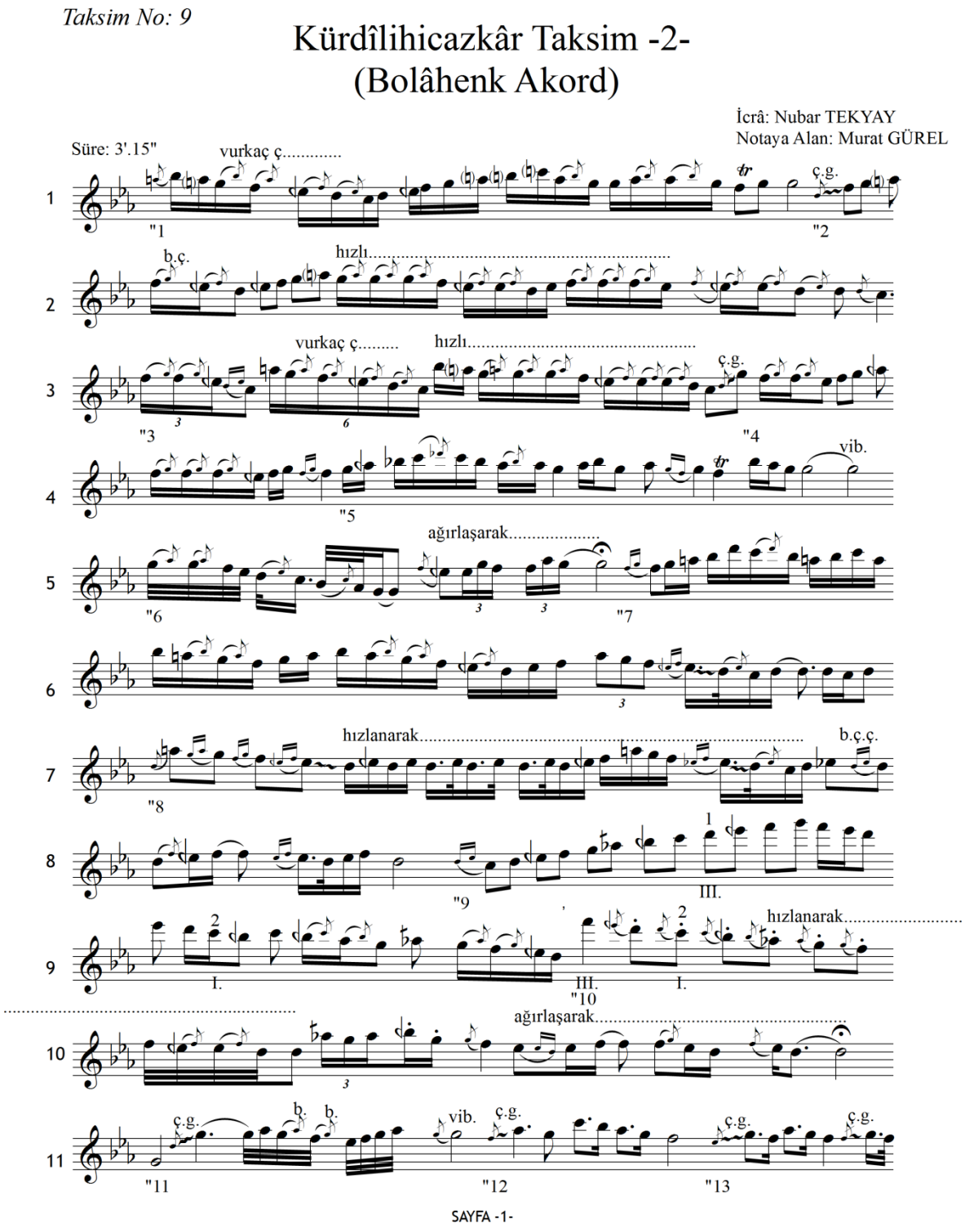


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
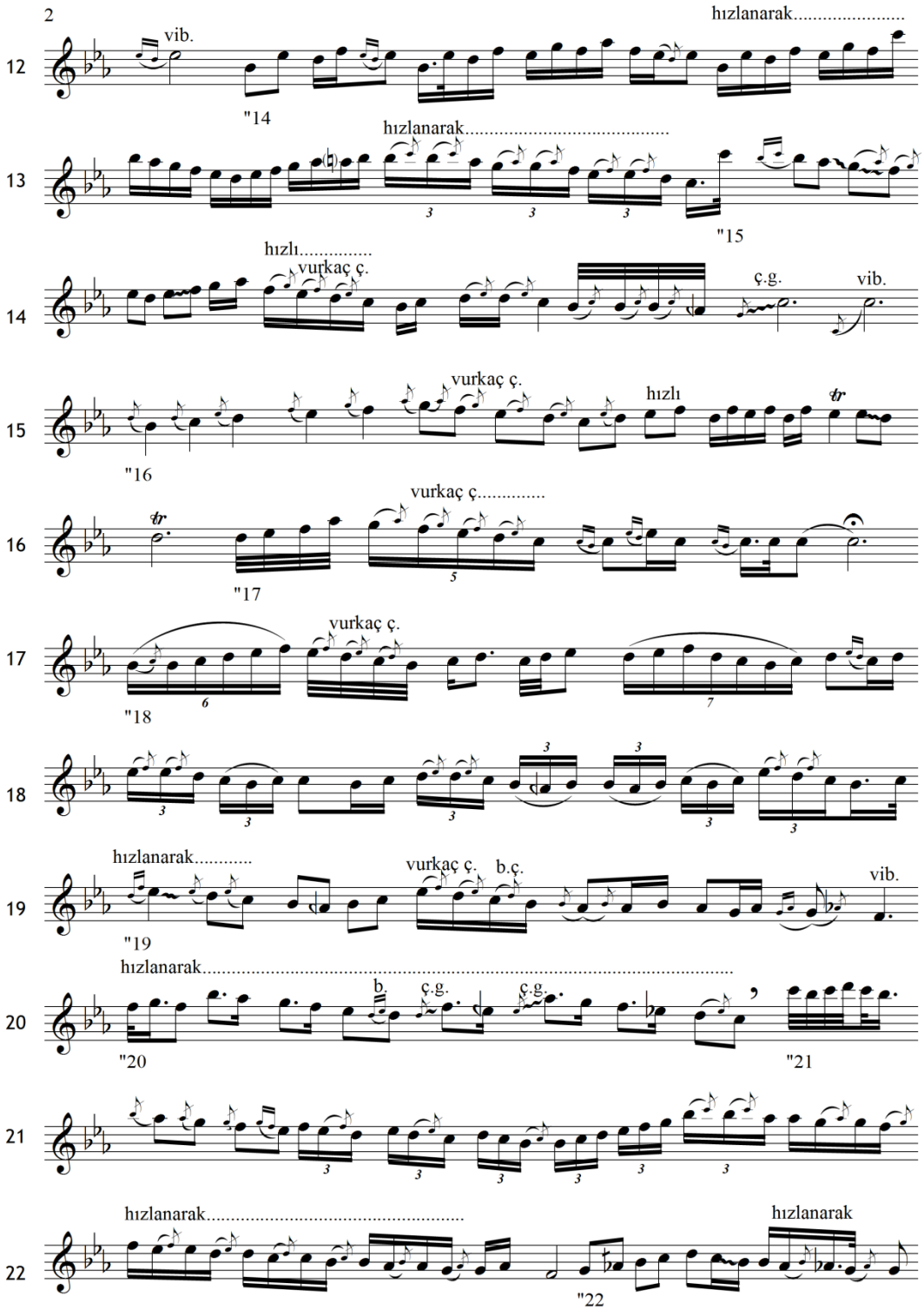
Taksim No: 8



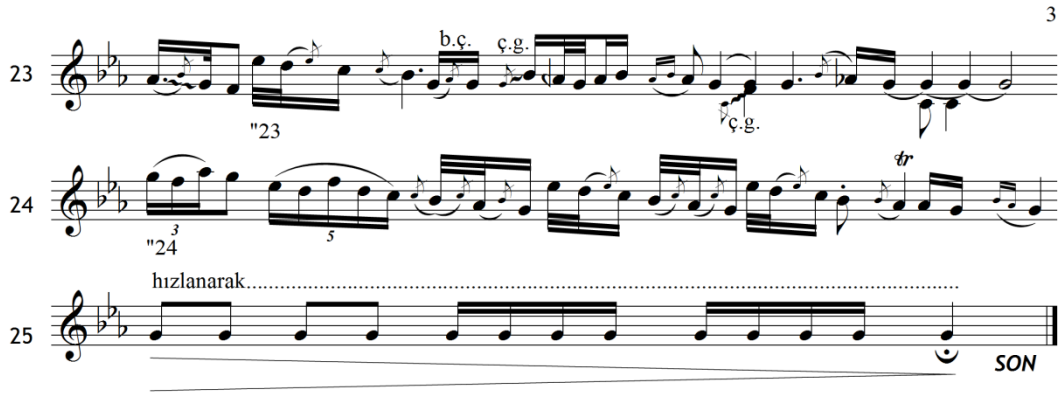
EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
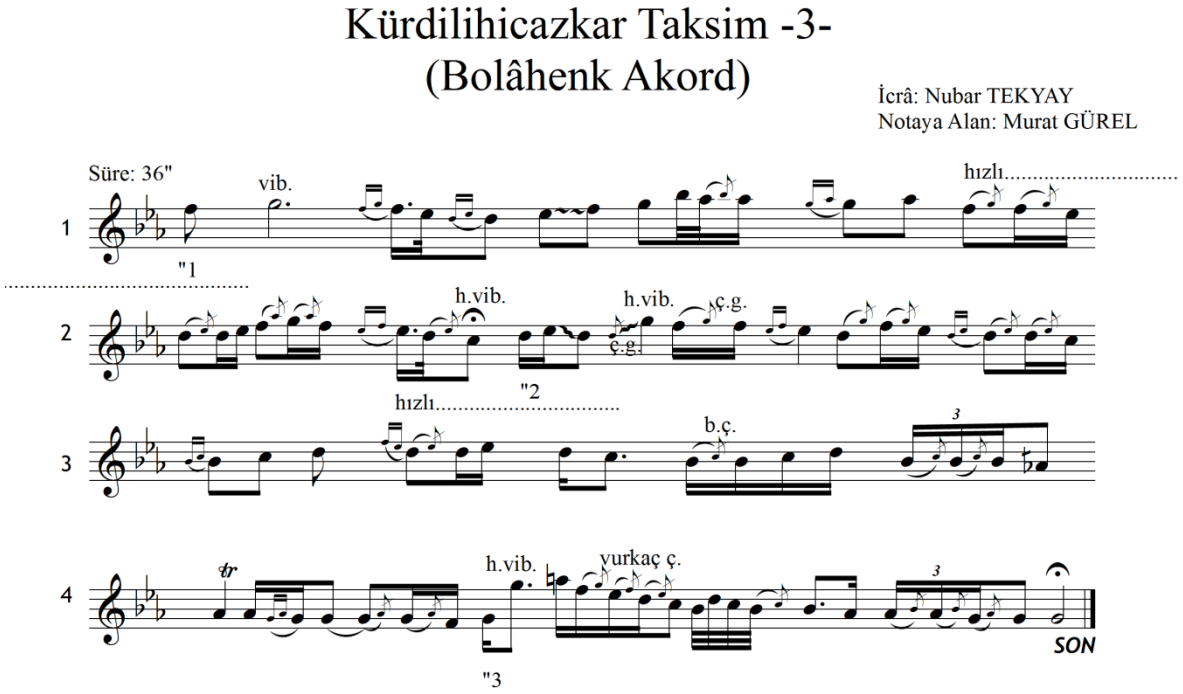


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
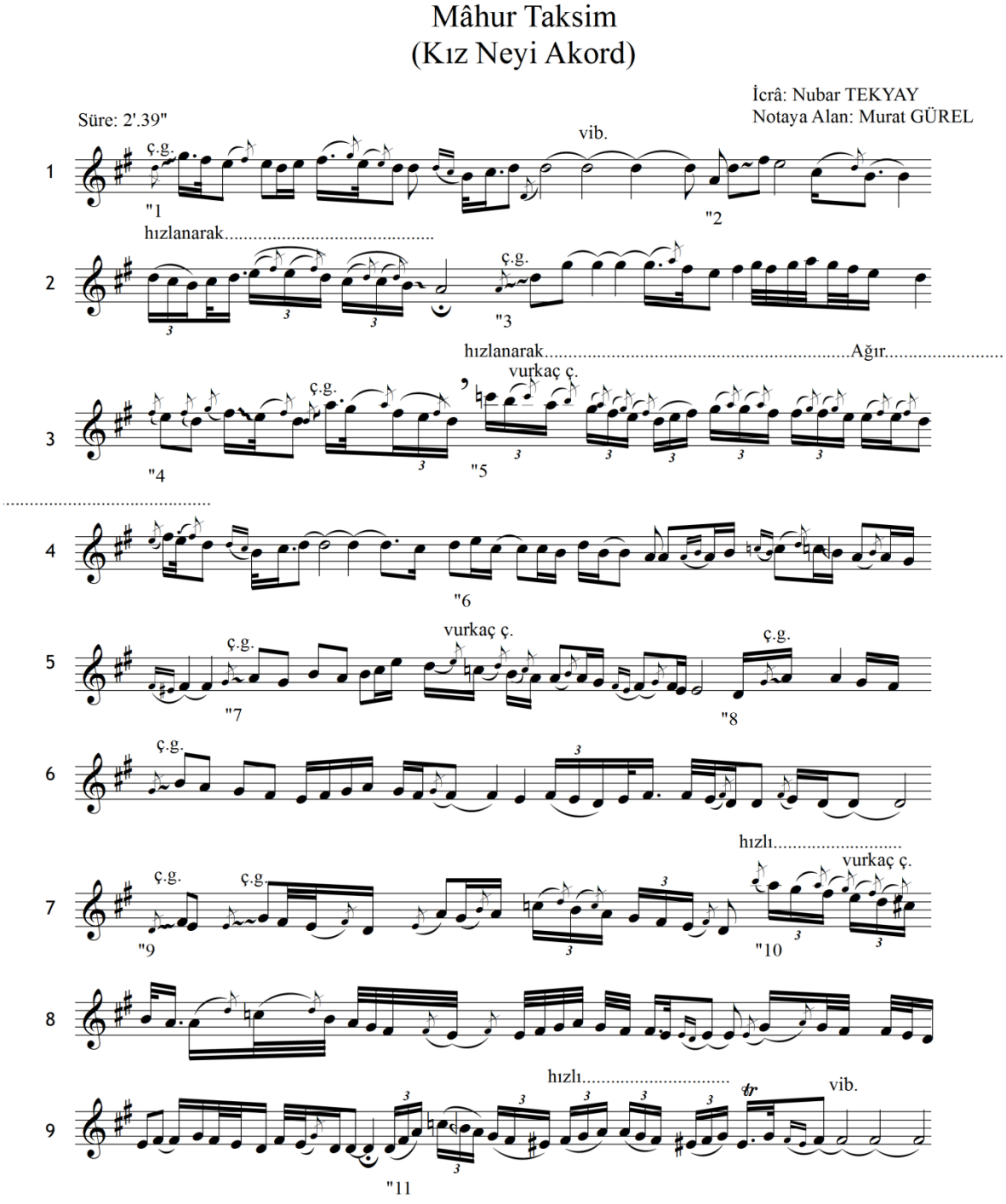


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 10
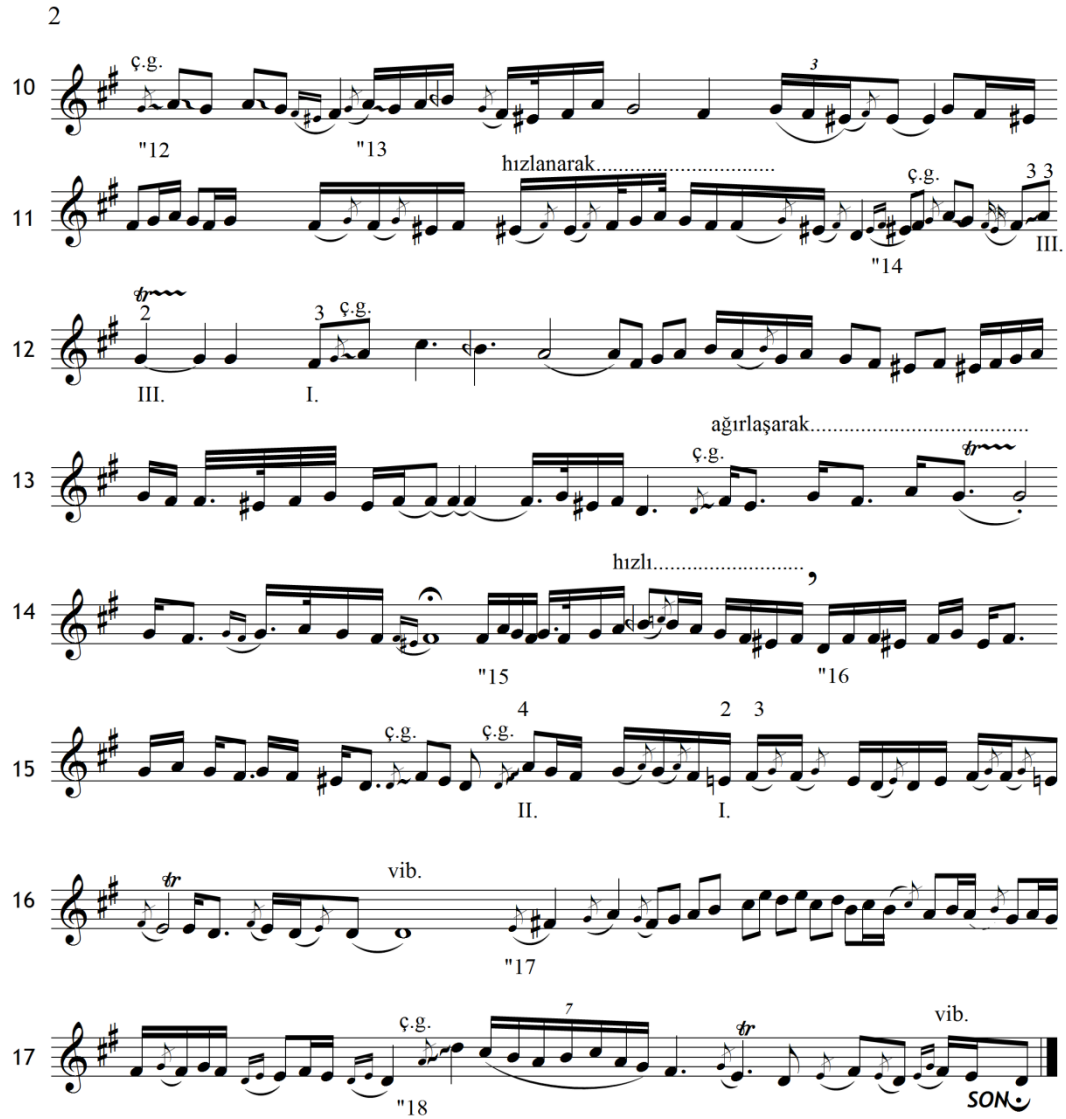


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 11
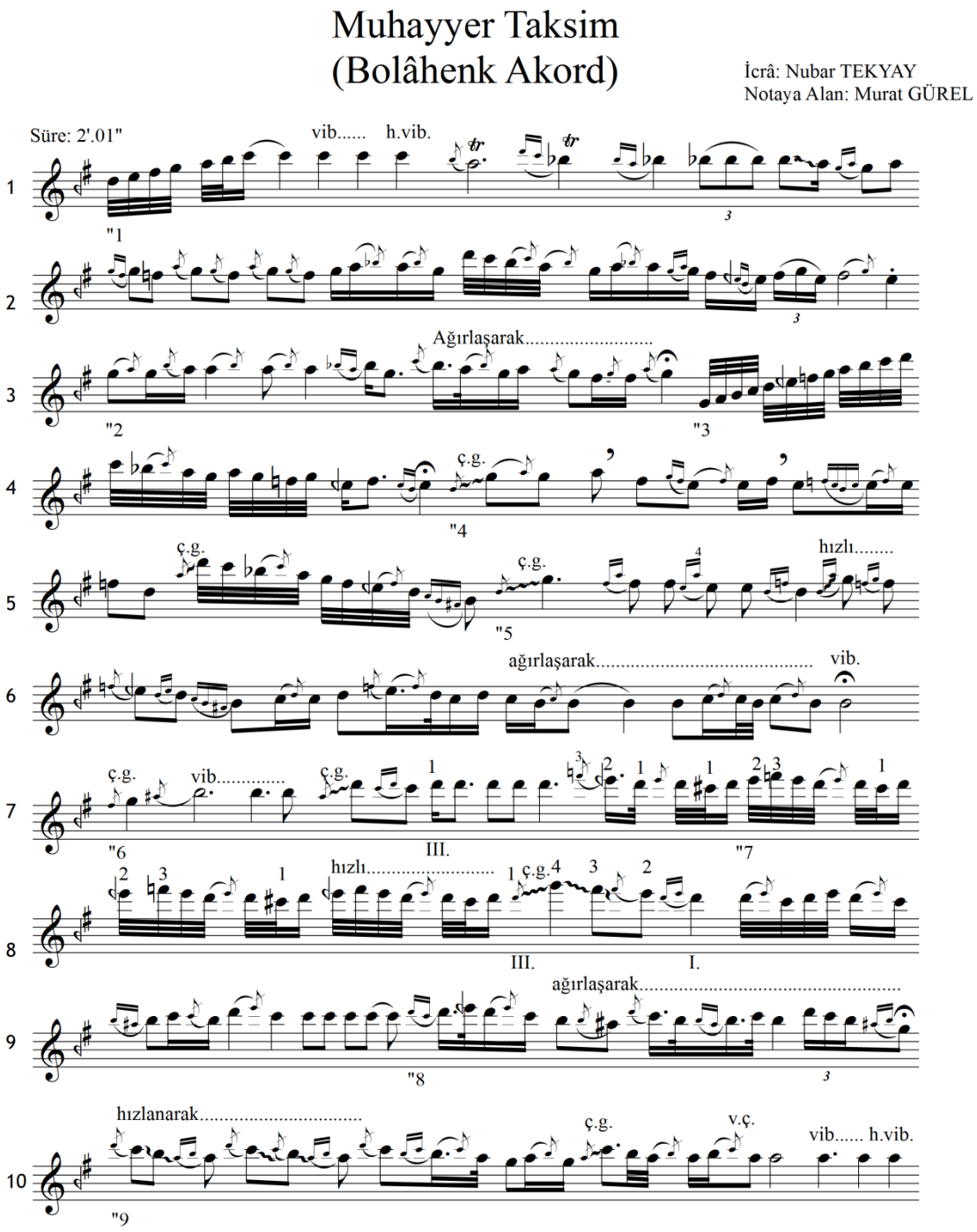


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

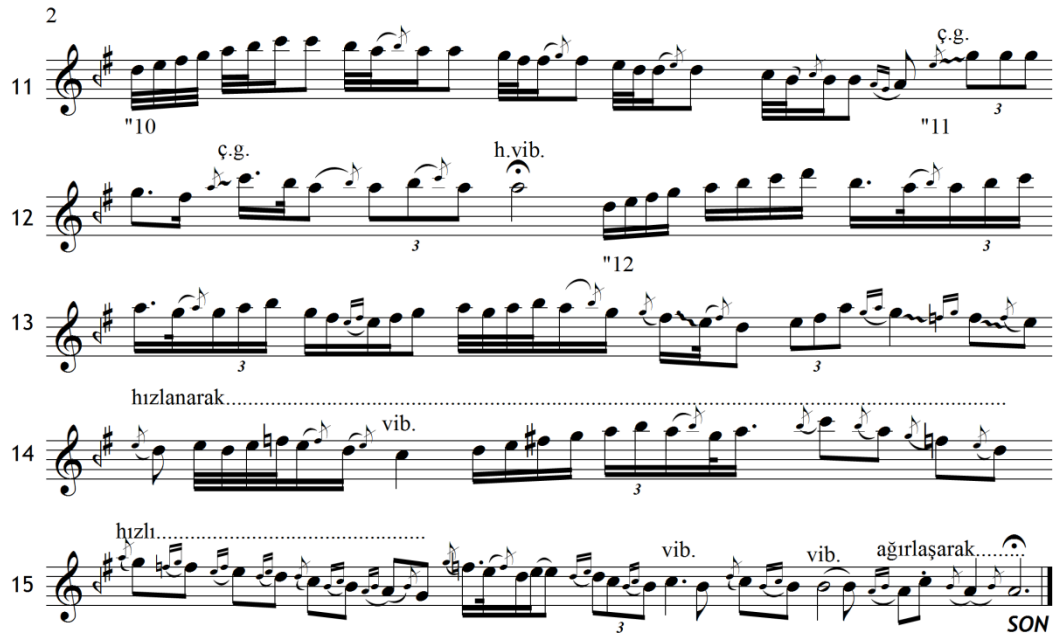


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
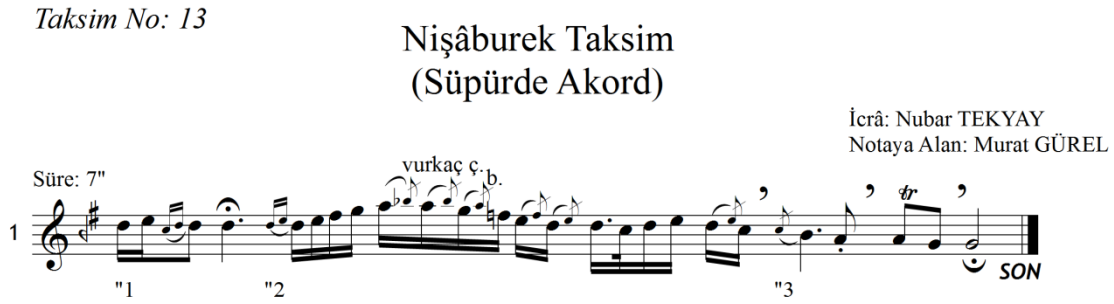
Taksim No: 12



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
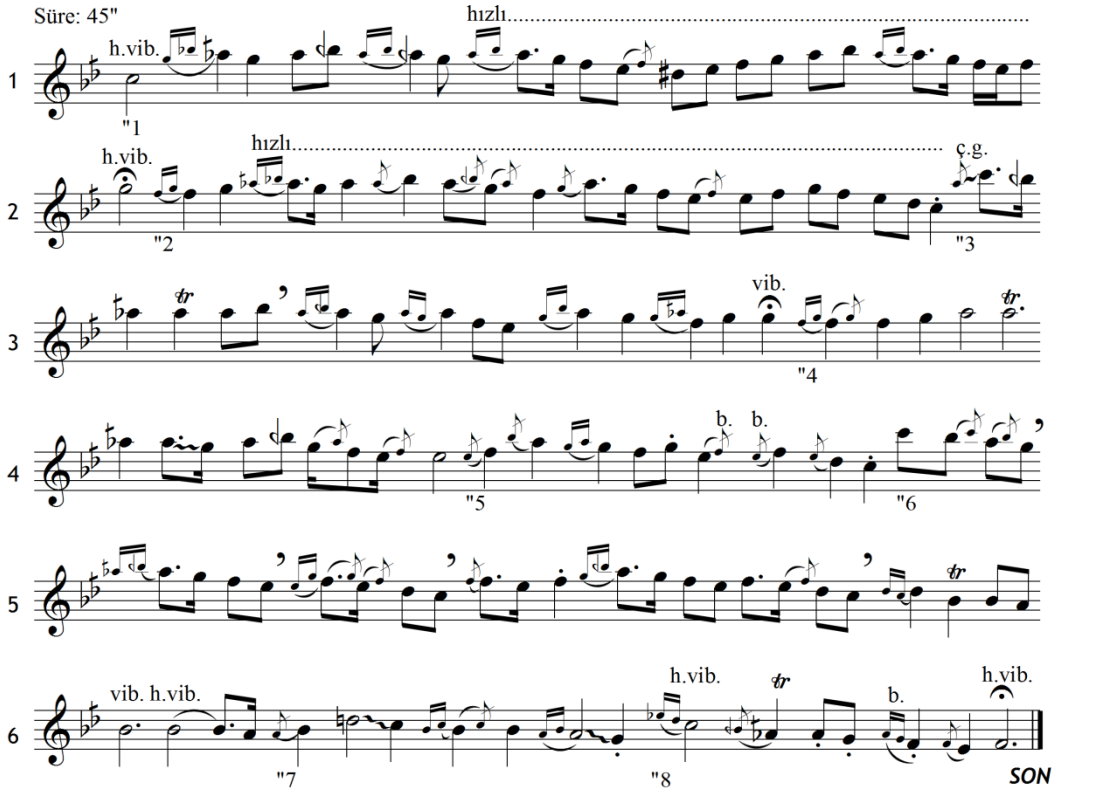


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 14

Şefkefzâ Taksim -1-
(Bolâhenk Akord)

İcrâ: Nubar TEKYAY
Notaya Alan: Murat GÜREL
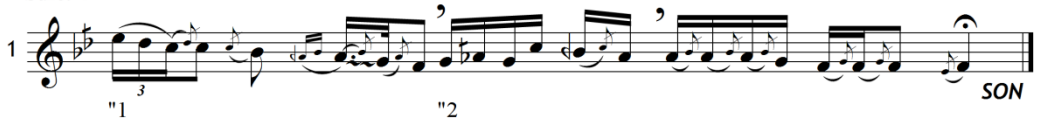


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 15

Şefkefzâ Taksim -2-
(Bolâhenk Akord)
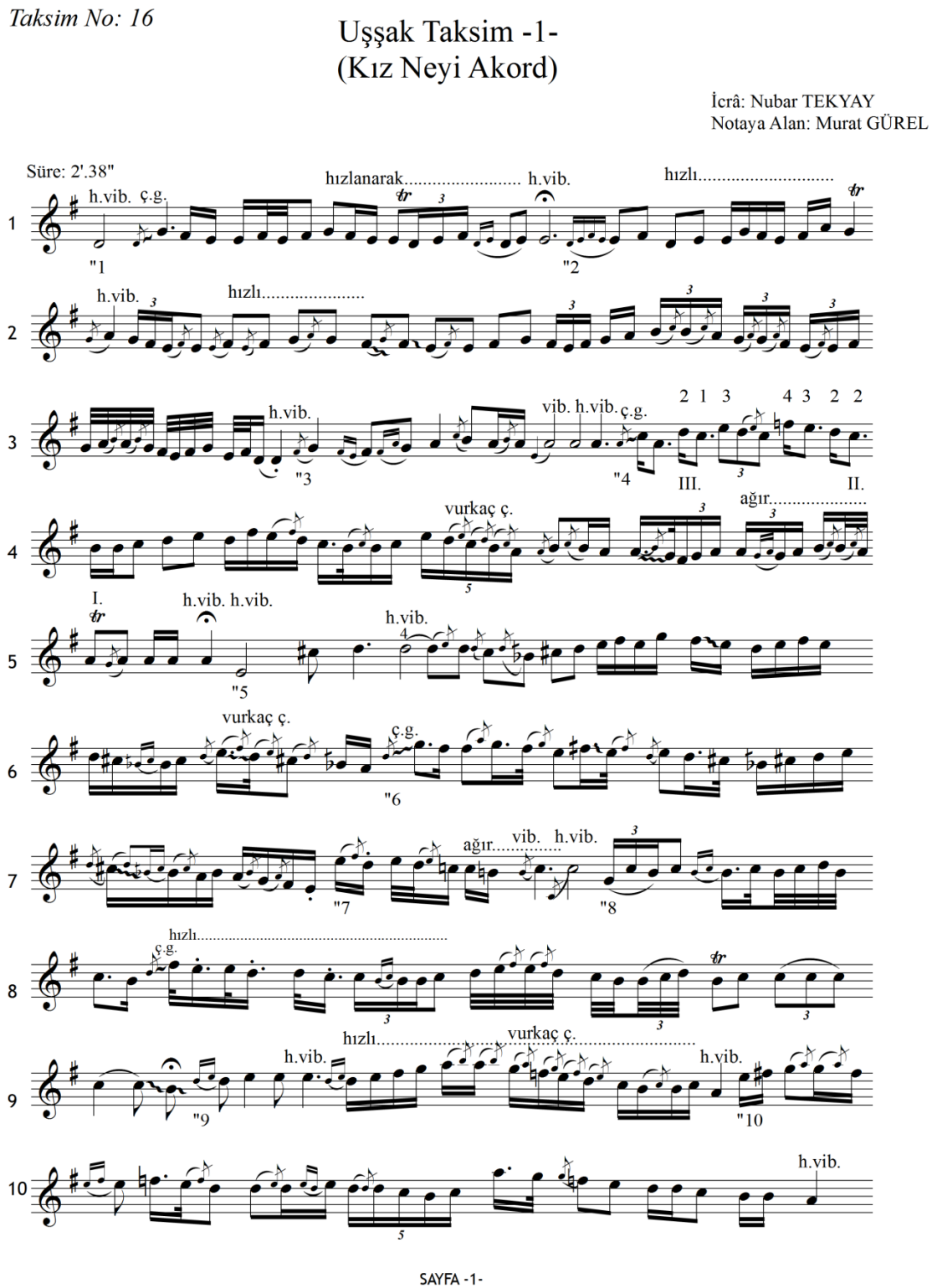
İcrâ: Nubar TEKYAY
Notaya Alan: Murat GÜREL

Süre: 4"
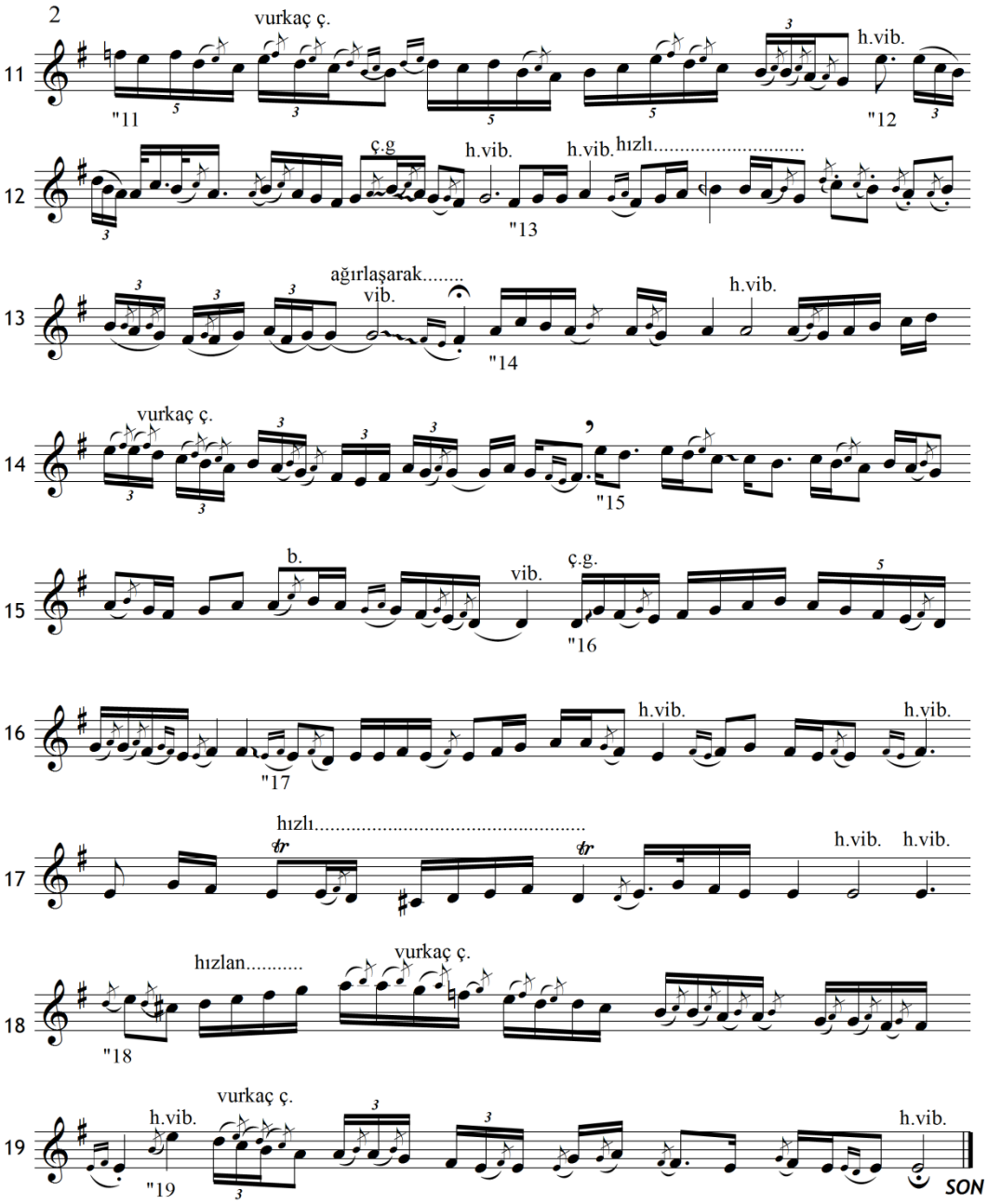


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 16



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

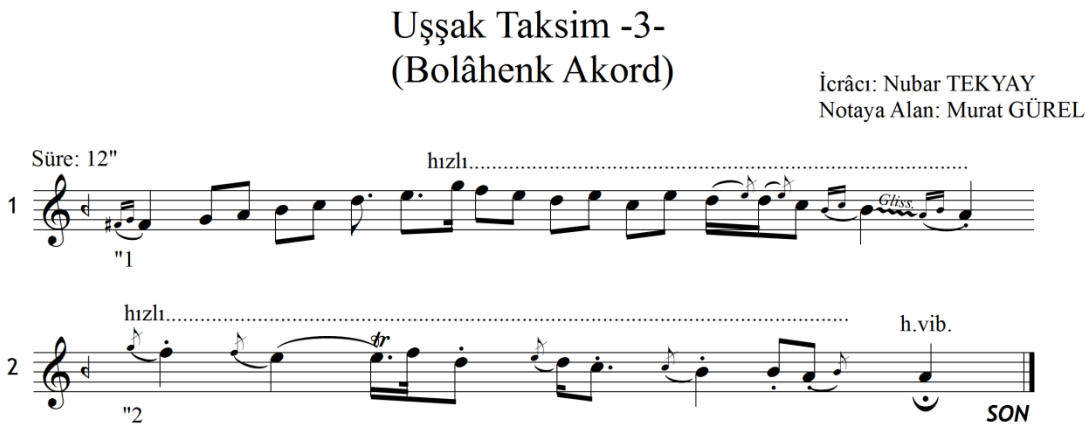


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları
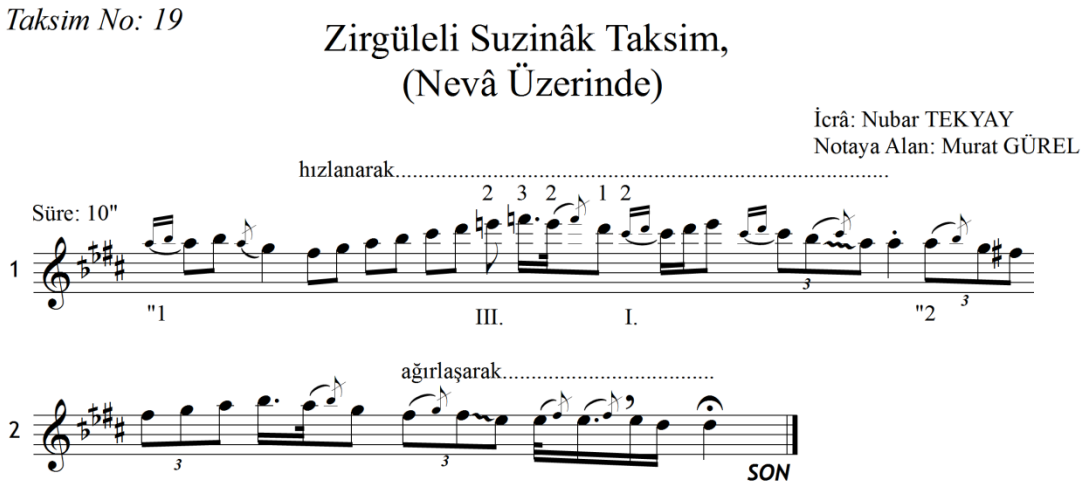


EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları

Taksim No: 18



EK-1(a). (devam) Nubar Tekyay'a ait taksimlerin notaları



EK-2(b). Notaya Alınan Taksimlerin Listesi

No	Taksim İsmi	Akord	Süre
1	Bolâhenk Hicaz'dan Kız Neyi Zirgüleli Sûzinâk'a Geçiş Taksimi	Bolâhenk-Kız Neyi	2.47
2	Bolâhenk Karcığar'dan Kız Neyi Kürdîlîhicazkâr'a Geçiş Taksimi	Bolâhenk-Kız Neyi	1.51
3	Kız Neyi Karcığar'dan Bolâhenk Hicaz'a Geçiş Taksimi	Kız Neyi-Bolâhenk	4.01
4	Eviç Taksim	Bolâhenk	3.45
5	Hicazkâr Taksim	Neva Üzerinde	0.15
6	Hüzzam Taksim -1-	Bolâhenk	3.51
7	Hüzzam Taksim -2-	Kız Neyi	0.11
8	Kürdîlihicazkâr Taksim -1-	Bolâhenk	1.02
9	Kürdîlihicazkâr Taksim -2-	Bolâhenk	3.15
10	Kürdîlihicazkâr Taksim -3-	Bolâhenk	0.36
11	Mâhur Taksim	Kız Neyi	2.39
12	Muhayyer Taksim	Bolâhenk	2.01
13	Nişâburek Taksim	Süpürde	0.7
14	Şefkefzâ Taksim -1-	Bolâhenk	0.45
15	Şefkefzâ Taksim -2-	Bolâhenk	0.4
16	Uşşak Taksim -1-	Kız Neyi	2.38
17	Uşşak Taksim -2-	Süpürde	0.25
18	Uşşak Taksim -3-	Bolâhenk	0.12
19	Zirgüleli Sûzinâk Taksim	Neva Üzerinde	0.10

EK-3(c). Nubar Tekyay'a Ait Keman Taksimlerinin Ses Kaydı Cd'si

ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı	: GÜREL, Murat
Uyruğu	: T.C.
Doğum tarihi ve yeri	: 06.04.1987, Elazığ
Medeni hali	: Evli
Telefon	: 0 545 698 69 25
e-mail	: muratgurell@gmail.com
web	: http://websitem.gazi.edu.tr/site/muratgurel

Derece	Bölüm/Program	Yıl
Doktora	Güzel Sanatlar Gazi Üniversitesi Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı	Devam ediyor
Y. Lisans	Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı	2011
Lisans	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı	2009

İş Deneyimi

Görev Unvanı	Görev Yeri	Yıl
Öğr. Gör.	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü	2011 -

Son İki Yılda Verdiği Lisans Dersleri

Lisans Programı, **Çalgı Eğitimi (Keman)**, I - II - III – IV
Lisans Programı, **Türk Müziği Nazariyatı**, III - IV - V - VI
Lisans Programı, **THM/ TSM Repertuar**, I - II
Lisans Programı, **Türk Müziği İşitme, Okuma, Yazma**, II
Lisans Programı, **Müzik Pedagojisi**

Yabancı Dil
İngilizce

Yayınlar

A. Ulusal Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler:

A1. GÜREL, M. (2006). **Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi,** Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Akademik Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 1, 94-109.

B. Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler:

B1. Gürel, M, **Türkiye'nin Kültür ve Turizm Şehri Olan Bursa'nın Müzik Kuruluşları - Müzik Toplulukları Açısından Kent ve Ülke Turizmine Katkıları** (Musical Institutions of Bursa, The City of Culture and Tourism of Turkey - Contributions of Bursa to City and Country Tourism in Terms Musical Bands), 6 - 9 Temmuz 2012, Leeds Metropolitan University, International "Soundtracks: Music, Tourism and Travel" Conference**,** Adelphi Hotel**,** Liverpool, İngiltere.

B2. Gürel, M, **Yay Tekniklerinin Türk Mûsikîsi Keman İcrâcılığındaki Kullanılma Biçimleri** (The Usage Of Bow Technique In Turkish Music Violin Performing), 17 - 21 Ekim 2011, Gazi Üniversitesi 1.Uluslararası Sanat Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara.

C. Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler

C1. Gürel, M, **Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında Keman Eğitimi Nasıl Olmalıdır?,** 25 - 27 Nisan 2012, Niğde Üniversitesi 10.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Niğde Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Konferans Salonu, Niğde.

D. Seminerler:

D1. Nubar Tekyay'ın Keman İcrâsı İzinde, Keman ile Türk Mûsikîsi İcrâcılığı ve Eğitimciliği, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Merâgi Salonu, Ankara**,** 4 Nisan 2013

D2. Kemani Tatyos Efendi (Kürdîlihicazkâr Sazsemâîsi Biçim Analizi) Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, 27 Mayıs 2010

D3. Dede Efendi (Rast Kâr-ı Nâtık Eser Analizi) Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, 17 Aralık 2009

H. Uluslararası Sanat Faaliyetleri:

H1. Keman Resitali, Escola Superıor De Músıca De Lısboa, Pequeno Auditório. Lizbon, Portekiz, 3 Haziran 2014

H2. Türk Mûsikîsi Konseri, Shangai University - G.Ü.T.M.D.K. Ortak Konseri, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti, Çinde Türk Kültür Yılı Etkinlikleri 2013, Şanghay, Çin, 21 Kasım 2013

H3. Türk Mûsikîsi Konseri, China Conservatory - G.Ü.T.M.D.K. Ortak Konseri, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti, Çinde Türk Kültür Yılı Etkinlikleri 2013**,** Pekin, Çin**,** 19 Kasım 2013

H4. Geleneksel Müzik Konseri, Güney Kore, Seul, Sookmyung Gayageum Orkestrası-Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti Ortak Konseri, Gazi Üniversitesi Gazi Konser Salonu**,** Ankara, 1 Ekim 2013

H5. Itrî Eserleri-Rumeli Türküleri Konseri, , Tuna ve Karadeniz Bölgesinde Türk - Romen Tarihi Dostluğu Sempozyumu. (Simpozionul Prietenia Istorica Româna-Turcâ în Zona Dunârii şi Mârii Negre), Mecidiye, Romanya, 21 Ekim 2012

H6. Itrî Eserleri-Rumeli Türküleri Konseri, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti, Tuna ve Karadeniz Bölgesinde Türk - Romen Tarihi Dostluğu Sempozyumu Simpozionul Prietenia Istorica Româna-Turcâ în Zona Dunârii şi Mârii Negre), Köstence, Romanya, 20 Ekim 2012

H7. Rumeli Türküleri Konseri, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İcrâ Heyeti, VII. Uluslararası Atatürk Kongresi**,** Ohrid, Makedonya**,** 21 Ekim 2011

H8. Türk Mûsikîsi Konseri, Gülçin YAHYA KAÇAR ve TOPLULUĞU, Uluslararası Karadeniz Ülkeri Kültür Festivali, Güney Kore Ulusal Konser Salonu, Seoul, Güneykore, 5-8 Ağustos 2010



GAZİ GELECEKTİR...

