ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÖĞRENCİLERİNİN İCRÂLARI ÜZERİNDEN NİYAZİ SAYIN EKOLÜ'NÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ
Doç. Dr. Muhammet Zinnur KANIK

DOKTORA TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

MAYIS 2023

ankara
İBM

ÖĞRENCİLERİNİN İCRÂLARI ÜZERİNDEN NİYAZİ SAYIN EKOLÜ'NÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

DOKTORA TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MAYIS 2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı

Doktora Programı öğrencisi İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU tarafından hazırlanan "Öğrencilerinin İcrâları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi" Başlıklı tez çalışması 26/05/2023 tarih ve 10:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	**Ret**
Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Dr. Öğretim Üyesi Mustafa ÇIPAN Selçuk Üniversitesi	X	
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Mehmet TIRAŞÇI Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	X	
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	X	
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Dr. Öğretim Üyesi Serkan GÜNALÇİN Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	X	
Danışman (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	X	

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi 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.

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

26/05/2023

ÖĞRENCİLERİNİN İCRÂLARI ÜZERİNDEN NİYAZİ SAYIN EKOLÜ'NÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Doktora Tezi

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2023

ÖZET

Ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Niyazi Sayın Ekolü kapsamında,16 ney icrâcısı ve bu icrâcılara ait 48 taksîm incelenmiştir. Çalışmada incelenen taksîm icrâları, amaçlı örnekleme yöntemiyle uzman görüşü doğrultusunda ve Niyazi Sayın'ın katkılarıyla seçilmiştir. Çalışmada belirlenen alt problemler doğrultusunda Niyazi Sayın Ekolü'nün incelenmesi ve özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Elde edilen veriler içerik analizinin katagorisel türü kullanılarak incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Niyazi Sayın Ekolü içerisinde yer alan icrâcıların ve Niyazi Sayın'ın süsleme tekniklerinden değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve vibrato/dalgalandırma süsleme tekniğini icrâlarında birinci ve ikinci derece sıklıkla kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların ifâde unsurlarından vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullandıkları saptanmıştır. Tartım kullanımının da icrâcılar arasında büyük benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir. Makâm anlayışı bakımından, icrâcıların makâmları seyir özelliklerine uygun bir şekilde kullandıkları saptanmıştır. Çalışmada her icrâcının kişisel motifleri tespit edilmiştir. İcrâcıların kişisel motif kullanımlarında da Niyazi Sayın'a benzer yönlerin olduğu saptanmıştır. Sonuç olarak Türk müziğinde Niyazi Sayın Ekolü'nin günümüzde varlığını sürdürdüğü ve aktarımının devam ettiği tespit edilmiştir.

Bilim Kodu : 40106
Anahtar Kelimeler : Türk müziği, Ney icrâcılığı, Niyazi Sayın, Ekol
Sayfa Adedi : 906
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ
İkinci Danışman : Doç. Dr. Muhammet Zinnur KANIK

EVALUATİON OF THE NİYAZİ SAYIN SCHOOL ON THE PERFORMANCES OF HİS STUDENTS

Ph. D. Thesis

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

May 2023

ABSTRACT

Niyazi Sayın School has an important place in ney playing. In this study, within the scope of the Niyazi Sayın School, 16 ney players and 48 taksims belonging to these performers were examined. The taksim performances examined in the study in the study were selected by the Purposeful Sampling method in line with the expert opinion and with the contributions of Niyazi Sayın. In line with the sub-problems determined in the study, it is aimed to examine the Niyazi Sayın School and to reveal its characteristics. The obtained data were analyzed using the categorical type of content analysis. As a result of the study, it has been determined that Niyazi Sayın and the performers of his school primarily and secondarily used the taps and vibrato ornamentation technique, which takes its value from the previous note, in their performances. It has been determined that the performers frequently use the emphasis and light performance elements of expression techniques. Also it has been determined that the use of rhythmic patterns shows great similarities among the performers. In terms of understanding of maqam, it has been determined that the performers use maqams in accordance with their navigational characteristics. In the study, the personal motives of each performer were determined. It has been determined that there are similar aspects to Niyazi Sayın in the use of personal motifs by the performers. As a result, it has been determined that the Niyazi Sayın School continues to exist today and its transmission continues in Turkish music.

Science Code	:	40106
Key Words	:	Turkish music, Ney performance, Niyazi Sayın, School
Page Number	:	906
Supervisor	:	Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ
Co-Supervisor	:	Doç. Dr. Muhammet Zinnur KANIK

TEŞEKKÜR

Çalışmanın hazırlanmasında yoğun temposu içerisinde tecrübeleriyle ve yönlendirmeleriyle destek olan danışmanım Prof. Dr. Burçin Uçaner Çifdalöz'e, çalışmamın eş danışmanı olarak yoğun çalışma temposu içerisinde, vaktini ve fikirlerini paylaşarak, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, her aşamada çalışmamı takip eden ve yön veren Doç. Dr. Muhammet Zinnur Kanık'a teşekkürlerimi sunarım. Tez süreci içerisinde, yaptığım görüşmede vaktini ayırarak fikir ve tavsiyeleri ile yol gösteren Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışma sürecinde beni bu konuya yönlendirerek, her aşamada çalışmamı takip eden Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu'na, çalışma boyunca desteği ve yardımını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Çıpan hocama teşekkürlerimi sunarım.

Taksîmlerin seçimi ve örneklemin oluşturulması aşamasında uzman görüşü vererek tez çalışmama katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Selman Benlioğlu'na, Öğretim Görevlisi Ömer Bildik'e ve Araştırma Görevlisi Onur Üstünkaya'ya teşekkür ederim.

Tez çalışmasına İbrahim Benlioğlu'nun taksîm kayıtlarını göndererek katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Selman Benlioğlu'na, taksîm kayıtlarını tez çalışması için benimle paylaşan Doç. Dr. Nihat Ozan Köroğlu'na ve Öğr. Gör. Nurullah Kanık'a teşekkür ederim.

Çalışma süreci boyunca maddi ve mânevi desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Fatih Tüysüz'e, Dr. Timuçin Çevikoğlu'na, Araştırma Görevlisi Emre Düzün'e, Gülsüm Alpcan Erbil'e, Feyza Güngör'e ve aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

TABLOLARIN LİSTESİ xv

ŞEKİLLERİN LİSTESİ xx

KISALTMALAR xxi

1. GİRİŞ 1

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 13

3. TÜRK MÜZİĞİ'NDE NEY İCRÂCILIĞI 19

3.1. Ney İcrâcılığının Türk Müziği'ndeki Yeri 19

3.2. Niyazi Sayın'ın Hayatı 24

3.3. Niyazi Sayın'ın Meşk Silsilesi 26

3.4. Türk Müziği Ney İcrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü 26

3.5. Niyazi Sayın'dan Ders Almış Niyazi Sayın Ekolü'nde İcrâlarıyla Öne Çıkan Neyzenlerin Biyografileri 27

4. YÖNTEM 35

4.1. Araştırmanın Modeli 35

4.2. Varsayımlar 35

4.3. Evren ve Örneklem 36

4.4. Sınırlılıklar 44

4.5. Veri Toplama Teknikleri 44

4.6. Verilerin Analizi 45

4.6.1. Taksîmlerin İncelenmesi Esnasında Uygulanan Çalışma Basamakları 46

Sayfa

5. BULGULAR VE YORUM 51
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 51
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 64
5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 73
5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 82
5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 119
5.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 123
5.6.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 123
5.6.2. Ahmed Şahin 133
5.6.3. Ali Tan 143
5.6.4. Ekrem Vural 152
5.6.5. Eymen Gürtan 160
5.6.6. İbrahim Benlioğlu 167
5.6.7. Kemal Karaöz 175
5.6.8. Mustafa Güvenkaya 185
5.6.9. Nihat Ozan Köroğlu 192
5.6.10. Nurullah Kanık 202
5.6.11. Ömer Erdoğdular 211
5.6.12. Sadrettin Özçimi 220
5.6.13. Salih Bilgin 231
5.6.14. Ümit Gürelman 239
5.6.15. Yavuz Akalın 246
5.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 253
5.7.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 253
5.7.2. Ahmed Şahin 259
5.7.3. Ali Tan 265

Sayfa

5.7.4. Ekrem Vural 271
5.7.5. Eymen Gürtan 276
5.7.6. İbrahim Benlioğlu 282
5.7.7. Kemal Karaöz 287
5.7.8. Mustafa Güvenkaya 292
5.7.9. Nihat Ozan Köroğlu 296
5.7.10. Nurullah Kanık 302
5.7.11. Ömer Erdoğdular 307
5.7.12. Sadrettin Özçimi 312
5.7.13. Salih Bilgin 319
5.7.14. Ümit Gürelman 323
5.7.15. Yavuz Akalın 327
5.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 332
5.8.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 332
5.8.2. Ahmed Şahin 337
5.8.3. Ali Tan 343
5.8.4. Ekrem Vural 347
5.8.5. Eymen Gürtan 352
5.8.6. İbrahim Benlioğlu 356
5.8.7. Kemal Karaöz 360
5.8.8. Mustafa Güvenkaya 366
5.8.9. Nihat Ozan Köroğlu 369
5.8.10. Nurullah Kanık 373
5.8.11. Ömer Erdoğdular 379
5.8.12. Sadrettin Özçimi 384
5.8.13. Salih Bilgin 390

Sayfa

5.8.14. Ümit Gürelman 395
5.8.15. Yavuz Akalın 400
5.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 405
5.9.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 405
5.9.2. Ahmed Şahin 421
5.9.3. Ali Tan 439
5.9.4. Ekrem Vural 460
5.9.5. Eymen Gürtan 480
5.9.6. İbrahim Benlioğlu 491
5.9.7. Kemal Karaöz 517
5.9.8. Mustafa Güvenkaya 548
5.9.9. Nihat Ozan Köroğlu 555
5.9.10. Nurullah Kanık 577
5.9.11. Ömer Erdoğdular 603
5.9.12. Sadrettin Özçimi 617
5.9.13. Salih Bilgin 665
5.9.14. Ümit Gürelman 677
5.9.15. Yavuz Akalın 688
5.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 701
5.10.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 701
5.10.2. Ahmed Şahin 703
5.10.3. Ali Tan 704
5.10.4. Ekrem Vural 707
5.10.5. Eymen Gürtan 709
5.10.6. İbrahim Benlioğlu 710
5.10.7. Kemal Karaöz 711

Sayfa

5.10.8. Mustafa Güvenkaya 713
5.10.9. Nihat Ozan Köroğlu 714
5.10.10. Nurullah Kanık 716
5.10.11. Ömer Erdoğdular 718
5.10.12. Sadrettin Özçimi 719
5.10.13. Salih Bilgin 722
5.10.14. Ümit Gürelman 724
5.10.15. Yavuz Akalın 725
5.11. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum 725
6. SONUÇ VE TARTIŞMA 731
6.1. Birinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 731
6.2. İkinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 738
6.3. Üçüncü Alt probleme İlişkin Sonuçlar 742
6.4. Dördüncü Alt probleme İlişkin Sonuçlar 743
6.5. Beşinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 743
6.6. Altıncı Alt probleme İlişkin Sonuçlar 744
6.6.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 744
6.6.2. Ahmed Şahin 749
6.6.3. Ali Tan 755
6.6.4. Ekrem Vural 761
6.6.5. Eymen Gürtan 766
6.6.6. İbrahim Benlioğlu 771
6.6.7. Kemal Karaöz 776
6.6.8. Mustafa Güvenkaya 781
6.6.9. Nihat Ozan Köroğlu 786
6.6.10. Nurullah Kanık 791

Sayfa

6.6.11. Ömer Erdoğdular 796
6.6.12. Sadrettin Özçimi 801
6.6.13. Salih Bilgin 806
6.6.14. Ümit Gürelman 810
6.6.15. Yavuz Akalın 815
6.7. Yedinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 828
6.7.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 828
6.7.2. Ahmed Şahin 831
6.7.3. Ali Tan 834
6.7.4. Ekrem Vural 837
6.7.5. Eymen Gürtan 839
6.7.6. İbrahim Benlioğlu 842
6.7.7. Kemal Karaöz 844
6.7.8. Mustafa Güvenkaya 847
6.7.9. Nihat Ozan Köroğlu 849
6.7.10. Nurullah Kanık 852
6.7.11. Ömer Erdoğdular 855
6.7.12. Sadrettin Özçimi 857
6.7.13. Salih Bilgin 860
6.7.14. Ümit Gürelman 862
6.7.15. Yavuz Akalın 865
6.8. Sekizinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 873
6.8.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 873
6.8.2. Ahmed Şahin 873
6.8.3. Ali Tan 874
6.8.4. Ekrem Vural 874

Sayfa

6.8.5. Eymen Gürtan 875
6.8.6. İbrahim Benlioğlu 875
6.8.7. Kemal Karaöz 875
6.8.8. Mustafa Güvenkaya 876
6.8.9. Nihat Ozan Köroğlu 876
6.8.10. Nurullah Kanık 877
6.8.11. Ömer Erdoğdular 877
6.8.12. Sadrettin Özçimi 877
6.8.13. Salih Bilgin 878
6.8.14. Ümit Gürelman 878
6.8.15. Yavuz Akalın 879
6.9. Dokuzuncu Alt probleme İlişkin Sonuçlar 880
6.9.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 880
6.9.2. Ahmed Şahin 880
6.9.3. Ali Tan 881
6.9.4. Ekrem Vural 882
6.9.5. Eymen Gürtan 882
6.9.6. İbrahim Benlioğlu 883
6.9.7. Kemal Karaöz 883
6.9.8. Mustafa Güvenkaya 884
6.9.9. Nihat Ozan Köroğlu 884
6.9.10. Nurullah Kanık 885
6.9.11. Ömer Erdoğdular 885
6.9.12. Sadrettin Özçimi 886
6.9.13. Salih Bilgin 887
6.9.14. Ümit Gürelman 887

Sayfa

6.9.15. Yavuz Akalın 888
6.10. Onuncu Alt probleme İlişkin Sonuçlar 889
6.10.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu 889
6.10.2. Ahmed Şahin 889
6.10.3. Ali Tan 889
6.10.4. Ekrem Vural 890
6.10.5. Eymen Gürtan 890
6.10.6. İbrahim Benlioğlu 890
6.10.7. Kemal Karaöz 890
6.10.8. Mustafa Güvenkaya 891
6.10.9. Nihat Ozan Köroğlu 891
6.10.10. Nurullah Kanık 891
6.10.11. Ömer Erdoğdular 891
6.10.12. Sadrettin Özçimi 892
6.10.13. Salih Bilgin 892
6.10.14. Ümit Gürelman 892
6.10.15. Yavuz Akalın 893
6.11. Onbirinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar 893
6.12. Tartışma 895
6.13. Öneriler 897
KAYNAKLAR 899
EKLER 905
ÖZGEÇMİŞ 907

TABLOLARIN LİSTESİ

Tablo **Sayfa**

Tablo 4.1. Çalışma evreninde yer alan neyzenler 37

Tablo 4.2. Çalışma evreninde yer alan taksîmler 39

Tablo 4.3. Uzman görüşü doğrultusunda oluşturulan örneklemde yer alan taksîmler 43

Tablo 5.1. Hüseynî taksîmdeki tartım kullanımı 74

Tablo 5.2. Sazkâr taksîmdeki tartım kullanımı 76

Tablo 5.3. Şevkutarab taksîmdeki tartım kullanımı 77

Tablo 5.4. Ferahnâk taksîmdeki tartım kullanımı 78

Tablo 5.5. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmindeki tartım kullanımı 80

Tablo 5.6. Niyazi Sayın kişisel motif kullanımı 120

Tablo 5.7. Adnan Yavuz Ballıoğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı 332

Tablo 5.8. Adnan Yavuz Ballıoğlu Hüzzâm taksîm tartım kullanımı 334

Tablo 5.9. Adnan Yavuz Ballıoğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı 335

Tablo 5.10. Ahmed Şahin Segâh taksîm tartım kullanımı 337

Tablo 5.11. Ahmed Şahin Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı 339

Tablo 5.12. Ahmed Şahin Pençgâh taksîm tartım kullanımı 341

Tablo 5.13. Ali Tan Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı 343

Tablo 5.14. Ali Tan Nihâvend taksîm tartım kullanımı 345

Tablo 5.15. Ali Tan Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîm tartım kullanımı 346

Tablo 5.16. Ekrem Vural Segâh taksîm tartım kullanımı 348

Tablo 5.17. Ekrem Vural Isfahân taksîm tartım kullanımı 349

Tablo 5.18. Ekrem Vural Sabâ taksîm tartım kullanımı 351

Tablo 5.19. Eymen Gürtan Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı 353

Tablo 5.20. Eymen Gürtan Nihâvend taksîm tartım kullanımı 354

Tablo **Sayfa**

Tablo 5.21. İbrahim Benlioğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı 356

Tablo 5.22. İbrahim Benlioğlu Bayâtî taksîm tartım kullanımı 358

Tablo 5.23. İbrahim Benlioğlu Hicâz taksîm tartım kullanımı 360

Tablo 5.24. Kemal Karaöz Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı 361

Tablo 5.25. Kemal Karaöz Râst taksîm tartım kullanımı 363

Tablo 5.26. Kemal Karaöz Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîm tartım kullanımı 364

Tablo 5.27. Mustafa Güvenkaya Karcığar taksîm tartım kullanımı 367

Tablo 5.28. Mustafa Güvenkaya Sûzinâk taksîm tartım kullanımı 368

Tablo 5.29. Nihat Ozan Köroğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı 370

Tablo 5.30. Nihat Ozan Köroğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı 371

Tablo 5.31. Nihat Ozan Köroğlu Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı 373

Tablo 5.32. Nurullah Kanık Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîm tartım kullanımı 374

Tablo 5.33. Nurullah Kanık Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı 375

Tablo 5.34. Nurullah Kanık Uşşâk taksîm tartım kullanımı 378

Tablo 5.35. Ömer Erdoğdular Uşşâk taksîm tartım kullanımı 379

Tablo 5.36. Ömer Erdoğdular Hüzzâm taksîm tartım kullanımı 381

Tablo 5.37. Ömer Erdoğdular Hisâr taksîm tartım kullanımı 383

Tablo 5.38. Sadrettin Özçimi Hicâz taksîm tartım kullanımı 384

Tablo 5.39. Sadrettin Özçimi Hüseynî taksîm tartım kullanımı 386

Tablo 5.40. Sadrettin Özçimi Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîm tartım kullanımı 387

Tablo 5.41. Salih Bilgin Bestenigâr taksîm tartım kullanımı 391

Tablo 5.42. Salih Bilgin Uşşâk taksîm tartım kullanımı 393

Tablo 5.43. Salih Bilgin Râst taksîm tartım kullanımı 394

Tablo **Sayfa**

Tablo 5.44. Ümit Gürelman Şevkefzâ taksîm tartım kullanımı 396
Tablo 5.45. Ümit Gürelman Evcârâ taksîm tartım kullanımı..... 397
Tablo 5.46. Ümit Gürelman Müsteâr taksîm tartım kullanımı..... 399
Tablo 5.47. Yavuz Akalın Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı..... 401
Tablo 5.48. Yavuz Akalın Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı..... 403
Tablo 5.49. Yavuz Akalın Nevâ taksîm tartım kullanımı 404
Tablo 5.51. Ahmed Şahin kişisel motif kullanımı 703
Tablo 5.52. Ali Tan kişisel motif kullanımı..... 705
Tablo 5.53. Ekrem Vural kişisel motif kullanımı 707
Tablo 5.54. Eymen Gürtan kişisel motif kullanımı..... 709
Tablo 5.55. İbrahim Benlioğlu kişisel motif kullanımı..... 710
Tablo 5.56. Kemal Karaöz kişisel motif kullanımı 712
Tablo 5.57. Mustafa Güvenkaya kişisel motif kullanımı..... 713
Tablo 5.58. Nihat Ozan Köroğlu kişisel motif kullanımı..... 714
Tablo 5.59. Nurullah Kanık kişisel motif kullanımı 716
Tablo 5.60. Ömer Erdoğdular kişisel motif kullanımı 718
Tablo 5.61. Sadrettin Özçimi kişisel motif kullanımı 720
Tablo 5.62. Salih Bilgin kişisel motif kullanımı 723
Tablo 5.63. Ümit Gürelman kişisel motif kullanımı 724
Tablo 5.64. Yavuz Akalın kişisel motif kullanımı..... 725
Tablo 6.1. Niyazi Sayın süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 732
Tablo 6.2. Niyazi Sayın ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 739
Tablo 6.3. Adnan Yavuz Ballıoğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 744
Tablo 6.4. Ahmed Şahin süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 750
Tablo 6.5. Ali Tan süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 756
Tablo 6.6. Ekrem Vural süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 761

Tablo **Sayfa**

Tablo 6.7. Eymen Gürtan süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 766

Tablo 6.8. İbrahim Benlioğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 771

Tablo 6.9. Kemal Karaöz süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 776

Tablo 6.10. Mustafa Güvenkaya süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 781

Tablo 6.11. Nihat Ozan Köroğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 786

Tablo 6.12. Nurullah Kanık süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması 791

Tablo 6.13. Ömer Erdoğdular süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 796

Tablo 6.14. Sadrettin Özçimi süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 801

Tablo 6.15. Salih Bilgin süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 806

Tablo 6.16. Ümit Gürelman süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 811

Tablo 6.17. Yavuz Akalın süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 816

Tablo 6.18. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması..... 821

Tablo 6.19. Adnan Yavuz Ballıoğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 828

Tablo 6.20. Ahmed Şahin ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 831

Tablo 6.21. Ali Tan ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 834

Tablo 6.22. Ekrem Vural ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 837

Tablo 6.23. Eymen Gürtan ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 839

Tablo 6.24. İbrahim Benlioğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 842

Tablo 6.25. Kemal Karaöz ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 844

Tablo 6.26. Mustafa Güvenkaya ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 847

Tablo 6.27. Nihat Ozan Köroğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 850

Tablo 6.28. Nurullah Kanık ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 852

Tablo 6.29. Ömer Erdoğdular ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 855

Tablo 6.30. Sadrettin Özçimi ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 857

Tablo 6.31. Salih Bilgin ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması..... 860

Tablo **Sayfa**

Tablo 6.32. Ümit Gürelman ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 862

Tablo 6.33. Yavuz Akalın ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 865

Tablo 6.34. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması 868

Tablo 6.35. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması devamı 869

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil **Sayfa**

Şekil 1.1. Çarpma 6

Şekil 1.2. Çarpma kaydırma / glissandolu çarpma 6

Şekil 1.3. Çift çarpma 6

Şekil 1.4 Dalgalandırma / vibrato 7

Şekil 1.5. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma 7

Şekil 1.6. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma 7

Şekil 1.7. Devre gösterimi 8

Şekil 1.8. Geniş tarama / tremolo 8

Şekil 1.9. Hafif icrâ ifâde unsuru 8

Şekil 1.10. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru 9

Şekil 1.11. Kaydırma / glissando 9

Şekil 1.12. Kesik icrâ / staccato 9

Şekil 1.13. Kümeleme / grupetto 10

Şekil 1.14. Legato 10

Şekil 1.15. Müzik cümlesi 10

Şekil 1.16. Tarama / trill 11

Şekil 1.17. Üçlü çarpma 11

Şekil 1.18. Vakfe / puandorg 11

Şekil 1.19. Vurgu ifâde unsuru 12

Şekil 1.20. Vurkaç çarpma 12

Şekil 1.21. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru 12

Şekil 3.1. Niyazi Sayın'ın meşk silsilesi 26

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	**Açıklamalar**
DKÖ	Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
DKS	Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

1. GİRİŞ

Ney, Türk mûsikîsinin en eski, günümüzde de icrâ edilen ve önemini koruyan nefesli sazlarından biridir. Üzerinde, altısı önde, biri arkada olmak üzere yedi delik bulunmaktadır. Ney, sıcak iklim bölgelerindeki sazlıklardan kesilerek, yapımı için uygun kamışlardan (kargı) imâl edilir.

Ney sazının ismini, Sümerce'de bir nefesli saza verilen ad olan "nâ"dan geldiği düşünülmektedir. Farsça'da "nây" Türkçe'de ise "ney" olarak adlandırılmaktadır. Farsça çalan icrâ eden "zeden" takısından oluşturulan "ney-zeden" kelimesinden bozularak, günümüzde kullanılan "neyzen" kelimesine dönüşmüştür. Aynı anlamdaki Arapça "nâyî" kelimesi de yer yer kullanılmaktadır (Derya, 2015, s. 11; Erguner, 2007, s. 29). Ney sazı günümüzde küçük yapısal farklılıklarla İspanya, Romanya, İran, Irak, Türkistan, Afganistan, Pakistan, Suriye, Tunus, Cezayir, Mısır, Fas, Arabistan ve diğer Arap ülkelerinde icrâ edilmektedir (Sarı, 2012, s. 210).

Ney sazı, kamış, başpâre ve parazvâne adı verilen bölüm ve parçalardan meydana gelen bir çalgıdır. Kamış, neyin ana bölümünü oluşturan en önemli kısmıdır. Dokuz boğumdan oluşan bu ana parçanın birinci boğumundaki ses kutusu, üflenen nefesi sese dönüştüren bölümdür. Başpâre, neyin üflenen üst kısmına, ses kutusuna takılan bir ağızlıktır. Genellikle fildişi ve boynuz gibi doğal malzemelerden imâl edilmektedir. Günümüzde ise fiberglas ve delrin gibi sun'î malzemelerden de başpâreler imâl edilmektedir. Parazvâneler ise neyin iki ucuna, dış çeperine sıkıca geçirilen, neyin çatlamasını önlemek ve diğer fiziksel dış etkenlerden korumak amacıyla takılan metal parçadır. Parazvâneler genellikle altın, gümüş veya bakır gibi malzemelerden imâl edilmektedir. Ayrıca neylerin daha estetik görünmesi, dayanıklılığının arttırılması yanında verilen kıymetin de bir göstergesi olarak boğum çizgilerine altın, gümüş gibi kıymetli ve dayanıklı metal teller sarılabilmektedir.

Neyin ana bölümünü teşkil eden kamışların en iyileri Mısır, Suriye ve Türkiye'de Hatay'ın Samandağı İlçesi'nde yetişmektedir. Bu kamışların ney yapımı için uygun olanları, olgunlaşanları sonbahar aylarında kesilmektedir (Öztekin, 2007, s. 3).

Ney, icrâ imkânları bakımından zengin ancak teknik yönden icrâsı güç bir çalgıdır. Sağlıklı ses çıkarmak bu çalgıya yeni başlayan kişilerin karşısına çıkacak olan ilk engeldir. Neyzen adayının kendi dudak ve diş yapısına göre uygun dudak pozisyonunu ve üfleme açısını deneme yanılma yoluyla keşfetmesi ve güzel

pürüzsüz bir ses çıkartması ve tüm bunları her seferinde aynı şekilde yapacak alışkanlığı kazanması gerekmektedir (Çolak, 2011, s. 8). Ney sazı altı farklı üfleyiş şiddetine ve bu üfleyiş şiddetinin arttırılmasına bağlı olarak yaklaşık üç oktav civarında ses aralığına sahiptir. Çeşitli boylarda ve çaplarda üretilen neylerde, akord tizleştikçe, neylerin boyları kısaldıkça, üç oktavlık ses sahasını yakalamak bir hayli zorlaşır. Ancak Kaba Râst ve Tiz Nevâ arasındaki ses sahası her neyden elde edilebilir (Toz, 2014, s. 9).

İcrâlarda kullanmak amacıyla farklı boylarda ve farklı âhenklerde ney çeşitleri bulunmaktadır. Bu neyler ana neyler, mabeyn neyler ve nısfıye ney olarak gruplanmaktadır. Ana neyler esas akordu ifâde eden neylerdir. Mabeyn neyler iki ana âhenk arasında kalan yarım sese akord edilmiş neylerdir ve bir tane de nısfıye ney vardır. Ana Neyler (Esas Neyler): Bolâhenk, Davût, Şâh, Mansûr, Kız, Müstahsen, Sipürde. Mâbeyn Neyler: Kız Mansûr Mâbeyni, Şâh Mansûr Mabeyni. Nısfıye ney Bolâhenk Nısfiyedir (Gunca, 2007, s. 21).

Ney sazının, İslâmiyet'ten önceki devirlerde de var olduğu Sümerler dönemine ait kazılardan anlaşılmaktadır. Pennsylvania Üniversitesi ve British Museum heyetlerinin yapmış olduğu kazılar esnasında, M.Ö 2800 yıllarına ait bir Sümer mezarında bir ney (Sümer Flütü) bulunmuştur. Bu çalgının M.Ö. 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı düşünülmektedir. Arkeolojik çalışmalar sonunda bulunan bu çalgı hâlen Amerika'da Filedelfia Üniversitesi Müzesi'nde sergilenmektedir. Sert bir kamıştan imâl edildiği anlaşılan bu çalgının üflendiği zaman do, re, mi fa diyez, sol, la, si ve do seslerini verdiği belirtilmektedir (Öztekin, 2007, s. 1).

Ney sazı IX. yüzyılda Orta Asya, Fars ve Arap toplumlarında farklı yapılarda ve biçimlerde yer almaktadır. Hıtay Türkleri'nin Orta Asya'da ney sazını çok eski zamanlardan beri kullandıkları ve yan flüte benzer şekilde icrâ ettikleri anlaşılmaktadır. Ney sazını Türklerin İslâmiyeti kabûlünden sonra da kullandıkları görülmektedir. Ney, İslâm tasavvufunda zaman zaman bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu, Mevlâna Celâleddîn Rûmî'nin Mesnevî adlı eserinin ilk onsekiz beytinde karşımıza çıkmaktadır; ney kamışlıktan kesilmemişken rahat ve taze bir hayat içindeydi. Kamışlıktan kesildikten sonra kurudu. Aynı şekilde âriflerin ruhu da ruhlar âleminde sonsuz ve mânevî lezzetlerle dolu bir hayat içindeydi. Dünyaya geldiği zaman ölümsüzlük suyu gibi olan ruhlar âleminden ve o âlemin lezzetinden

uzak kaldı. Tıpkı kamışlıktan koparılan susuz kalmış ney gibi kurudu. Ney ve ârif kişi bu bakımdan birbirine benzetilmektedir (Derya, 2015, s. 11, 13). Mevlâna Celâleddîn Rûmî ney sazını insân-ı kâmile benzetmiştir. Mevlâna'nın mûsikî ve ney sazı hakkındaki görüş ve düşünceleri ve atfettiği kudsiyyet, kendisini sevenler ve takip edenler tarafından benimsenmiştir.

Zaman içerisinde, Mevlâna'dan sonra kurulan Mevlevî Tarikatı'nın içerisinde özellikle de zikir esnasında mûsikîye büyük önem verilmiştir. Mûsikî, zikre eşlik etmek amacıyla kullanılmış ve ney, rebâb, kudüm gibi sazlar bu esnâda icrâ edilen mûsikînin ayrılmaz birer parçası olmuştur. Mevlevîler, mûsikîye atfettikleri kudsiyet gibi bu sazlara da değer vermiş ve kutsiyet atfetmişlerdir. Mevlevîler arasında ney sazının "Nây-ı Şerîf" olarak anılması bu sebepledir (Gölpınarlı, 2006, s. 418; Yenigün, 1960, s. 700).

Türk müziği Târihi içerisinde, özellikle de 13. yüzyıldan günümüze pek çok ney icrâcısı yetişmiştir. Kutbü'n-nâyî Hamza Dede, Kutbü'n-nâyî Osmân Dede, Hammâmizâde İsmâîl Dede, Neyzen Azîz Dede, Neyzen Hüseyîn Fahreddîn Dede, Neyzen Emîn Dede, Neyzen Halil Dikmen bu icrâcılardan bazılarıdır. Neyzenler arasında kendi döneminin en mâhir, kabiliyetli ve icrâlarıyla öne çıkanları "Kutbü'n-nâyî" olarak adlandırılmıştır. Bu kişilerin Türk müziğine ve ney icrâcılığına yaptıkları katkılar önemlidir. Niyazi Sayın da bu icrâcılardandır. Ney icrâsı ve ney icrâcılığına getirdiği yenilikler bakımından günümüz ney icrâcıları tarafından Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın olarak anılmaktadır.

Niyazi Sayın, kendisine teslim ve emânet edilen mesûliyeti hakkıyla idrâk etmiştir. Yalnızca mensûbu olduğu gelenekle izâh edilebilecek bir sanatkâr olmayıp, temsîl ettiği geleneğe kendisinden çok şeyi katmış büyük bir ustadır (Çıpan, 2009, s. 11). Öyle ki, Beşir Ayvazoğlu ney icrâsında artık Niyazi Sayın öncesi ve sonrasından söz etmek gerektiğini belirtmektedir (Ayvazoğlu, 2002, s. 102). Niyazi Sayın'ın icrâları, özellikle de taksîmleri dinlendiği zaman kendine özgü icrâsı, üslûbu ve tavrına ilişkin özellikler ilk anda dikkati çekmektedir. Neyzen Ali Tan, Niyazi Sayın tavrının kendine has dudak vibratosu, çeşitli çarpmalar ve perde açma teknikleriyle karakteristik olarak kendini belli ettiğini ifâde etmektedir (Tan, 2008, s. 24). Niyazi Sayın'ın ney icrâsı ve ney icrâsına getirdiği yenilikler kendisinden sonra gelen neyzenler ve öğrencileri tarafından benimsenmiştir. Günümüz ney icrâcıları Niyazi

Sayın'ın yapmış olduğu icrâları, özellikle taksîm kayıtlarını dinleyerek hatta taklit ederek kendi icrâlarını geliştirmeye çalışmışlardır. Bu benimsemenin bir sonucu olarak Türk müziği ney icrâcılığında "Niyazi Sayın Ekolü" adı verilen bir ekol ortaya çıkmıştır. Bu ekolün en önemli temsilcileri de Niyazi Sayın'ın yetiştirdiği ney icrâcılarıdır.

Bu çalışmada öğrencilerinin icrâları üzerinden Niyazi Sayın Ekolü incelenmekte; bu doğrultuda öğrencilerinin taksîm icrâları üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün özelliklerinin neler olduğu üzerinde durulmaktadır.

Problem Durumu

Niyazi Sayın, Türk müziği ney icrâcılığında önemli bir yere sahiptir. Türk müziği ney icrâcılığında kendi adıyla anılan ve başta öğrencileri tarafından sürdürülen bir ekol sahibidir. Niyazi Sayın ve öğrencilerinin icrâları üzerinde yapılacak olan incelemeyle bu ekolün daha iyi tanınması mümkündür. Niyazi Sayın ve öğrencilerinin taksîm icrâları üzerinden yapılacak olan çalışmayla, yani bu icrâların notaya alınarak daha somut bir hâle getirilmesi ve taksîmlerin analiziyle ekol hakkında detaylı inceleme yapabilme imkânı doğacak; ayrıca ekolün özellikleri hakkında çıkarımların yapılması mümkün hâle gelecektir. İcrâcıların ve araştırmacıların bu çalışmayla bu ekolü daha iyi tanıyıp anlaması sağlanabilecektir. Bu sebeple araştırmaya konu olan problem cümlesi "Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nü meydana getiren özellikler nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Alt Problemler

1- Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?

2- Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında kullandığı müzikal ifâde unsurları nelerdir?

3- Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında kullandığı tartım unsurları nelerdir?

4- Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında makâm anlayışı nasıldır?

5- Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarındaki kişisel motifleri nelerdir?

6- Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları süsleme teknikleri nelerdir?

7- Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları müzikal ifâde unsurları nelerdir?

8- Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları tartım unsurları nelerdir?

9- Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerindeki makâm anlayışı nasıldır?

10- Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerindeki kişisel motifler nelerdir?

11- Niyazi Sayın Ekolü'ne ilişkin temel özellikler nelerdir?

Tezin Amacı

Çalışmada, Niyazi Sayın Ekolü'nü oluşturan özelliklerin neler olduğunun incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Niyazi Sayın'ın ve Niyazi Sayın Ekolü'nü devam ettiren, öğrencilerinin taksîmleri incelenecektir. İncelemeler sonunda Niyazi Sayın Ekolü'nün özelliklerine ilişkin bilgilerin elde edilmesi, icrâcıların ve araştırmacıların hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

Tezin Önemi

Niyazi Sayın'ın ney icrâsı günümüzde önemli bir yere sahiptir. Günümüzde ney icrâcıları tarafından neyzenlerin kutbu yani Kutbü'n-nâyî olarak anılmaktadır. Niyazi Sayın ortaya koyduğu icrâ özellikleri ve ney sazına kazandırdığı yeniliklerle günümüzde ekol sahibi bir sanatkâr olmuştur. Bu sebeple Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü önemli bir yere sahiptir. Niyazi Sayın Ekolü'nün özelliklerinin ve ekolü devam ettiren, Niyazi Sayın'ın öğrencilerinin taksîm icrâlarının ayrıntılı olarak incelenmesi önemlidir. Çalışma, Niyazi Sayın Ekolü'nün icrâ özelliklerini, icrâcı ve taksîmler bakımından geniş bir örneklem kümesiyle ele alması ve bu kapsamda alanda yapılan ilk çalışmalardan olması sebebiyle ayrıca bir öneme sahiptir.

Tanımlar

Bu kısımda, çalışmada yer alan, taksîm icrâlarında kullanıldığı tespit edilen, çeşitli müzikal unsurlar ve müzik terimlerine ait tanımlar alfabetik sırayla açıklanmaktadır.

İcrâlarda kullanılan süsleme terimleri ve müzikal ifâde unsurlarına ait görsellere ilişkin örnekler de tanımların altında verilmektedir.

Çarpma: Süsleme işaretlerinden biri olan çarpma, genellikle asıl notaya bir basamak pest veya tiz bir sesin çarpılmasıyla meydana gelir. Bir bağ ile esas notaya bağlanarak küçük bir nota şeklinde gösterilir. Çarpma asıl notaya uzak olan farklı seslerin çarpılmasıyla da meydana gelebilmektedir (Öztuna, 2006, s. 205). Ney sazında çarpma, deliklerin açılması veya kapanması durumunda meydana gelmektedir (Gunca, 2007, s. 57). Çalışmada çarpmanın gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.1. Çarpma

Çarpma kaydırma / Glissandolu çarpma: Çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılarak kullanılan çarpma tekniğidir (Gürel, 2016, s. xv). Çarpma notasından asıl notaya çekilen glissando bağı ile gösterilmektedir. Çalışmada glissandolu çarpma işaretinin gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "çarpma kaydırma" kelimesi kullanımı tercih edilmiştir.

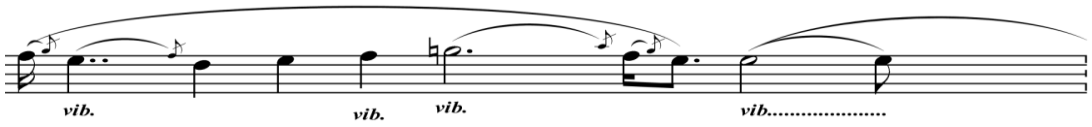
Şekil 1.2. Çarpma kaydırma / glissandolu çarpma

Çift çarpma: Asıl notadan önce veya sonra gelen ikili (çift) çarpmadır. Asıl notaya, yani değerini aldığı notaya bir bağ işaretiyle bağlanarak gösterilir (Gürel, 2016, s. xiv). Çalışmada çift çarpmanın gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.3. Çift çarpma

Dalgalandırma / Vibrato: Bir perdenin veya sesin dalgalı olarak uzatılmasıdır (Toz, 2014, s. 35). Çalışmada vibrato uygulanan notalar, altlarına yazılan "vib."

kısaltmasıyla gösterilmiştir. Bağlı notalar arasında vibratonun devam ettiği kısımlar "…" ile gösterilmiştir. Vibratonun nota üzerindeki gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "dalgalandırma" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.



Şekil 1.4 Dalgalandırma / vibrato

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma: Çarpma kendisinden önceki notaya bağlı olduğunda değerini asıl notadan alır. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota üzerinde daha yumuşak bir etki yaratır (Toz, 2014, s. 39). Çalışmada değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma işaretinin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.5. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma: Çarpma kendisinden sonra gelen notaya bağlı olduğunda vuruş zamanı tam olarak çarpmanın üzerine gelir. Çarpmanın bağlı olduğu asıl nota vurgulu olarak duyulur (Toz, 2014, s. 39). Çalışmada değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma işaretinin gösterimi aşağıdaki gibidir.

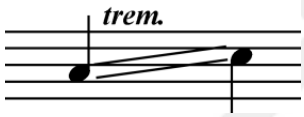
Şekil 1.6. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Devre: Lahni devreler, yani bir kural çerçevesinde oluşan âhenkli sesler, ezgisel devreler her dilde noktalamaya karşılık az çok duruşlara, yani kalışlara ayrılmışlardır. Mûsikîde kararlar, kalışlar noktalama işaretleri gibidir. Devreler, bir

veya birkaç unsurun birleşmesiyle meydana gelen ezgi kesitleri yani cümleciklerdir (Ezgi, 1935, s. 11). Çalışmada devrelerin gösterimine bir örnek aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.7. Devre gösterimi

Geniş tarama / Tremolo: Bir veya birkaç notanın birbiri ardı sıra çok hızlı tekrar edilmesiyle uygulanan icrâdır (Say, 2005, s. 497). Çalışmada asıl notanın üzerine konulan "trem." ve tekrar edilen notaların arasına konulan çift çizgili bağ ile gösterilmiştir. Tremolo süsleme tekniği ile icrâ edilen notaların gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "geniş tarama" kelimesi kullanımı tercih edilmiştir.



Şekil 1.8. Geniş tarama / tremolo

Hafif: Batı müziğinde kullanılan "piano" (p), işaretinin karşılığıdır. Çalışmada icrâ esnasında alçak sesle icrâ edilen bölümler notanın altında "hafif" şeklinde ifâde edilmiştir. Hafif icrânın devam ettiği kısımlar "…" işareti ile uzatılarak gösterilmiştir. Çalışmada hafif olarak icrâ edilen bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.9. Hafif icrâ ifâde unsuru

Hızlanarak: Batı müziğinde kullanılan Accelerando'nun karşılığıdır. Çalışmada icrâ esnasında icrânın hızlandığı, çabuklaştığı bölümler notanın altında "hızlanarak" şeklinde ifâde edilmiştir. Hızlanarak icrânın devam ettiği kısımlar "…" işareti ile

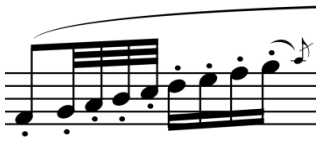
uzatılarak gösterilmiştir. Çalışmada hızlanarak icrâ edilen bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.10. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru

Kaydırma / Glissando: Bir sesten diğerine geçerken aralık içerisindeki seslerin kesinti olmadan duyurulması anlamındadır (Gunca, 2007, s. 50). Nota yazısında "gliss." kısaltması ve glissando bağı işareti ile gösterilmektedir. Çalışmada glissando işaretinin gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "kaydırma" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Şekil 1.11. Kaydırma / glissando

Kesik icrâ / Staccato: Notaların birbirinden ayrı bir şekilde tane tane, kesintili seslendirilmesi olarak tanımlanmaktadır (Gazimihal, 1961, s. 237). Çalışmada staccato icrâ edilen notalar üzerlerine konulan nokta işaretiyle belirtilmiştir. Çalışmada staccato olarak icrâ edilen notaların gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "kesik icrâ" kelimesi kullanımı tercih edilmiştir.



Şekil 1.12. Kesik icrâ / staccato

Kişisel motif: İcrâcı veya bestekâr tarafından üretilerek, icrâda ya da eserde sıkça yer verilen motiflerdir. Aynı ezgilerin farklı perdeler veya tartımlar üzerinde tekrarı da kişisel motiflerin belirlenmesinde önemlidir. Bir motif, icrâcının en az iki defa tekrar etmesiyle kişisel motif olur (Kaçar, 2020, s.63, 182).

Kümeleme / Grupetto: Asıl notanın bir derece alt veya üst perdesinden başlayarak kümelenen üç veya dört notadan meydana gelen melodik süsleme işaretidir (Gazimihal, 1961, s. 104). Grupettolar çalışmada değerini aldıkları notaya bağ işareti ile bağlanarak gösterilmiştir. Çalışmada grupettonun gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "kümeleme" kelimesi kullanımı tercih edilmiştir.

Şekil 1.13. Kümeleme / grupetto

Legato: Sesleri birbirine bağlı olarak icrâ etmek anlamındadır (Say, 2005, s. 350). Ney, legatonun uygulanması için müsait bir çalgıdır. Nefesin kısa ve uzun tutulmasıyla icrâ esnasında her bölgede rahatlıkla uygulanabilir (Toz, 2000, s. 24). Notaların üzerine çekilen yay şeklindeki bağ işaretiyle gösterilir. Çalışmada legato olarak icrâ edilen bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.14. Legato

Müzik cümlesi: Bir ezginin sona ermiş en büyük parçasına cümle denir. Genellikle müzik cümleleri makâmın durak perdesinde kalır ve anlama ifâde olarak tamamlanmışlık hissi verirler. Cümleler bir bütün halindedirler. Cümleler devrelerden meydana gelirler (Ezgi, 1935, s. 11). Çalışmada cümlelerin başladığı kısımlar parantez içerisinde numaralandırılarak gösterilmektedir. Cümlenin gösterimine bir örnek aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.15. Müzik cümlesi

Tarama / Trill: Asıl nota ile bir üzerindeki ses arasında çok hızlı ve eşit değerde gidip gelerek uygulanan icrâdır (Gunca, 2007, s. 62). Asıl notanın üzerine konulan "tr" kısaltmasıyla gösterilir. Çalışmada trill süsleme tekniği ile icrâ edilen notaların gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "tarama" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.

Şekil 1.16. Tarama / trill

Üçlü Çarpma: Değerini kendinden önceki veya sonraki notadan alan üç adet notanın birleşmesiyle meydana gelen çarpmadır (Gürel, 2016, s. xiv). Çalışmada üçlü çarpmanın gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.17. Üçlü çarpma

Vakfe / Puandorg: Eserin akışını bozmayacak şekilde yapılan duruşlara, duraklamalara ve kısa kalışlara verilen isimdir (Kaçar, 2020, s. 181). Çalışmada notanın üzerine konulan işaretle gösterilmiştir. Çalışmada puandorg işaretinin kullanıldığı bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir. Çalışmada inceleme ve yorumlama yapılırken "vakfe" kelimesi kullanımı tercih edilmiştir.

Şekil 1.18. Vakfe / puandorg

Vurgu: Bir notayı başka bir notadan daha kuvvetli icrâ etmek anlamındadır (Gunca, 2007, s. 70). Çalışmada ifâde oluşturmak amacıyla vurgulu, kuvvetlice, güçlü icrâ edilen nota veya notaların üzerine konulan ">" işareti ile gösterilmiştir. Vurgulu icrâ edilen notaların gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.19. Vurgu ifâde unsuru

Vurkaç çarpma: İcrâ esnasında, tizden pese doğru sıra ile inilen perdelerde, her perdeden sonra icrâ edilen makâmın dizisine uygun olarak bir üst perdeye çarpma yapılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010, s. 41). Çalışmada vurkaç çarpmanın yer aldığı bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.20. Vurkaç çarpma

Yavaşlayarak: Batı müziğinde kullanılan Ritardando'nun karşılığıdır. Çalışmada icrâ esnasında icrânın yavaşladığı bölümler notanın altında "yavaşlayarak" şeklinde ifâde edilmiştir. Yavaşlayarak icrânın devam ettiği kısımlar "…" işareti ile uzatılarak gösterilmiştir. Çalışmada yavaşlayarak icrâ edilen bölümlerin gösterimi aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.21. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Doktora tezleri

Yahya (2000) tarafından hazırlanan "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" başlıklı doktora çalışmasında, Yorgo Bacanos'un çeşitli makâmlardaki taksîmleri, taksîmlerde yer alan seyir özellikleri, kullanılan perdelerin ezgisel hareketleri ve frekans değerleri, taksîmlerdeki ses sahası, Yorgo Bacanos'un kişisel motifleri ve makâm geçkileri incelenmiştir. Elde edilen bulgular ile ud eğitiminde kullanılmak üzere çeşitli makâmlarda örnek etüdler oluşturulmuştur. Araştırmanın sonucunda, Yorgo Bacanos'un ud taksîmlerindeki makâm seyirlerini Geleneksel Türk müziği kuramlarında yer alan özellikler ile icrâ ettiği tespit edilmiştir.

Gönül (2010) tarafından hazırlanan "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" başlıklı doktora çalışmasında, Nevres (Orhon) Bey'in ud icrâsına getirdiği yenilikler açıklanmıştır. Nevres Bey'i farklı kılan ud icrâsındaki kendi dönemine kadar kullanılan icrâ tekniklerine farklı ve özgür bir tavır kazandırdığı bilgisi aktarılmıştır. Çalışmada Nevres Bey'in 14 ayrı makâmdaki 20 taksîm icrâsı incelenerek yorumlanmıştır. Ulaşılan bilgiler doğrultusunda 14 örnek alıştırma oluşturulmuştur. Çalışmanın sonucunda Nevres Bey'in yaşadığı döneme kadar onun tavrına paralellik gösteren veya benzeyen kişiye veya icrâ kaydına rastlanmadığı tespit edilmiş, Nevres Bey'in tavrının anlaşılması ve ud eğitimde kullanılması gereken bir ekol olduğu sonucuna varılmıştır.

Köroğlu (2015) tarafından hazırlanan "Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevede Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği" başlıklı doktora çalışmasında Niyazi Sayın'ın toplulukla saz eseri icrâlarında tespit edilen süsleyici unsurlar ve artikülasyon ögeleri çerçevesinde oluşturulan etütler yardımıyla, Niyazi Sayın'ın tavır özelliklerinin, öğrenciler tarafından notada görülüp uygulanabileceği ve böylelikle ney eğitiminin verimliliğinin artırılacağı konusu araştırılmıştır. Çalışma kapsamında Niyazi Sayın'ın toplulukla icra etmiş olduğu 32 saz eserinin görsel ve işitsel kayıtları tespit edilmiş, kayıtlardaki Niyazi Sayın'ın icrâsı, süsleyici unsurları ve artikülasyon öğeleriyle notaya alınmıştır. Notaya alınan saz eserlerindeki aynı ve farklı özellikteki öğeler, süsleyici unsurlar ve artikülasyon öğeleri olarak gruplandırılmıştır. Gruplandırılan öğeler kullanılarak etütler yazılmış ve yazılan bu etütlerin ney eğitiminde

kullanılabilirliğine yönelik uzman görüşleri alınmıştır. Çalışmanın sonucunda oluşturulan etütlerle ney eğitimine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Alınan görüşlerle birlikte oluşturulan etütlerin, ney öğretimine olumlu katkılar sağladığı, ney öğreniminde icrâya yönelik faydalı ve kolay anlaşılabilir olduğu; Niyazi Sayın'ın kullandığı süsleme ve artikülasyon öğelerini yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Gürel (2016) tarafından hazırlanan "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli" başlıklı doktora çalışmasında Nubar Tekyay'ın kemân taksîmlerinde yer alan süsleme teknikleri, ifâde unsurları tespit edilerek melodik, ritmik ve nazarî incelemeleri yapılmıştır. Çalışmada yapılan nazarî tahlil ile taksîmler cümlelere ayrılarak makâmların seyri, geçki ve perde kullanımları incelenmiştir. Nubar Tekyay'ın nazarî anlayışı ortaya çıkarılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Nubar Tekyay'ın süsleme tekniklerini kullanımı, ajilitesi, yay tekniği, pozisyon kullanımı, entonasyonu, özgün cümleleri, sekileme kullanımı, icrâsındaki ritmik değişkenler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu unsuların Nubar Tekyay'ı dönemindeki diğer kemânilerden farklı bir noktaya taşıyıp ekol haline getirdiği açıklanmıştır.

İlgar (2018) tarafından hazırlanan "Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil" adlı doktora çalışmasında Mes'ud Cemil'in taksîm ve saz eseri icrâ kayıtlarının incelenmesi yoluyla Türk müziği viyolonsel icrâ tavrının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Mes'ud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icrâ tavrını oluşturan teknik ve müziksel ögelerin tespiti amacıyla yapılan arşiv taraması yoluyla ulaşılan viyolonsel taksîm kayıtları ile saz eseri icrâ kayıtlarına ilişkin veriler kategorisel içerik analizi tekniği kullanılarak incelemeye tabi tutulmuştur. Mes'ud Cemil'in taksîm icrâlarında kullanmış olduğu pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müziksel ifâde unsurları, tartımsal unsurlar ve taksîmlerindeki cümle ve makâm anlayışı doğrultusunda analizler gerçekleştirilmiştir. Saz eseri icrâları ise kullandığı pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme tekniği olarak yaptığı süslemeler, ezgisel ve tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler ve eşlik unsuru olarak yaptığı süslemeler doğrultusunda analize tabi tutulmuştur. Batı müziği icrâsına yönelik çeşitli unsurları da taksîm ve saz eseri icrâlarında kısmen sergilediği tespit edilen Mes'ud Cemil'in, bunları Türk müziğinin icrâ unsurlarıyla bir araya getirerek kendi icrâ anlayışı kapsamında yenilikçi, özgün, nitelikli viyolonsel tavrı meydana getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Kazazoğlu (2018) tarafından hazırlanan "Vecihe Daryal'in Kânun Taksimlerinin Tahlîli" başlıklı doktora çalışmasında, Vecihe Daryal'ın taksîmleri teknik bakımından incelenmiş, ezgi ve makâm tahlîlleri yapılmıştır. Vecihe Daryal'ın tavır özelliklerini ortaya çıkaran süsleme teknikleri ortaya konulmuş, ezgi tahlîli yapılarak kişisel motifler, motif tekrarları, sekileme kullanımı, soru cevap motifleri incelenmiştir. Taksîmlerde yer alan tartım kullanımları, hız değişkenlikleri ortaya çıkarılmıştır. Makâm tahlîli yapılırken kullanılan perdeler, taksîmin ses aralığı tespit edilmiş, taksîmlerde yer alan perdelerin kullanım sıklığı tabloya aktarılarak yorumlanmıştır. Çalışmada taksîmlerin seyri yazılmış ve seyir hareketlerinden yola çıkılarak örnek seyirler ortaya konulmuştur. Aynı makâmdaki taksîmler mukayese edilmişi ve Rauf Yekta'nın nazarî anlayışı ile karşılaştırılmış, benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur.

Öztürk (2021) tarafından hazırlanan "Niyazi Sayın Ney Tavrındaki Perde ve Baskı Karakterlerinin Meşk Silsilesi Özelinde İncelenmesi" başlıklı doktora çalışmasında, Niyazi Sayın'ın ve öğrencilerinin ney icrâ tavrındaki perde, baskı ve aralıkları dijital ölçüm yapılarak incelenmiştir. Perde, baskı ve aralıkların Arel-Ezgi-Uzdile sistemi ile uyuşan ve uyuşmayan yönleri de araştırılmıştır. Niyazi Sayın'ın icrâ ettiği dört adet Acemaşîrân peşreve ulaşılmış, öğrencileri olan Ömer Erdoğdular, Sadrettin Özçimi, Salih Bilgin, Bülent Özbek, Ahmed Şahin, Yavuz Akalın ve onların öğrencileri olan Hüseyin Özkılıç ve Yasin Özçimi'ye ulaşılarak kendilerinden incelemesi yapılmak üzere Acemaşîrân peşreve ilişkin icrâ kayırları istenmiştir. Çalışmanın sonucunda oluşturulan alt problemler doğrultusunda perde, baskı, aralıklara ilişkin Niyazi Sayın ve meşk silsilesinde yer alan neyzenler arasında farklılıkların olduğu gibi önemli benzerliklerin olduğu sonucuna varılmıştır.

Yüksek lisans tezleri

Toz (2000) tarafından hazırlanan "Enstrümantasyon Açısından Ney" başlıklı yüksek lisans çalışmasında ney sazının tarihçesine ve fiziki özelliklerine ilişkin bilgiler verilmiştir. Çalışmanın sonucunda ney sazında yer alan baş ve parmak pozisyonları, süsleme teknikleri, efektif özellikleri ve artikülasyonlar tespit edilmiş ve bu hususların nota üzerine gösterimi yapılmıştır.

Tan (2008) tarafından hazırlanan "Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları" başlıklı yüksek lisans çalışmasında Niyazi Sayın'ın ney icrâsındaki perde

pozisyonları incelenmiştir. Çalışmada incelenen pozisyonların kullanıldığı örnek eserler mansûr âhenginde ney ile icrâ edilmiş ve video yoluyla kayıt altına alınmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde Niyazi Sayın'ın ortaya koyduğu perde icrâ pozisyonlarının Hüzzâm, Hicâzkâr, Kürdîlihicâzkâr, Şedarabân, Nihâvend ve Sabâ makâmlarında icrâya kolaylık sağladığı tespit edilmiştir.

Bükülmez (2017) tarafından hazırlanan "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili" başlıklı yüksek lisans çalışmasında, Haydar Tatlıyay (1890-1963) ve Sadi Işılay'ın (1899-1969), icrâ tavırları ile kendilerinden sonraki kemân icrâcılarını etkileyerek ekol sahibi oldukları aktarılmaktadır. Çalışmada, Sadi Işılay ve Haydar Tatlıyay'ın, dönemin diğer kemânilerinden makâm anlayışı ve kemân icrâsında kullanmış oldukları teknikler bakımından farklılık gösterdikleri ifâde edilmiştir. Çalışmada Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın eser icrâlarındaki tavır özellikleri tahlîl edilerek söz konusu farklılığın ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Haydar Tatlıyay'ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki 11 bestelenmiş eser icrâsı ile Sadi Işılay'ın icrâ etmiş olduğu farklı formlardaki 13 bestelenmiş eser incelenmiştir. 24 adet bestelenmiş eser icrâsı, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın icrâ etmiş olduğu şekliyle notaya alınarak TRT repertuvarındaki nüshaları ile karşılaştırılmıştır. Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın icrâ özellikleri, süsleme teknikleri, ilâve notalar, tartım değişikliği, yay teknikleri ve müzikal ifâde unsurları incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda Haydar Tatlıyay'ın icrâsında en fazla glissando süsleme tekniği ve detache yay tekniğini; Sadi Işılay'ın da icrâsında en fazla çarpma süsleme tekniği ve legato yay tekniğini kullanmış olduğu tespit edilmiştir.

Demirdirek (2018) tarafından hazırlanan "Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması" adlı yüksek lisans çalışmasında Hakkı Derman'ın kemân taksîmlerinde yer alan süsleme teknikleri, yay teknikleri, tartım özellikleri, sıklıkla kullanılan motifleri incelenmiştir. Hakkı Derman'ın, taksîm incelemeleri sonucunda, icrâlarında en fazla çarpma süsleme tekniğini kullandığı, taksîmde yer alan süsleme tekniklerini, tartım kalıplarını ve sıklıkla kullanılan motifleri genellikle legato yay tekniği ile icrâ ettiği tespit edilmiştir. Oluşturulan alıştırmaların uzman görüşleri doğrultusunda Hakkı Derman'ın icrâ tavrını yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Düzün (2019) tarafından hazırlanan "İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksîmlerinin Tahlîli" adlı yüksek lisans çalışmasında İzzettin Ökte'nin taksîm icrâları incelenmiştir. Çalışmada, notaya alınan taksîmler, İzzettin Ökte'nin icrâ tavrını ortaya çıkarmaya yönelik olarak süsleme teknikleri, mızrap kullanımı, ifâde unsurları ve makâm anlayışı bakımından ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda Ökte'nin her perde için bir mızrap vurmak yerine çoğu kez tek mızrap ile birden çok perde duyurduğu ve anlatıma çeşitlilik katma amacıyla da ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Çalışmada, İzzettin Ökte'nin taksîmlerinde 6 farklı süsleme tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu süsleme tekniklerinin çarpma, vurkaç çarpma, glissando, sap vibratosu, tek mızraplı tril ve tek mızraplı çarpma olduğu tespit edilmiştir.

Üstünkaya (2021) tarafından hazırlanan "Neyzen Yavuz Akalın Özelinde Ney İcrâ Tavrı" başlıklı yüksek lisans çalışmasında Yavuz Akalın'ın taksîmleri form, makâmsal ve teknik açıdan incelenmiştir. Yavuz Akalın'ın taksîmlerininin incelenmesi yoluyla icrâsı içerisinde kullanmış olduğu süsleme teknikleri ve ifâde unsurları ayrıntılı olarak tahlîl edilmiş, bu taksîmler bölüm ve cümlelere ayrılarak seyir ve geçki özellikleri tespit edilmiştir. Yavuz Akalın'ın ney icrâ üslûbu ve tavrını oluşturan öğelerin ney sazından çıkardığı ton, taksîmlerindeki makâm işleyişi, kurduğu özgün cümle ve kompozisyonlar, kullandığı süsleme teknikleri, solo icrâcılığının yanı sıra mûsikîdeki refâkati, ney sazındaki akort ve transpozisyon hâkimiyeti olduğu tespit edilmiştir.

Makaleler

Sakar (2015) tarafından ""Taksim" in Traditional Turkish Classical Music Within the context of reflection of gender on instrumental performance" adlı, International Journal of Human Sciences dergisinde yayınlanan makalede, taksîm icrâsında var olan cinsiyet farklılıklarına odaklanılmıştır. Çalışmada doğaçlama icrâ becerisinin tüm müzik türleri içerisinde müzisyenler için ustalığın bir göstergesi olduğu açıklanmıştır. Taksîmin erkek egemen bir icrâ olarak görüldüğü aktarılmıştır. Çalışmada bu pratiğin toplumdaki cinsiyet kültüründen nasıl etkilendiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırmaya ilişkin veriler etnografik gözlemler ve görüşmeler yoluyla elde edilerek kavramsal olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda enstrümanlara ilişkin cinsiyet sınıflandırmasının antik çağlardan bu yana

sürdüğü, ancak bu sınıflandırmanın yapay bir sınıflandırma olduğu ifâde edilmiştir. Kadınların müzik eğitiminde yer almaya başlamasıyla bu durumun eski etkisinin kaybolduğunun düşünüldüğü açıklanmıştır. Erkeklerin taksîm icrâ ederken "erkeklik kimliği ve virtüözlüğünü" temsil eden unsurun çeviklik olduğu tespit edilmiştir. Kadınlarda ise daha çok duygusallığın ön planda olduğu, ilaveten kadınların duygusallık ve çevikliğe eşit önemde baktıkları sonucuna varılmıştır.

3. TÜRK MÜZİĞİ'NDE NEY İCRÂCILIĞI

Bu bölümde ney icrâcılığının Türk Müziği'ndeki yeri, Niyazi Sayın'ın hayatı, sanatı ve çalışmada ekol içerisinde yer alan, icrâları incelenen kişiler hakkında bilgiler verilmiştir.

3.1. Ney İcrâcılığının Türk Müziği'ndeki Yeri

Mezopotamya milattan önce 4000 yıllarından bu yana birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu bölgede Sümer, Akad, Babil, Asur, Hitit, Kalde, Elam ve Pers uygarlıkları yaşamıştır. Tarihin eski devirlerinde yaşamış olan insanların sesleri, müzikleri günümüze ulaşmamış olmakla birlikte pek çok müzik aleti kalıntısı ve müzisyenlerin betimledikleri ikonografik malzemeler günümüze ulaşabilmiştir (Tüfekçi, 2011, s. 27, 28). Böylelikle günümüze ulaşan müzik aleti kalıntılarından geçmişle ilgili çıkarımlarda bulunup, çalgıların kökeni ve geçirdikleri tarihsel süreç hakkında çıkarım yapmak mümkün olabilmektedir. Tarihin eski devirlerinden günümüze ulaşan, üflemeli çalgı niteliğinde pek çok kalıntı bulunmaktadır.

Sümerler tarafından ney benzeri üflemeli çalgının "ni", "na", "ti-gi", "ka-gı" gibi isimlerle adlandırıldığı bilinmektedir (Sarı, 2012, s. 191). Sümerlerin "kagi" veya "tigi" dedikleri flütte birbirine eşit üç tane parmakla kapatılan delik bulunduğu ve bu flütün üflendiği zaman do-re-mi-fa diyez- sol-la-si seslerini çıkardığı belirtilmektedir Sümer dilinde "kagi" ağız kamışı anlamındadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde kamış kelimesi yerine "kargı" kelimesinin kullanılması, Sümer dilinde kullanılan "kagi" kelimesi ile alakalı olduğu düşünülmektedir (Arel, 1949, s. 3).

Bilinen ilk ney benzeri üflemeli çalgının Sümerler tarafından milattan önce 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı tahmin edilmektedir. Pennsylvania Üniversitesi ve British Museum heyetlerinin yaptığı, Sümerlere ait bir kazıda milattan önce 2800-3000 yıllarından kalma mezar içerisinde bir nay-Sümer flütü bulunmuştur. Sert kamış malzemeden imâl edildiği anlaşılan ve milattan önce 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgı Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde sergilenmektedir. (Öztekin, 2007, s. 1; Derya, 2015, s.11). Ney benzeri üflemeli sazların tarihin eski devirlerine kadar dayanan köklü bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Tarihin eski zamanlarından ulaşan kalıntılar ile ilgili bilgilere bakıldığında yapısal olarak günümüzdeki ney sazına benzemese de bahsedilen çalgıların, ney sazının atası konumunda ilk formları olduğu söylenebilir.

Farsların "nây" olarak adlandırdıkları ney sazı, Araplar tarafından nefes ile çalınan kamış düdük çalgısını ve nefesli çalgılar ailesinde dâhil bütün çalgıları ifâde edecek şekilde "mizmâr" olarak adlandırılmaktadır. Ney sazını ise özel olarak "kassabe" olarak adlandırmaktadırlar (Farmer, 1979, s. 388, 389; Mutçalı, 2012, s. 744). Araplar tarafından "mizmâr" kelimesinin daha geniş anlamda kapsayıcı bir şekilde kullanıldığı söylenebilir.

Kökeni eskilere dayanan ney benzeri üflemeli çalgılar, Uygurlar döneminde kullanılmaktadır. İlk örnekleri hayvan kemiğinden yapılan, dik tutularak çalınan ve iki üç delikli bir çalgı iken daha sonra kamıştan, kargıdan imal edilmeye başlanmış ve delik sayıları sekize çıkarılmıştır (Vural, 2019, s. 238). İslâmiyet öncesi dönemlerde de insanların kargıyı keserek, basit anlamda ney yaptıkları bilinmektedir. O dönemlerde ney sazının şenliklerde ve dinî törenlerde kullanıldığı görülmektedir (Tüfekçi, 2011, s. 33). İslâmiyetin kabûlünden önceki dönemde Türk toplumu içerisinde de ney benzeri bir çalgının basit haliyle var olduğunu söylemek mümkün olduğu gibi bunların neyden farklı sazlar olduğu da söylenebilir.

İslâmiyetin kabûlünden sonra Türklerin mûsikî içerisinde ney sazını çeşitli şekillerde icrâ ettikleri söylenebilir. XI yüzyılda neyin farklı bir türü olan, çok sesli bir borunun "Nây-ı Türki" adıyla bilindiği, askeri müzik içerisinde ve özellikle de savaşlarda kullanıldığı aktarılmaktadır (Erguner, 2007, s. 30). Nay-ı Türki kelimesi ile "surnay" kelimesinin eş anlamlı olduğu, Farsça "sur" ve "nây" kelimelerinin birleşmesiyle meydana geldiği, Hata ve Huten Türklerine mahsus olduğu belirtilmektedir (Sanal, 1964, s. 66). Ancak burada bahsedilen "surnay" adlı çalgının da ney sazından farklı olduğu, hatta günümüzde icrâ edilen zurna sazına benzer bir çalgı olduğu söylenebilir.

Tarihin akışı içerisinde Nây-ı Türkî Hoş Nây, Kurre Nây gibi adlarla anılan bugün yapısını ve özellikleri tam olarak bilinmeyen ney adından türeyen pek çok çalgı karşımıza çıkmaktadır. Bu sazların genellikle meydan sazı olarak kullanıldığı ve ney sazının günümüzdeki formundan çok farklı yapıda oldukları düşünülmektedir (Malçok, 2013, s. 4).

Türklerin İslâmiyeti kabulü ile birlikte, toplumun yapısında var olan mistik düşünce, İslâmi esaslar ve kaidelerle yeniden şekillenerek Türk Tasavvuf anlayışına dönüşmüştür. Hoca Ahmed Yesevî'den başlayarak Hacı Bektâş-ı Velî, Yûnus Emre

ve Mevlâna Celâleddîn-i Rumi ile bu anlayış toplum hayatında yer edinmiştir. Ney sazının XIII. yüzyıldan itibaren Türk toplum hayatında tasavvufun sembolü hâline gelmesinde de en büyük pay Mevlâna Celâleddîn Rûmî'nindir. (Çevikoğlu, 2008, s. 133). Semâ'nın önemli unsurlarından olan müzik, Mevlâna'nın vefâtından sonraki dönemden bu yana Mevlevî Tarikatı'nın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Semâ esnasında da icrâ edilen ney sazı Mevlevîlerin kıymet verdikleri önemli sazlardan biridir (Gölpınarlı, 2006, s. 418). Bu durumun ortaya çıkmasında Mevlâna'nın ney sazına verdiği değerin de payı büyüktür.

Mesnevî'nin ilk onsekiz beyitinde bahsi geçen ney, aslında insanı ve onun asıl mahiyetinin işlemektedir. Ney, insan-ı kâmil olarak düşünülmektedir. Kamışlıktan koparıldıktan sonra asıl geldiği yere duyduğu özlemi anlatmaktadır. İnsan da aynı şekilde geldiği ulvî âlemin özlemini çekmektedir. Ruh, beden hapishanesi içerisinde daima geldiği yere olan özlemini hatırlamakta ayrılığın acısını çekmektedir. Ney metaforuyla anlatılmak istenilen, insanın bu âlemde varoluş nedenini izah edebilecek şekilde, geldiği yere özlem duyan, kendi varlığından geçmiş, gerçek varlıkla varolmuş insan, insan-ı kâmildir (Öztekin, 2007, s. 10).

Bu sebeple ney sazına ve mûsikîye önem veren Mevlevîler, mevlevîhâneleri adeta var oldukları dönemin konservatuvarları ve güzel sanatlar enstitüleri haline getirmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak Türk mûsikîsi tarihi içerisinde yetişen önemli pek çok ney icrâcısının Mevlevî dervişi veya muhibbi olduğu görülecektir.

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Ney sazının önceden Mevlâna'nın huzurunda icrâ edilmiş bir saz olduğunu ve yaşadığı dönemde Mevlevîhânelerde icrâ edildiğini belirtmekte ve insanın canına safâ verdiğini söylemektedir. Seyahatnâme'nin başka bir kısmında da yaşadığı dönemdeki neyzenlerin isimleri ve icrâlarına ilişkin yorumlara yer vermektedir. O dönemde 160 ney icrâcısının bulunduğunu aktarmakla birlikte eserinde 12 âhenkte neyin isimlerini saymaktadır (Evliya Çelebi, 2008 s. 626, 638).

Bu bilgilere bakılarak ney sazının günümüzde icrâ edilen formuna yakın olduğu hatta aynı olduğu düşünülmektedir. Evliya Çelebi'nin ismini zikrettiği 12 âhenk bugün günümüzde hâlen icrâlarda kullanılmaktadır. Ney sazının Mevlevîhanelerde ve semahanelerde icrâ edildiği bilgisi de Mevlevî Tarikati'nin ney sazına her dönem önem verdiğinin önemli bir göstergesidir. O dönemde yaşayan ney icrâcısı

sayısından yola çıkılarak ney sazının Türk müziği içerisinde icrâlarda kullanılan, rağbet gören ve Türk müziğinin temel sazlarından olduğu söylenebilir.

Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nin başka bir kısmında, Edirne'de Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılan Bîmârhâne'yi (Akıl hastanesini) gezdiğini ve Sultan Beyazid Han tarafından hastalara şifâ, dertlilere devâ, divânelerin ruhuna gıda olması için pek çok sâzende ve hânendenin şifahâneye tâyin edildiğini aktarmaktadır. Sazendelerin içerisinde bir neyzen olduğu da görülmektedir (Evliya Çelebi, 2006, s. 608, 609). Bu bilgilere bakılarak ney sazının Türk müziği icrâ heyeti içerisinde temel çalgı olmasının yanı sıra şifâhanelerde sağlık için de kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Tursun Bey, Fatih Sultan Mehmed'in çocuklarının sünnet düğününde sazendelerin arasında ney icrâcısının da bulunduğunu aktarmaktadır (Aksoy, 2008, s. 68). Bu bakımdan ney sazının eğlence amacıyla yapılan müziklerde, şenliklerde de icrâ heyeti içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Yavuz Sultan Selîm'in İran'dan pek çok sanatkârı ve Nâyî Şeyh Murad ve Neyzen İmam Kulu gibi neyzenleri İstanbul'a getirtip Enderûn'a kaydettiği görülmektedir. Dördüncü Murad zamanında ney ve çenk sazlarında önemli bir icrâcı olan Mevlevî Yusuf Dede'nin padişahın yaşadığı devirde sarayda yer aldığı görülmektedir. Sarayın harem dairesinde yaşayan saray cariyelerinin de sarayda veya sazendelerin evlerine giderek meşk ettikleri aktarılmaktadır (Uzunçarşılı, 1977, s. 84, 87, 89, 90). Osmanlı Devleti'nin saraylarda yapılan icrâlar içerisinde ney sazına yer verdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca farklı milletlere mensup ney sanatçılarının da sarayda yer aldığı görülmektedir. Sarayda ney sazının öğretiminin yapılmasının yanı sıra kadınların da ney sazını meşk ederek öğrendikleri anlaşılmaktadır.

Türk müziği içerisinde ney sazına verilen önemin 18. ve 19. yüzyıllarda giderek arttığı, hatta bizzat padişahların da ney sazını icrâ ettikleri görülmektedir. Sultân III. Selîm'in devrin önemli neyzenlerinden olması bunun en açık delilidir. Sultân III. Selîm'den sonra tahta geçen Sultân II. Mahmud'da ney sazını III. Selîm'den meşk ederek öğrenmiştir ve önemli bir ney icrâcısı olduğu bilinmektedir (Dayıoğlu, 2003, s. 117). Padişahların da ney sazına ve icrâcılığına olan ilgilerinin artması, bir çalgı aleti olarak saraylarda, mevlevîhânelerdeve fasıllarda yer bulması, Türk mûsikîsi içerisinde ney sazının önemli bir yer edindiğinin en açık göstergesidir.

Nazarîyat çalışmalarından olan Kevseri Mecmuası içerisinde ney sazına da yer verildiği, Türk Müziği perdelerinin ney sazı üzerinde karşılık gelen yerlerin bir şema üzerinden anlatıldığı, neyden güzel ses çıkartılması için yapılması gerekenlerin açıklandığı ve Kutbünnâyî Hamza Dede'ye ait ney üfler vaziyette bir çizime yer verildiği görülmektedir (Ekinci, 2016, s. 30-32).

III. Selîm ile aynı dönemde yaşamış olan Nâsır Abdülbâki Dede ney çalgısını Türk müziğinin temel çalgısı olarak kabul etmiştir. Türk mûsikîsi perdelerinin yerlerini, Kantemiroğlu gibi bir tanbûr şeması üzerinden değil de, ney sazının üzerinde yer alan delikler ve bu deliklerden perdeleri çıkarırken kullanılan baş ve nefes pozisyonlarını kullanarak anlatır. Nâsır Abdülbakî Dede'nin buradaki amacı ney sazını öğretmek değil, Türk müziğinde yer alan perdeleri tarif etmektir (Behar, 2008, s. 124). Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Türk mûsikîsini nazarî açıdan incelerken ney çalgısını ana saz olarak gördüğü ve ele aldığı anlaşılmaktadır. Nâsır Abdülbâkî Dede'nin yaklaşımı, ney çalgısının ve icrâsının Türk müziği içerisindeki yerini ifâde etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Devam eden dönemlerde de ney sazı gerek dinî mûsikî içerisinde mevlevî âyînlerinde gerek de Klâsik Türk mûsikîsi fasılları içerisinde vazgeçilmez bir çalgı olarak yer almış ve günümüzde de hâlen varlığını etkin bir biçimde sürdürmektedir.

Türklerin tarihi kadar çok eski devirlere dayanan ney sazının günümüze gelene dek pek çok evrelerden geçtiği anlaşılmaktadır. Tarihin eski zamanlarında farklı malzemelerden imâl edilmiş ve farklı yapıda, ney olarak adlandırabileceğimiz veya ney benzeri çalgıların olduğu söylenebilir. Türklerin İslâmiyeti kabûlünden sonra ney sazının gittikçe günümüzdeki formuna daha çok yakınlaştığı söylenebilir. Dinî mûsikî içerisinde özellikle Mevlevîler arasında icrâ edilegelen bu sazın Osmanlı sarayında ve pek çok mecliste de yer bulduğu ve icrâ edildiği anlaşılmaktadır. Geçmişten günümüze pek çok önemli neyzen yetişmiştir. Kutbünnâyî Hamza Dede, Kutbünnâyi Osmân Dede, Sultân III. Selîm, Azîz Dede, Hüseyîn Fahreddîn Dede, Neyzen Dede Emîn Efendi ve Kutbünnâyi Niyazi Sayın bu icrâcıların en önemlilerinden bazılarıdır.

Bu icrâcıların içerisinde yer alan ve günümüzde ney icrâcılığının yaşayan en önemli temsilcilerinden olan, günümüz neyzenleri arasında "Kutbünnâyî" olarak anılan Niyazi Sayın, Türk müziği ney icrâcılığı içerisinde büyük öneme sahiptir. Niyazi

Sayın'ın ortaya koyduğu icrâ ve icrâdaki üstün kabiliyeti ve icrâsı içerisinde yer alan pek çok önemli unsur, Türk müziği ney icrâcılığında gelinen son noktayı ifâde etmektedir.

3.2. Niyazi Sayın'ın Hayatı

Yukarıda isimlerini saydığımız, önemli neyzenlerden olan Niyazi Sayın, 1927 yılının 12 Şubat günü İstanbul'un Üsküdar ilçesinin Doğancılar semtinde Açık Türbe Sokak'ta ahşap eski bir Türk evinde dünyaya geldi. Ailesi Rumelilidir. Babası Resneli, Annesi ise Manastırlıdır (Ayvazoğlu, 2002, s. 92; Çıpan, 2009, s. 6).

Babası, polis memuru Ömer Hulusi Bey, annesi Necmiye Hanım'dır. İsmini babasının amcasının oğlu olan "Kahraman-ı Hürriyet" Resneli Niyazi Bey'den almıştır. Resneli Niyazi Bey, Balkanlar bölgesinde Sırp ve Bulgar komitacılarla yaptığı savaşlarda gösterdiği üstün gayretleriyle ve komitacıları dağıtmakla ünlenmiş bir şahsiyettir. Resneli Niyazi Bey Tanbûrî Cemîl Bey'i Resne'ye getirterek İkinci Meşrutiyet'in ilânını kutlamak ister. Bunun için Ömer Hulusi Bey'e ricâda bulunur. Tanbûrî Cemil Bey'in hayranlarından olan Ömer Hulusi Bey bu talep üzerine Tanbûrî Cemil Bey'i Resne'ye götürür (Ayvazoğlu, 2002, s. 92; Larousse, 1992, s. 542).

Ömer Hulusi Bey'in Tanbûrî Cemil Bey'e duyduğu hayranlık bu olayla daha da pekişti ve Niyazi Sayın'ın küçük yaşlarda Tanbûrî Cemil Bey'in plaklarını dinlemesine imkân sağladı. Niyazi Sayın'ın o yaşlarda dinlediği Tanbûrî Cemil Bey plakları, mûsikî zevki içerisinde önemli bir yere sahiptir (Tan, 2008, s. 5).

İlk ve ortaokulu Üsküdar Paşakapı'da okudu. Haydarpaşa ve Beyoğlu'nda devam ettiği lise tahsilini mûsikî ve spora düşkünlüğünün yanı sıra babasının vefâtı, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yoksulluklar, ihtiyaçlar ve çeşitli sebepler dolayısıyla tamamlayamadı (Çıpan, 2009, s. 6).

Niyazi Sayın'ın mûsikî aşkı lise yıllarında artarak devam etti. Mûsikî haricinde spor ve edebiyata meraklı olan Niyazi Sayın, koşma, barfiks, masa tenisi ve futbol gibi spor dallarıyla yakından ilgilendi. Lise yıllarında Fenerbahçe Gençler Takımı'nda bir süre futbol oynadı (Tan, 2008, s. 5).

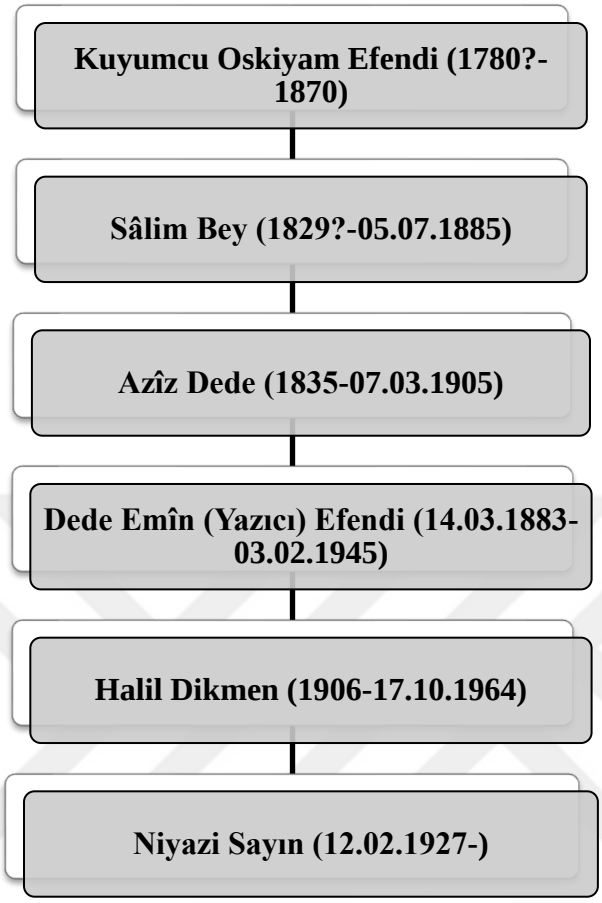
1946 yılında babası Ömer Hulusi Bey vefât etti (Öztuna, 2006, s. 264). 1947'de, babasının vefâtından bir yıl sonra Mustafa Düzgünman ile tanıştı. Mustafa

Düzgünman'ın evinde düzenlenen mûsikî meşklerine katılmaya başladı. 4 Mart 1948'de ilk neyini, Emin Akgöze refakatinde, Beyazıt Çadırcılar'daki Osman Dede'den on lira karşılığında aldı. Bu ney ile 24 Aralık ve 31 Aralık 1948'de Üsküdar Sunar Sineması'nda Gavsi Bey'den iki ders meşk etti. O dönem Burhanettin Ökte'ye kendisinden ders almak istediğini belirten bir mektup yazdı. Mektuba cevap beklerken Halil Dikmen ile tanıştı. Burhanettin Ökte'den olumlu cevap almasına rağmen, Burhanettin Bey'den ders almayarak, Necmettin Okyay'ın aracılığı ile Devlet Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen'den dersler almaya başladı. Halil Dikmen ile ilk ney dersine başladığı tarih 21 Ocak 1949'dur. Bu tarihten itibaren Halil Dikmen'den kesintisiz on iki yıl, toplamda on beş yıl ney dersleri aldı (Ayvazoğlu, 2002, s. 94-97; Tan, 2008, s. 5, 6).

> Kasımpaşa'daki askerliği sırasında Belediye Konservatuarı'nı bir yılda üç sınıf geçerek bitirdi. 1950 yılında Üsküdar Musiki Cemiyeti İcra Heyeti'ne girdi. Aynı zamanda TRT İstanbul Radyosu'ndaki programlara da katılmaya başladı. Radyo programlarında Neyzen Süleyman Erguner (Dede) ile birlikte yer aldı. Bu noktada bir yanlışı düzeltmek gerekir. Niyazi Sayın'ın verdiği bilgiye göre katıldığı ilk Radyo yayını 1950 yılında olmasına rağmen bazı kaynaklarda "12 Mayıs 1953 yılında ilk Radyo neşriyatını gerçekleştirdi" ifadesinin yer alması yanlıştır. İlk Radyo neşriyatı 1950 yılındadır (Sayın, 2008; Akt., Tan, 2008, s. 6).

Ney icrâları çok beğenilen Niyazi Sayın o sırada müzik yayınlarının başında bulunan Dr. Nevzat Atlığ'ın daveti üzerine aynı birimde görev aldı. Niyazi Sayın burada (1954-1956) ilk iş olarak plâk ve nota arşivini düzenledi. 1956 yılına kadar sürdürdüğü bu vazifeden sonra 1956-1969 arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde yer aldı. 1975 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda hocalık ve Nefesli Sazlar Anabilim Dalı Başkanlığı yaptı. Pek çok öğrenci yetiştirdi. Radyo yayınları 1980 yılına kadar sürdü. 1980 yılında Seattle'deki Washington Üniversitesi'nin davetlisi olarak Amerika'ya gitti. Bir yıl süreyle Washington Üniversitesi Etnomüzikoloji Bölümü'nde Tanbûrî Necdet Yaşar ile birlikte Türk müziği dersleri verdi, ney hocalığı yaptı ve çeşitli konserlerde icrâcı olarak bulundu. Sonrasında tekrar İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'ndaki görevine döndü. Görevini 2005 yılına kadar sürdürdü (Anabritannica, 1994, s. 218; Çıpan, 2009, s. 10; Tan, 2008, s. 6).

3.3. Niyazi Sayın'ın Meşk Silsilesi



Şekil 3.1. Niyazi Sayın'ın meşk silsilesi (Ayvazoğlu, 2002, s. 69, 84, 92, 117-120; Öztuna, 2006, s. 140, 161, 257, 493).

Niyazi Sayın'ın içerisinde bulunduğu meşk zinciri Kuyumcu Oskiyam Efendi'ye kadar dayanmaktadır. Kuyumcu Oskiyam'a kadar takip edilebilen meşk silsilesinde sırasıyla Neyzen Salim Bey, Neyzen Azîz Dede, Neyzen Dede Emîn Efendi, Neyzen Halil Dikmen ve Niyazi Sayın yer almaktadır (Ayvazoğlu, 2002, s. 117-120).

3.4. Türk Müziği Ney İcrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü

Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın önemli bir yere sahiptir. Kendine özgü ney üfleyişi ve tavrıyla ney icrâcılığına yaptığı katkılar çok kıymetlidir.

Niyazi Sayın'ın, kendi icrâsı ve getirdiği yenilik hakkında hocası Halil Dikmen'den öğrendiği üsluba, Tanburi Cemil Bey sevgisini ilâve etmekten ibâret olduğunu söylese de ney icrâsında yeni kalıplar ve pozisyonlarla bir dönüm noktası teşkil ettiği

ve geleneği kendi içerisinde yenilediği ortak kanaattir. Yani ney icrâsında artık Niyazi Sayın öncesi ve sonrasından söz etmek gerekir (Ayvazoğlu, 2002, s. 102)

> Niyazi Sayın tavrı, kendine münhasır dudak vibratosu, çeşitli çarpmalar ve perde açma teknikleriyle karakteristik olarak kendini belli eder. Niyazi Sayın tavrı ile yetişen neyzenler, tavrı özümseyerek kendine has bir şekle getirirler ve böylece Oskiyan Efendi, Salim Bey, Aziz Dede, Emin Dede ve Halil Dikmen'den Neyzen Niyazi Sayın'a uzanan ekolün birer temsilcisi olurlar…. Neyzen Niyazi Sayın bir eseri "Bu eseri acaba nasıl daha güzel icra edebilirim?" sorusundan hareketle çalışmaya başlamak gerektiğini söyler. Vibrato, çarpma ve diğer nüansları eserin neresinde daha iyi duyulacağını çalışarak bulmak gerektiğini, böylece ortaya çıkan icranın daha lezzet verdiğini anlatır (Tan, 2008, s. 24-25).

Niyazi Sayın kendine has ney üfleyişi ve tavrıyla Türk müziği ney icrâcılığında önemli bir yere sahip olduğu gibi kendi adıyla anılan ekol sahibi bir icrâcı olmuştur. Günümüzde kendisinin ney icrâcılığında ortaya koyduğu ekolünün takipçisi olan pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Niyazi Sayın'ın yetiştirdiği öğrencilerin pek çoğu, günümüzde Türk müziği Ney icrâcılığında ve Niyazi Sayın Ekolü içerisinde ön plana çıkmaktadır.

Ekol-Okul kelimesi sözlük anlamı olarak felsefede, ilmin herhangi bir alanında, çeşitli sanat dallarında bir kimsenin başlattığı ve diğerleri tarafından devam ettirilen ve belli özellikleriyle kendisine benzer olanlardan ayrılan yol, tarz, usûl, okul, mektep olarak tanımlanmaktadır Okul, bir ülkeyi, bir bölgeyi, bir akımı veya bir grubu ya da dar anlamda bakıldığında ise bir sanatçının atölyesinde üretilen veya sanatçının izleyicileri tarafından uygulanan, gösterilen, sergilenen ortak tutumdur. Okulun temel özelliği, bir zaman süreci içinde, sınırları iyi tanımlanmış bir bölgede veya belirli sayıda sanatçıdan meydana gelmesidir (Ayverdi, 2010, s. 330; Rona, 1997, s. 1857).

3.5. Niyazi Sayın'dan Ders Almış Niyazi Sayın Ekolü'nde İcrâlarıyla Öne Çıkan Neyzenlerin Biyografileri

Adnan Yavuz Ballıoğlu

Neyzen Adnan Yavuz Ballıoğlu 10.11.1961 tarihinde İstanbul'da Fatih'te doğdu. Lise eğitiminden sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü kazandı. Neyzen Niyazi Sayın'ın öğrencisi oldu. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olduktan sonra İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na girdi. Adnan Yavuz

Ballıoğlu halen İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda ney sanatçısı olarak görev yapmaktadır (https://www.neyzen.com/ (08.10.2022).

Ahmed Şahin

Neyzen Ahmed Şahin 20.09.1964 tarihinde, İstanbul'un Fatih ilçesinin Karagümrük Semti'nde doğdu. Lise yıllarında mûsikî ile ilgilenmeye başladı. Ney sazına Konya Büyükşehir Belediyesi Korosu'nda Neyzen Sadrettin Özçimi ile başladı. Lise eğitiminden sonra 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nı kazandı. Konservatuvarda Neyzen Niyazi Sayın'dan dört yıl boyunca ney dersleri aldı (Kaptan, 2019, s. 2, 8, 15). Yavuz Özüstün ve Alâeddin Yavaşça'dan Türk Müziği Nazarîyatı dersleri aldı. Pek çok albüm çalışması hazırladı (https://www.salihbora.com/ (08.10.2022). 1986-1988 yılları arasında İstanbul, Güzelyalı Fındıkpınar Camii imamlığında bulundu.1988'de Trt İzmir Radyosu'nu Ney sanatçısı olarak kazandı. 1991'de TRT İstanbul Radyosu'na geçti. Ahmed Şahin TRT İstanbul Radyosu'nda hâlen görevini sürdürmektedir (https://www.neyzen.com/ (08.10.2022).

Ali Tan

Neyzen Ali Tan 1981 yılında İstanbul, Fatih'te doğdu. Lise mezuniyetinin ardından TRT sanatçısı Neyzen Ahmed Şahin'den ney öğrendi. 2000 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nı kazandı. Konservatuvar yıllarında Niyazi Sayın'dan ney dersleri alarak öğrencisi oldu. "Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları" başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2011 yılında "Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi" başlıklı tez çalışmasıyla doktora derecesi aldı. 2013 yılında yorumculuk alanında "Doçent" unvanı aldı. Neyzen Ali Tan 2012 yılından bu yana İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Mûsikîsi Bölümü'nde Öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir (https://tumac.org/ (08.10.2022).

Ekrem Vural

Neyzen Ekrem Vural 1940 yılında Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesinde doğdu. Ankara Ticari İlimler Akademisi'nde öğrenimini sürdürürken, Neyzen Şevki Sezgin ve Neyzen Selami Bertuğ'dan ney dersleri aldı. 1966 yılında Ankara Radyosu sınavını kazanarak ney sanatçısı oldu. Ankara Radyosu'nda Neyzenlik ve Kütüphane Şefliği

görevlerini yürüttü. Ankara Radyosu'da Türk Müziği Müdürlüğü görevinde bulundu. Neyzen Niyazi Sayın'dan ney sazının inceliklerini öğrendi. Ankara Radyosunda 40 yıl ney sanatçısı olarak görev yapan Ekrem Vural 2006 yılında emekli oldu. Pek çok öğrenci yetiştiren sanatçı 12.07.2012'de vefât etti (https://www.neyzenim.com/index.html (08.10.2022).

Eymen Gürtan

Neyzen Eymen Gürtan 1973 yılında İstanbul'da doğdu. Lise yıllarında ney sazına Ömer Erdoğdular'dan ders alarak başladı. 1994 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nü kazandı. Konservatuvar yıllarında Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı (https://www.neyzenim.com/index.html (08.10.2022). Niyazi Sayın'ın vesilesiyle ney dersi aldığı yıllarda tesbih sanatı ile tanıştı. 2010-2012 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde "William and Marry Collage" de Türk müziği nazarîyatı ve ney dersleri verdi. Ayrıca Yurt içi ve yurt dışında imâl ettiği tesbihler pek çok önemli koleksiyon içerisinde yer almaktadır. Sanatçı hâlen İstanbul Vefâ'da bulunan tesbih atölyesinde tesbih çalışmalarına devam etmektedir (Gören, t.y.).

İbrahim Benlioğlu

Neyzen İbrahim Benlioğlu 1957 yılında, Bursa'nın Nilüfer ilçesi Fadıllı Köyü'nde doğdu. 1978 yılında Bursa İmam Hatip Lisesi'nden mezun oldu. 1982'de Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu. Iğdır Ortaokulu'nda öğretmen olarak göreve başladı. 1994'te Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi'nde Türk Din Mûsikîsi bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı. "XVII ve XVIII. Yüzyıl Bursa'da yetişen Mûsikîşinaslar" adlı tez çalışmasıyla yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1978'de hattat, neyzen Prof. Dr. Muhittin Serin'den ney öğrenmeye başladı. Yusuf Ömürlü'den mûsikî dersleri aldı. Uzun yıllar Niyazi Sayın'dan ney, ney yapımı ve tesbih yapımı meşk etti. Pek çok öğrenci yetiştiren Neyzen İbrahim Benlioğlu, 04.08.2018'de vefât etti (http://demsanat.com/ (08.10.2022).

Kemal Karaöz

Neyzen Kemal Karaöz 1973 yılında Karadeniz Ereğli'de doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nden mezun oldu. Üniversite yılları boyunca Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. Yurt içinde ve

yurt dışında pek çok toplulukla bir arada önemli çalışmalar yaptı. Robert Wilson'un "Lady From the Sea" adlı tiyatro oyunu için müzikler yaptı. 1999 yılında bu tiyatro oyunu İstanbul Tiyatro Festivali'nde ödüle layık görüldü. 2000 yılında Türk-İtalyan ortak yapımı olan "Derviş" adlı sinema filminin müziklerini yaptı. Sinema filmi için yaptığı müzikler Sinema Yazarları Derneği tarafından yılın en iyi üç film müziğinden biri olarak seçildi. Film müzikleri Kaf Müzik tarafından yayınlandı. Pek çok öğrenci yetiştiren Neyzen Kemal Karaöz hâlen Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü'nde akademisyen olarak görevini sürdürmektedir (https://www.cumhuriyet.com.tr/ (08.10.2022).

Mustafa Güvenkaya

Neyzen Mustafa Güvenkaya 07.05.1956'da Ordu, Fatsa'da doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Neyzen Niyazi Sayın'dan ney sazını öğrendi. 1979'da öğrenciliği esnasında İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na girdi. Mezun olduğu İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda bir süre ney dersleri verdi. Yurt içi ve yurt dışında pek çok konserlerde yer aldı. Mustafa Güvenkaya hâlen Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu'nda ney sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir (https://www.neyzenim.com/index.html; https://www.salihbora.com/ (08.10.2022).

Nihat Ozan Köroğlu

Neyzen Nihat Ozan Köroğlu 1983 yılında Balıkesir'in Susurluk İlçesi'nde doğdu. Lise yıllarında Dinî Mûsikî, Klasik Türk mûsikîsi ve ney sazıyla ilgilenmeye başladı. 2001 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. Üniversite eğitimi esnâsında Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. Konservatuvardan bölüm üçüncüsü olarak başarıyla mezun oldu. Pek çok öğrenci yetiştirdi (https://www.neyzen.com/ (08.10.2022). 2007 yılında yüksek lisans eğitimini, 2015 yılında "Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevede Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği" adlı tez çalışmasıyla doktora eğitimini tamamladı. 2019'da "Doçent" unvanını aldı. Neyzen Nihat Ozan Köroğlu hâlen Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir (https://gsf.mcbu.edu.tr/ (08.10.2022).

Nurullah Kanık

Neyzen Nurullah Kanık 1982 yılında Bursa'da doğdu. Küçük yaşlarda dinî mûsikîye ilgi duymaya başladı. 1997 yılında Bursa Orhan Camii müezzini Hamdi Delil'den ney dersleri almaya başladı. 1997 yılında Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'nı kazandı. 2001 yılında Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'ndan mezun olarak aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü kazandı. Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. Pek çok konser ve albüm çalışmasında yer aldı. 2005 yılında lisans eğitimini tamamladı. Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı'ndan 2011 yılında mezun oldu. Pek çok öğrenci yetiştiren Neyzen Nurullah Kanık hâlen İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Müzik Teorisi Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır (https://www.neyzen.com/ ; https://mozaikv3.cc.itu.edu.tr/anasayfa (08.10.2022).

Ömer Erdoğdular

Neyzen Ömer Erdoğdular 1949 yılında Konya'da doğdu. Ney derslerine küçük yaşlarda ilk olarak babası Mehmet Ali Bey ile başladı. 1965 yılında Niyazi Sayın'ın öğrencisi Ümit Gürelman ile İleri Türk Müziği Derneği'nde çalışmalarını sürdürdü. Sonrasında Niyazi Sayın'dan ney dersleri almaya başladı. Pek çok konserde neyzen olarak yer aldı. 1984-1987 yılları arasında ney sanatçısı olarak, Nevzat Atlığ yönetimindeki Kültür Bakanlığı, Klasik Türk Müziği Korosu'nda yer aldı. 1987'de Necdet Yaşar tarafından kurulan Kültür Bakanlığı Klasik Türk Müziği Topluluğu'nda ney sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir (https://www.neyzenim.com/index.html; https://omererdogdular.com/ (08.10.2022).

Sadrettin Özçimi

Neyzen Sadrettin Özçimi 1955 yılında Konya'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Konya'da tamamladı. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. 1979 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Konservatuvarda eğitim aldığı yıllarda Neyzen Aka Gündüz Kutbay ve Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. 1987 yılında İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'na ney sanatçısı olarak girdi. Pek çok konser ve albüm çalışmaları içerisinde yer aldı. Sûfi Rhythms ve Breath Taste adlı albümleri Türkiye Yazarlar

Birliği tarafından 2001 yılı en iyi mûsikî sanatçısı ödülünü kazandı. Pek çok öğrenci yetiştiren Sadrettin Özçimi hâlen Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği topluluğunda ney sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir (https://www.ketebe.org/ (08.10.2022).

Salih Bilgin

Neyzen Salih Bilgin 23.03.1960 tarihinde İstanbul'da doğdu. 1980 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nı kazandı. Konservatuvar yıllarında Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. 1984'te İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. 1984'te İstanbul Klasik Türk Müziği Korosu'nun sınavını kazanarak, ney sanatçısı olarak toplulukta göreve başladı. İzmit Belediye Konservatuvarı'nda kuruluşundan itibaren dört yıl boyunca dersler verdi. 1988'de İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'na Öğretim Görevlisi olarak girdi. 2001 yılına kadar İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda çalışmalarını sürdürdü. Yurt içinde ve yurt dışında pek çok konser ve albüm çalışması içerisinde yer aldı. Pek çok öğrenci yetiştiren Salih Bilgin hâlen İstanbul Klasik Türk Müziği Korosu'nda ney sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir (https://www.neyzen.com/ (08.10.2022).

Ümit Gürelman

Neyzen Ümit Gürelman'ın 1946 yılında doğdu. 1978-1985 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Mûsikîsi icrâ heyetinde görev aldı. Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri aldı. 1986-1990 yılları arasında Adapazarı Belediye Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak dersler verdi. Yurt içi ve yurt dışı pek çok konser ve albüm çalışmalarında yer aldı. Pek çok öğrenci yetiştiren Ümit Gürelman TRT İstanbul Radyosu'nda ney sanatçısı olarak görev aldı (https://www.neyzenim.com/index.html (08.10.2022); Tan, 2008, s. 18).

Yavuz Akalın

Neyzen Yavuz Akalın 1965 yılında Kütahya'da doğdu. İlk ve orta eğitimini Kütahya'da tamamladı. Dokuz yaşına geldiğinde Kütahya'nın önemli neyzenlerinden Şemsettin Güvey'den ney dersleri almaya başladı. 1978'de Aka Gündüz Kutbay ile ney derslerine devam etti. Aka Gündüz Kutbay'ın vefat ettiği 1979 yılına kadar ney

derslerini sürdürdü. 1983 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nı kazandı. Üniversite yıllarında Neyzen Niyazi Sayın'dan ney dersleri almaya başladı. 1985 yılında Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu sınavını ney sanatçısı olarak kazandı. Konservatuvar eğitimine kaldığı yerden Ege Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda devam etti. 1989 yılında konservatuvar eğitimini tamamlayarak mezun oldu. 1992-1994 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde, 1995-1999 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda ney dersleri vererek pek çok öğrenci yetiştirdi. Yurt içi ve yurt dışı pek çok konserde ve albüm çalışmalarında neyzen olarak yer aldı. Neyzen Yavuz Akalın hâlen İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nda ney sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir (https://www.salihbora.com/ (08.10.2022); Üstünkaya, 2021, s. 12-14).

4. YÖNTEM

Bu bölümde, kuramsal çerçeve, varsayımlar, kapsam, sınırlılıklar, veri toplama teknikleri, verilerin analizi ve yorumlanmasında kullanılan yöntemlere ilişkin bilgiler yer almaktadır.

4.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada öğrencilerinin icrâları üzerinden Niyazi Sayın Ekolü ile ilgili işitsel ve yazılı verilerin elde edilebilmesi ve bu doğrultuda Niyazi Sayın Ekolü'nün icrâ özelliklerinin tahlîl edilebilmesi amacıyla araştırmanın modeli "*tarama modeli*" olarak belirlenmiştir.

> Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde "gözleyip" belirleyebilmektir…. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü yayınları vb.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile, bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır…. Tarama modelleri çeşitli açılardan sınıflandırılabilir. Burada, iki temel yaklaşım üzerinde durulmuştur. Bunlar: genel tarama modelleri ile örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir (Karasar, 2012, s. 77-79).

Bu doğrultuda, öğrencilerinin icrâları üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün incenmesine yönelik, kaynaklar taranarak eldeki yazılı kaynaklar ve taksîm icrâları incelenecektir. Elde edilen verilerden yola çıkılarak Niyazi Sayın Ekolü hakkında verilere ulaşılacak, bu ekolün özellikleri ortaya konulacaktır.

4.2. Varsayımlar

1. Ele alınan dönem aralığının ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nün incelenmesi için intikal süreci açısından önemli ve yeterli olduğu,
2. Ulaşılan ney taksîmi kayıtlarının belirlenen icrâcılara ait olduğu,
3. Görüşüne başvurulan uzman kişilerin verdikleri bilgilerin geçerli ve güvenilir olduğu,

4. Notaya alınan taksîm icrâlarının, taksîmleri ayrıntılı bir şekilde ortaya koyabilir nitelikte olduğu ve belirlenen icrâcılarla ilgili yazılı kaynaklar ışığında gerekli tüm verilerin sağlanacağı varsayılmaktadır.

4.3. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın iki adet evreni bulunmaktadır. İlk evreni Neyzen Niyazi Sayın ve Neyzen Niyazi Sayın'dan ders almış, Niyazi Sayın Ekolü'nde ney icrâlarıyla öne çıkmış neyzenler, ikinci evrenini ise bu icrâcıların ney taksîmleri oluşturmaktadır.

Araştırma çalışmalarında evren, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2012, s. 109).

Karasar'a göre iki türlü evren vardır; biri genel evren, diğeri ise çalışma evrenidir. Genel evren soyuttur. Tanımlaması kolay ancak ulaşılması zor hatta çoğu zaman imkânsız bir bütündür. Örneğin evrenini insanlardan oluşturan araştırmacının, tüm insanlara ulaşması veya onlara genellenebilecek bir başka yol izleyerek tümüyle güvenli bir sonuca varması olanaksızdır. Bu sebeple, olası yanlış anlamaları da engellemek için "çalışma evreni" kavramı geliştirilmiştir (Karasar, 2012, s. 110).

Çalışmada yer alacak icrâcıların pek çoğunun hayatta olması ve icrâlarına devam etmesi ayrıca ulaşılamayacak kadar çok ve çeşitli icrâlarının bulunması sebebiyle bir evren oluşturulamamaktadır. Bunun yerine ulaşılabilir bir çalışma evreni oluşturulmuştur. Bu sebeple icrâcıların ulaşılabilen taksîm kayıtlarının hangilerinin çalışmada yer alacağı konusunda uzman kişilerden yardım alınmıştır.

Neyzen Niyazi Sayın ve Neyzen Niyazi Sayın'dan ders almış, Niyazi Sayın Ekolü'nde ney icrâlarıyla öne çıkmış neyzenler için belirlenen çalışma evreni şöyledir:

Niyazi Sayın (D. 12.2.1927 -)	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuvarı, TRT İstanbul Radyosu (Ney Sanatçısı)
Adnan Yavuz Ballıoğlu (D. 1961-)	İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (Ney Sanatçısı)
Ahmed Şahin (D. 20.09.1964 -)	TRT İstanbul Radyosu (Ney ve Ses sanatçısı)
Ali Tan (D. 1981 -)	İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi
Ekrem Vural (D. 1940 – 12.07.2012)	TRT Ankara Radyosu (Ney Sanatçısı)
Eymen Gürtan (D. 1973 -)	(Ney Sanatçısı)
İbrahim Benlioğlu (D. 1957 – 04.08.2018)	Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Bölümü Öğretim Görevlisi
Kemal Karaöz (D. 1973 -)	Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Öğretim Görevlisi
Mustafa Güvenkaya (D. 07.05.1956 -)	Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu (Ney Sanatçısı)
Nihat Ozan Köroğlu (1983 -)	Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi
Nurullah Kanık (1982 -)	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü Öğretim Görevlisi
Ömer Erdoğdular (D. 1949 -)	İstanbul Klasik Türk Müziği Topluluğu (Ney Sanatçısı)
Sadrettin Özçimi (D. 1955 -)	İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu (Ney Sanatçısı)
Salih Bilgin (D. 15.06.1960 -)	Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu (Ney Sanatçısı)
Ümit Gürelman (D. 1946 -)	TRT İstanbul Radyosu (Ney Sanatçısı)
Yavuz Akalın (D. 1965 -)	İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (Ney Sanatçısı)

Tablo 4.1. Çalışma evreninde yer alan neyzenler

Niyazi Sayın ve Niyazi Sayın'dan ders almış, Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkmış, çalışma evreninde yer alan neyzenler, çalışmanın icrâcılar bakımından örneklemini oluşturmaktadır. İcrâcı evreni tablosunda yer alan neyzenlerin tümü örneklem içerisinde yer almaktadır.

Türk müziği sazlarında icrâ özelliklerinin ortaya konulup anlaşılabilmesi için yapılacak olan incelemelerde, genellikle taksîm formu tercih edilmektedir. Taksîm formunun tercih edilmesinin nedeni icrâcıya daha özgür bir icrâ imkânı sunması ve icrâcının, icrâ özelliklerini daha iyi anlamaya ve incelemeye fırsat vermesidir. Peşrev saz semâisi gibi bestelenmiş formların icrâcıyı, icrâ özelliklerini göstermesi bakımından kısmen de olsa sınırlayabileceği düşüncesiyle, çalışmada taksîm formu

doğaçlama ve serbest bir icrâ sunması sebebiyle tercih edilmiş, incelemeler taksîm formu üzerinden yürütülmüştür.

Taksîm seçimleri yapılırken Niyazi Sayın'ın icrâsını ve icrâsını oluşturan unsurları bilen ve ekolünün özelliklerini tanıyan kişilerden uzman görüşü alınmıştır. Uzman görüşü alınırken, görüşü alınan uzmanlara gönderilen taksîmler içerisinden, Niyazi Sayın ekolünü en iyi şekilde yansıttığını düşündükleri üç taksîmi seçmeleri istenmiştir.

Bu sebeple araştırmanın örnekleme yöntemi "Amaçlı örnekleme" olarak belirlenmiştir.

> Nicel araştırma geleneği içinde gelişen, ancak nitel araştırmacılar tarafından da kullanılan olasılık temelli örnekleme yöntemlerinin tersine amaçlı örnekleme yöntemleri, tam anlamıyla nitel araştırma geleneği içinde ortaya çıkmıştır…. Amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 69).

Taksîm icrâlarını oluşturan örneklem kümesi ise 48 taksîm kaydından oluşmaktadır. Örneklem kümesine 15.01.2022 tarihinde yapılan görüşme esnasında Niyazi Sayın tarafından tavsiye edilen iki taksîm de ilâve edilmiştir. Böylelikle örneklem kümesini oluşturan taksîm sayısı 46'dan 48'e yükselmiştir.

Çalışmada incelenmek üzere her icrâcıdan 3 taksîm seçilmiştir. Yapılan tarama sonucunda Eymen Gürtan ve Mustafa Güvenkaya'nın 2, Kemal Karaöz'ün 3 taksîmine ulaşılmıştır. Uzman görüşü alınırken bu taksîmlerin içerisinden sayı sınırı gözetmeden görüş alınmıştır. Uzman görüşüne sunulan ulaşılabilen evrende yer alan taksîmlerin listesi şöyledir:

İcrâcının Adı Soyadı	Makâm	Süre
Niyazi Sayın	Şevkutarâb Taksîm	1.50
Niyazi Sayın	Segâh Taksîm	1.03
Niyazi Sayın	Râst Taksîm	3.25
Niyazi Sayın	Mâhûr Taksîm	1.56
Niyazi Sayın	Sultânîyegâh Taksîm	2.18
Niyazi Sayın	Nevâ Taksîm	1.31
Niyazi Sayın	Hüseynî Taksîm	1.55
Niyazi Sayın	Sultânîyegâh Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	2.14
Niyazi Sayın	Sâzkâr Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	2.06
Niyazi Sayın	Sûzinâk Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	1.55
Niyazi Sayın	Hüzzâm Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	2.31
Niyazi Sayın	Rûy-i Irâk Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	7.06
Niyazi Sayın	Ferahnâk Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	3.35
Niyazi Sayın	Râst Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	6.52
Niyazi Sayın	Bayâtî Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	4.05
Niyazi Sayın	Hüseynî Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	3.07
Niyazi Sayın	Nihâvend Taksîm Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	2.06
Niyazi Sayın	Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş Taksîmi (Kanada Toronto Ney Solosu) Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın albümü	12.37
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Uşşâk Taksîm	2.26
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Uşşâk Taksîm	2.00
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Hüzzâm Taksîm	2.17
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Sultanîyegâh Taksîm	2.09
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Acemaşîrân Taksîm	3.02
Ahmed Şahin	Segâh Taksîm (TV Net Kanalı'nda yapmış icrâ)	3.51
Ahmed Şahin	Hicâz Taksîm (TV Net Kanalı'nda yapmış icrâ)	3.02
Ahmed Şahin	Segâh Taksîm (15.03.2013)	2.01
Ahmed Şahin	Acemaşîrân Taksîm	3.39
Ahmed Şahin	Bayatîarabân Taksîm	1.53
Ahmed Şahin	Bûselik Taksîm	3.18
Ahmed Şahin	Ferahfezâ Taksîm	3.37
Ahmed Şahin	Hicâz Taksîm	3.04
Ahmed Şahin	Hüzzâm Taksîm	4.39
Ahmed Şahin	Hüseynî Taksîm	4.59
Ahmed Şahin	Pençgâh Taksîm	4.33
Ahmed Şahin	Râst Taksîm	3.40
Ahmed Şahin	Segâh Taksîm	4.45
Ahmed Şahin	Uşşâk Taksîm	2.55
Ali Tan	Hicâz Taksîm (Perdeler Albümü)	4.58
Ali Tan	Sultânîyegâh Taksîm (Perdeler Albümü)	4.57
Ali Tan	Bayâtî Taksîm (Perdeler Albümü)	2.10
Ali Tan	Hisâr Taksîm (Perdeler Albümü)	3.26

Tablo 4.2. Çalışma evreninde yer alan taksîmler

Ali Tan	Sûzidil Taksîm (Perdeler Albümü)	3.56
Ali Tan	Segâh Taksîm (Perdeler Albümü)	3.45
Ali Tan	Hüzzâm Taksîm (Perdeler Albümü)	4.29
Ali Tan	Karcığar Taksîm (Perdeler Albümü)	2.25
Ali Tan	Sabâ Taksîm (Perdeler Albümü)	5.18
Ali Tan	Şevkefzâ Taksîm (Perdeler Albümü)	4.43
Ali Tan	Nihâvend Taksîm (Perdeler Albümü)	5.49
Ali Tan	Şedarabân Taksîm (Perdeler Albümü)	4.23
Ali Tan	Hüzzâm Taksîm (Ahmet Şahin ile Meşk, Tv Programı)	1.50
Ali Tan	Hicâz'dan Nihavend'e geçiş taksîmi	4.23
Ekrem Vural	Segâh Taksîm	4.24
Ekrem Vural	Sabâ Taksîm	3.32
Ekrem Vural	Isfahân Taksîm (TRT kanalında yapmış olduğu icrâ)	3.42
Ekrem Vural	Hüzzam Taksîm	2.37
Ekrem Vural	Sabâ Taksîm[1]	3.09
Eymen Gürtan	Nihâvend Taksîm	2.54
Eymen Gürtan	Acemaşîrân Taksîm (Ney Sempozyumunda icrâ ettiği taksîm)	3.27
İbrahim Benlioğlu	Uşşâk Ney Taksîmi (Ney Sempozyumunda icrâ ettiği taksîm)	5.08
İbrahim Benlioğlu	Bayâtî Ney Taksîmi	6.36
İbrahim Benlioğlu	Hicâz Ney Taksîmi	4.41
İbrahim Benlioğlu	Hicâz Ney Taksîmi	3.50
İbrahim Benlioğlu	Segâh'dan Acemaşîrân'a geçiş taksîmi	9.09
Kemal Karaöz	Ferahfezâ Taksîm (Üsküdar Belediyesi Balaban Tekkesi Kültür Merkezi'nde icrâ ettiği taksîm kaydı)	9.42
Kemal Karaöz	Râst Taksîm (Simurg Albümü)	2.23
Kemal Karaöz	Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş Taksîmi (Çeşitli makamları içeren) (Derviş Filmi'nin müzikleri için yaptığı ney taksîmi)	9.13
Mustafa Güvenkaya	Sûzînâk Taksîm	1.27
Mustafa Güvenkaya	Karcığar Taksîm[2]	1.45
Nihat Ozan Köroğlu	Acemaşîrân Taksîm (Geçiş taksîmi)	2.48
Nihat Ozan Köroğlu	Nevâ Taksîm (Ney Resitali 16.12.2015)	2.31
Nihat Ozan Köroğlu	Acemaşîrân Taksîm (Ney Resitali 16.12.2015)	3.30
Nihat Ozan Köroğlu	Ferahfezâ Taksîm (Ney Resitali 16.12.2015)	2.20
Nihat Ozan Köroğlu	Nihâvend'den Hicâz'a geçiş taksîmi	3.02

Tablo 4.2. (devam) Çalışma evreninde yer alan taksîmler

[1] Bu taksîmin yapılan arşiv taraması sonucunda "48_Karcigar (Mansur_E.Vural)" adıyla kayıtlı olduğu ancak taksîmin dinlendiği zaman makâmının Sabâ olduğu görülmektedir. Kaydın isimlendirilirken makâmın sehven yanlış kaydedildiği düşünülmektedir.

[2] Bu taksîmin yapılan arşiv taraması sonucunda "50_Suzinak (M.Guvenkaya)" adıyla kayıtlı olduğu ancak taksîmin dinlendiği zaman makâmının Karcığar olduğu görülmektedir. Kaydın isimlendirilirken makâmın sehven yanlış kaydedildiği düşünülmektedir.

Nihat Ozan Köroğlu	Hüzzâm Taksîm	3.00
Nihat Ozan Köroğlu	Acemaşîrân Taksîm	7.04
Nihat Ozan Köroğlu	Bayâtî Taksîm	5.14
Nihat Ozan Köroğlu	Ferahfezâ Taksîm	4.10
Nihat Ozan Köroğlu	Hicâz Taksîm	5.07
Nihat Ozan Köroğlu	Hüseynî Taksîm	5.05
Nihat Ozan Köroğlu	Hüzzâm Taksîm	4.56
Nihat Ozan Köroğlu	Kürdîlihicâzkâr Taksîm	5.39
Nihat Ozan Köroğlu	Muhayyerkürdî Taksîm	2.54
Nihat Ozan Köroğlu	Nihâvend Taksîm	4.39
Nihat Ozan Köroğlu	Râst Taksîm	5.33
Nihat Ozan Köroğlu	Sabâ Taksîm	3.52
Nihat Ozan Köroğlu	Şedarabân Taksîm	4.32
Nihat Ozan Köroğlu	Segâh Taksîm	4.39
Nihat Ozan Köroğlu	Uşşâk Taksîm	4.37
Nurullah Kanık	Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş taksîmi (Ferahnak Albümü)	2.41
Nurullah Kanık	Ferahfezâ Taksîm (Ferahnak Albümü)	11.53
Nurullah Kanık	Uşşâk Taksîm (Profundo adlı albüm kaydı)	3.29
Nurullah Kanık	Râst'tan Mâhûr'a geçiş taksîmi (Divan-ı Hikmet Zikir Tertibi adlı albüm kaydı)	1.20
Nurullah Kanık	Mâhur'dan Muhayyer'e geçiş taksîmi (Perde Kaldırma), (Divan-ı Hikmet Zikir Tertibi adlı albüm kaydı)	3.28
Ömer Erdoğdular	Bayâtî Taksîm	4.14
Ömer Erdoğdular	Bayâtî Taksîm (New York 2015, Merkin Concert Hall)	2.19
Ömer Erdoğdular	Sûzîdilârâ Taksîm	1.50
Ömer Erdoğdular	Uşşâk Taksîm	2.25
Ömer Erdoğdular	Hüzzâm Taksîm	1.34
Ömer Erdoğdular	Hüseynî Taksîm	2.03
Ömer Erdoğdular	Hisâr Taksîm	2.17
Sadrettin Özçimi	Hüseynî Taksîm	3.20
Sadrettin Özçimi	Hicâz Taksîm (TRT Gönül Makâmı Programı'nda icrâ ettiği taksîm kaydı)	1.41

Tablo 4.2. (devam) Çalışma evreninde yer alan taksîmler

Sadrettin Özçimi	Acemaşîrân Taksîm Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'nun düzenlediği Kültür Sanat Etkinlikleri kapsamında hazırlanan "Bir Üstad Bir Saz" programında (söyleşi içerisinde yapmış olduğu taksîm icrâsı)	1.44
Sadrettin Özçimi	Segâh Taksîm 2012 Şeb-i Arus	6.32
Sadrettin Özçimi	Sultânîyegâh Taksîm (TV Net kanalında icrâ ettiği taksîm)	1.30
Sadrettin Özçimi	Acemaşîrân Taksîm (Kubbe Albümü)	2.32
Sadrettin Özçimi	Şevkefzâ Taksîm (Kubbe Albümü)	7.30
Sadrettin Özçimi	Evcârâ Taksîm (Kubbe Albümü)	5.07
Sadrettin Özçimi	Fihrist Taksîm 1 (Karatay'dan Gelen Ses Albümü)	28.24
Sadrettin Özçimi	Fihrist Taksîm 2 (Karatay'dan Gelen Ses Albümü)	8.48
Sadrettin Özçimi	Fihrist Taksîm 3 (Karatay'dan Gelen Ses Albümü)	16.02
Sadrettin Özçimi	Ferahfezâ Taksîm (TRT Müzik Kanalı Ahmet Şahin ile Meşk programında yaptığı taksîm icrâsı)	3.01
Sadrettin Özçimi	Pesendîde Taksîm (Ney Sempozyumunda icrâ ettiği taksîm)	2.17
Salih Bilgin	Ferahfezâ Baş Taksîm (2007 Şeb-i Arus)	4.48
Salih Bilgin	Bestenigâr Taksîm	2.13
Salih Bilgin	Hicâz Taksîm (Kubbealtı Sohbetleri 21.03.2015)	1.52
Salih Bilgin	Uşşâk Taksîm	2.12
Salih Bilgin	Râst Taksîm	2.36
Ümit Gürelman	Şevkefzâ Ney Taksîmi	1.51
Ümit Gürelman	Evcârâ Taksîm	3.07
Ümit Gürelman	Uşşâk Taksîm	0.43
Ümit Gürelman	Müstear Taksîm	1.52
Ümit Gürelman	Segâh Taksîm	0.54
Ümit Gürelman	Hicâz Taksîm	1.23
Yavuz Akalın	Ferahfezâ Taksîm	4.06
Yavuz Akalın	Sultânîyegâh Taksîm	2.09
Yavuz Akalın	Segâh Taksîm	2.37
Yavuz Akalın	Râst Taksîm	2.50
Yavuz Akalın	Uşşâk Taksîm (Elhân Ensemble Stüdyosunda yaptığı taksîm icrâsı)	2.47
Yavuz Akalın	Acemaşîrân Taksîm (Aka Gündüz Kutbay'ı Anma Programı'nda yaptığı taksîm icrâsı)	3.25
Yavuz Akalın	Nevâ Taksîm	1.44
Yavuz Akalın	Uşşâk Ney Taksîmi (Ney Sempozyumunda icrâ ettiği taksîm)	5.18

Tablo 4.2. (devam) Çalışma evreninde yer alan taksîmler

Uzman görüşü doğrultusunda oluşturulan, çalışmada incelenen taksîmlerinin tablosu şöyledir:

İcrâcının Adı Soyadı	Makâm	Süre
Niyazi Sayın	Hüseynî[3]	3.07
Niyazi Sayın	Sazkâr[4]	3.23
Niyazi Sayın	Şevkutarâb Taksîm	1.50
Niyazi Sayın	Ferahnâk Taksîm	3.35
Niyazi Sayın	Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş Taksîmi (Kanada Toronto Ney Solosu)	12.37
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Uşşâk	2.00
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Hüzzâm	2.17
Adnan Yavuz Ballıoğlu	Acemaşîrân	3.02
Ahmed Şahin	Segâh	2.01
Ahmed Şahin	Acemaşîrân	3.39
Ahmed Şahin	Pençgâh	4.33
Ali Tan	Sultânîyegâh	4.57
Ali Tan	Nihâvend	5.49
Ali Tan	Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş Taksîmi)	4.23
Ekrem Vural	Segâh	4.24
Ekrem Vural	Isfahân	3.42
Ekrem Vural	Sabâ	3.09
Eymen Gürtan	Nihâvend	2.54
Eymen Gürtan	Acemaşîrân	3.27
İbrahim Benlioğlu	Uşşâk	5.08
İbrahim Benlioğlu	Bayâtî	6.36
İbrahim Benlioğlu	Hicâz	3.50
Kemal Karaöz	Ferahfezâ	9.42
Kemal Karaöz	Râst	2.23
Kemal Karaöz	Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş taksîmi)	9.13
Mustafa Güvenkaya	Sûzinâk	1.27
Mustafa Güvenkaya	Karcığar	1.45
Nihat Ozan Köroğlu	Acemaşîrân	3.30
Nihat Ozan Köroğlu	Acemaşîrân	7.04
Nihat Ozan Köroğlu	Uşşâk	4.37
Nurullah Kanık	Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş taksîmi)	2.41
Nurullah Kanık	Ferahfezâ	11.53
Nurullah Kanık	Uşşâk	3.29

Tablo 4.3. Uzman görüşü doğrultusunda oluşturulan örneklemde yer alan taksîmler

[3] Bu taksîm 15.01. 2022 tarihinde, Üsküdar Sandıkçı Tekkesi'nde yapılan görüşmede Niyazi Sayın'ın tavsiyesi üzerine çalışma örneklemine dâhil edilmiştir.
[4] Bu taksîm 15.01. 2022 tarihinde, Üsküdar Sandıkçı Tekkesi'nde yapılan görüşmede Niyazi Sayın'ın tavsiyesi üzerine çalışma örneklemine dâhil edilmiştir.

Ömer Erdoğdular	Uşşâk	2.25
Ömer Erdoğdular	Hüzzâm	1.34
Ömer Erdoğdular	Hisâr	2.17
Sadrettin Özçimi	Hüseynî	3.20
Sadrettin Özçimi	Hicâz	1.41
Sadrettin Özçimi	Fihrist Taksîm 1 (Çeşitli makâmları içeren Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi)	28.24
Salih Bilgin	Bestenigâr	2.13
Salih Bilgin	Uşşâk	2.12
Salih Bilgin	Râst	2.36
Ümit Gürelman	Şevkefzâ	1.51
Ümit Gürelman	Evcârâ	3.07
Ümit Gürelman	Müsteâr	1.52
Yavuz Akalın	Ferahfezâ	4.06
Yavuz Akalın	Sultânîyegâh	2.09
Yavuz Akalın	Nevâ	1.44
	Toplam örneklem süresi	209.38

Tablo 4.3. (devam) Uzman görüşü doğrultusunda oluşturulan örneklemde yer alan taksîmler

4.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

1. Niyazi Sayın ve Niyazi Sayın'dan ders almış, ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'ne dâhil olduğu tespit edilebilen ve icrâlarıyla ekol içerisinde ön plana çıkmış neyzenlere ilişkin araştırmacının ulaşabildiği yazılı kaynak ve taksîmlerle,
2. Taksîmler üzerinde uygulanacak tahlîl basamaklarıyla,
3. Taksîmlerin süsleme teknikleri, ifâde unsurları, tartım kullanımı, cümle ve makâm analizi, kişisel motif kullanımı başlıklarıyla incelenmesi bakımından sınırlandırılmıştır.

4.5. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada kullanılacak yazılı ve işitsel kaynaklara ulaşabilmek için "doküman inceleme", "belgesel tarama" ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Bulgular, bu yollar ile elde edilen verilerin incelenmesi karşılaştırılması ve analiziyle elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde görüşme, doküman incelemesi ve belgesel tarama teknikleri kullanılmıştır.

> Görüşme, sosyal bilimlerde ve özellikle de Sosyolojide en sık kullanılan araştırma yöntemlerinden biridir…. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde pek çok sosyal bilim alanında görüşme, etkili bir veri toplama yöntemi olarak yerini almıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 92).

"Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar" (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140).

> Belgesel tarama: Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç; bina heykel, vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. leridir (Karasar, 2012, s. 183).

Bu doğrultuda veri toplama amacıyla, Niyazi Sayın Ekolü hakkında doküman incelemesi, belgesel tarama ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Niyazi Sayın Ekolü hakkında verilere ulaşmak için kaynaklar taranarak, ulaşılabilen taksîm icrâları bir araya getirilmiştir. Çalışma için gerekli olan tüm taksîm kayıtları araştırmacının arşivinde bulunmaktadır. Albüm çalışmaları içerisinde yer alan taksîm kayıtlarından tarama sonucu tespit edilebilenleri belirtilmiştir. Niyazi Sayın ve öğrencilerinin taksîm icrâlarından oluşan örneklem grubu üzerinde yapılan incelemeyle Niyazi Sayın Ekolü'nün özellkleri hakkında bulgular elde edilmiştir.

4.6. Verilerin Analizi

Çalışmada örneklem üzerinde yapılan doküman inceleme, belgesel tarama ile elde edilen veriler üzerinde içerik analizi ve kategorisel analiz tekniği kullanılarak incelenmiştir.

> İçerik Analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla farkedilemeyebilen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir…. Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde organize ederek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Niyazi Sayın Ekolü'nün incelenmesi amacıyla yapılan tarama, doküman inceleme ve görüşme yoluyla elde edilen veriler üzerinde içerik analizi yapılmıştır. Veriler kategorilere ayrılarak incelenmiştir. Bunun için kategorisel analiz tekniği uygulanmıştır. Veriler Niyazi Sayın ve ney icrâcılarının taksîmleri üzerinde süsleme

teknikleri, müzikal ifâde unsurları, tartım unsurları ve makam anlayışları bakımından kategorilere ayrılarak alt problemler başlıkları altında incelenmiştir.

Çalışmada Yahya (2000) "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" adlı doktora tezi, Kaçar (2020) "Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri" adlı eseri, İlgar (2018) "Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil" adlı doktora tezi, Gürel (2016) "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli" adlı doktora tezi, Düzün (2019) "İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksîmlerinin Tahlîli" adlı yüksek lisans tezi, Düzün (2023) "Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu" adlı hazırlanmakta olan doktora tezi ve Bükülmez (2017) "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili" adlı yüksek lisans tezinde kullanmış olduğu süsleme tekniği, ifâde unsuru, cümle - makâm anlayışı, tartım kullanımı, kişisel motif ve ezgi atıfı gibi icrâ inceleme yöntemleri dikkate alınmış, çalışmada faydalanılmıştır. Bu çalışmalarda kullanılan süsleme tekniği ve ifâde unsurlarının varsa Türkçe karşılıkları da dikkate alınarak çalışmada kullanılmıştır. Faydalanılan Türkçe terimler "tanımlar" başlığı altında belirtilmiş ve açıklanmıştır.

4.6.1. Taksîmlerin İncelenmesi Esnasında Uygulanan Çalışma Basamakları

1. Taksîmler Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre, Finale 2014 programı kullanılarak notaya alınmıştır.
2. Taksîm icrâlarının notaya alınması esnasında, dinlenerek anlaşılması güç olan kısımlar ney ile icrâ edilerek sağlaması yapılmıştır.
3. Taksîm kayıtlarının çözümlenmesi güç kısımları yavaşlatılarak dinlenmiş, bu kısımlarda yer alan teknik unsurlar bu sayede nota üzerinde gösterilmiştir.
4. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre nota yazımı ve icrâ arasında farklılıklar bulunmaktadır. Özellikle geçki ve çeşnilerin olduğu bazı kısımların icrâlarının dinlenmeden anlaşılması mümkün olmamaktadır. Bu sebeple nota yazımında bu kısımlar Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde en iyi ifâde edilebilecek şekilde notaya alınmıştır. Bu kısımlar da inceleme bölümünde açıklanmıştır.
5. Taksîm notalarının başlık kısmında icrâ edilen makâma ve taksîmin icrâ edildiği akorda/âhenge ilişkin bilgiler tespit edilmiş ve yazılmıştır.
6. Taksîm formunun yapısı gereği, ölçü içerisinde ifâde edilen bir form olmamasından dolayı taksîmler tek bir ölçü gibi düşünülerek ölçü çizgisiz

yazılmıştır. Satırların sonuna ölçü çizgisi konulmamış bu durumu belirtecek şekilde satır sonları çizgisiz ve kesik çizgi ile gösterilmiştir.

7. Taksîmin sona erdiği kısımda ölçüyü kapatacak şekilde final/bitiş çizgisi işâreti konulmuştur.
8. İnceleme yapılırken "porte" kelimesininin yerine Türkçe "satır" kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir.
9. Nota üzerinde her satırın başına numara konularak, anlatımlar satır numaraları üzerinden sistemli bir şekilde yapılmıştır.
10. Taksîmler notaya alınırken tartım değerleri ölçülerek tespit edilmiş, müzik cümleleleri arasında oluşan metronom farklılıkları, takibi kolaylaştırmak amacıyla dörtlük birim zamanla ölçülerek satır kenarlarında gösterilmiştir.
11. Taksîmlerde yer alan süsleme teknikleri icrâlar üzerinden tespit edilmiştir.
12. Nota üzerine, icrâ esnasında kullanılan süsleme teknikleri ve bu süsleme tekniklerine ilişkin işâretler konulmuş, çalışmanın tanımlar kısmında bu işâretlere ilişkin açıklamalar ve örnekler verilmiştir.
13. Bulguların incelenmesi ve yorumlanmasında süsleme tekniklerinin ve ifâde unsurlarının anlatım içerisinde Türkçe karşılıklarının kullanımı tercih edilmiştir.
14. Taksîmlerdeki ifâde unsurları ve bazı süsleme teknikleri nota üzerinde başlangıcından sürdüğü kısma kadar "…" şeklinde uzatılarak gösterilmiştir. İlgili unsur yeni gelen satırda da aralıksız devam ediyorsa, yeni satırın en başında sola yaslı olarak, aynı biçimle, diğer unsurlarla karıştırılmayacak şekilde gösterilerek, aralıksız devam eden yapı belirtilmiştir.
15. Çalışmada üfleme teknikleri hususunda yer alabilecek tüm unsurların aslında ney sazı özelinde süsleme tekniği ve ifâde unsuru amacı ve niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Bu sebeple ney sazı özelinde, çalışmada üfleme tekniği başlığı altında inceleme yapılmaması uygun görülmüştür.
16. Bulgular ve yorum bölümünde, ilgili alt problem başlığı altında notalardan örnekler verilerek, bu örnekler üzerinde dikkat çekilmesi gereken kısımlar kırmızı ile işâretlenerek gösterilmiştir.

17. Tartımsal unsurlar incelenirken, icrâcıların sık kullanılan tartımlarını ve genel tartım kullanımlarını görmek amacıyla, icrâlarda en az iki defa kullanılan tartımlar tablo üzerinde sistemli bir şekilde verilmiştir.

18. Özel yapıya sahip tartımlar ise incelenirken, örnekler yardımıyla ve ilgili kısmı kırmızı ile işaretlenerek gösterilmiştir.

19. Tezin hacmi düşünülerek her unsur için bir görsel örneği verilmiştir. Az da olsa dikkat çekici bazı unsurlar ve kullanım biçimlerinin görülmesi durumunda ise yer yer iki veya üç görsel örneği de verilmiştir.

20. Makâm anlayışı incelenirken, taksîmler devrelere ayrılmıştır. Nota üzerinde devreler kırmızı renkle gösterilmiş, üzerine kaçıncı devre olduğu bilgisi eklenmiştir.

21. Çalışmada perde ve makâm isimlerinin karışmasını önlemek amacıyla perde isimlerinin baş harfi küçük harfle, makâm isimlerinin baş harfi büyük harfle gösterilmiştir.

22. Devrelerin üzerinde her yeni cümlede kaçıncı cümle olduğu bilgisi parantez içerisinde verilmiştir.

23. Taksîmler cümlelere ve devrelere ayrılırken Dr. Suphi Ezgi'nin Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi adlı eserinin üçüncü cildinde yer alan cümle ve devrelere ayırma yönteminden faydalanılmıştır (Ezgi, 1935, s. 11).

24. Taksîmler makâm ve seyir yönünden incelenirken Dr. Suphi Ezgi'nin Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi adlı eserinin birinci cildinde ve Hüseyin Sâdeddin Arel'in Onur Akdoğu tarafından yayına hazırlanan Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri adlı eserinde yer alan makâm ve seyir anlayışlarından ve yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

25. Çalışmada, yöntem bölümünde belirtilen, daha önce yapılmış ve yapılmakta olan doktora ve yüksek lisans düzeyindeki icrâ analizi çalışmalarından inceleme ve yorumlamalar yapılırken faydalanılmıştır. Bu çalışmalarda yer alan canlılık, âhenk, zenginlik, dinamiklik, duruş, bitiş v.b. pek çok kelime ve anlatımdan yararlanılmıştır.

26. İnceleme yapılırken makâmların güçlü, karar, yeden ve seyir içerisinde önem ifâde eden perdeleri, anlatımı ve ifâdeyi kolaylaştırmak, kısaltmak amacıyla karakteristik perdeler olarak tanımlanmıştır. Örneğin: Uşşâk makâmı içerisindeki karar dügâh, güçlü nevâ, yeden râst ve seyir içerisinde önemli bir yeri olan segâh perdesi gibi.
27. Her taksîm notasının üzerinde, sol köşeye, cümle ve devrenin nasıl gösterildiği hakkında bilgi verici şekilde, cümle ve devreleri ifâde eden, hatırlatıcı semboller konulmuştur.
28. Sonuç bölümünde icrâcıların kullandıkları süsleme teknikleri, ifâde unsurlarına ilişkin kullanım sayıları toplanarak, sıklık sıralama tabloları oluşturulmuştur. Yapılan tespitlerle birlikte tespit tabloları da bu bölümde verilmiştir.
29. Tablolarda icrâcıların her taksîmi için hazırlanan sıklık sıralama tablosunun yanına ilâve bir sütun eklenerek, taksîmler bir bütün olarak ele alındığında oluşan toplam sıklık sıralaması da ilave edilmiştir.
30. Her icrâcı için ulaşılan toplam sıklık sıralaması, genel bir tabloda tüm icrâcıları karşılaştıracak şekilde birleştirilimiş ve ekol ile ilgili tespitler yapılacak şekilde sonuç bölümünde verilmiştir.
31. Çalışmada üç adet ezgi atıfı tespit edilmiş, ezgi atıfı için ayrıca bir başlık açılmamıştır. Ezgi atıfına ilişkin tespitler kişisel motiflere ilişkin sonuçlar içerisinde belirtilmiştir.
32. Sonuç bölümünde her alt problem başlığı altında, icrâcılara ait tespitler verildikten sonra, icrâcılar genel olarak benzerlik ve farklılık yönünden de değerlendirilerek ekole dair tespitler yapılmıştır.

5. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde içerik analizi için belirlenmiş olan alt problemlere ilişkin bulgular, bulgulara ilişkin nota örnekleri, ilgili alt başlıklar altında incelenerek yorumlanmıştır.

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Niyazi Sayın'ın Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerinde kullandığı değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma (glissandolu çarpma), çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme (grupetto), kaydırma (glissando), tarama (tril), geniş tarama (tremolo) ve dalgalandırma (vibrato) süsleme tekniklerine ilişkin bulgular incelenerek yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 112 defa, Sazkâr taksîminde 10. ve 11. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 91 defa, Şevkutarab taksîminde 16. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 75 defa, Ferahnâk taksîminde 10. ve 18. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 67 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 1., 28., 38., 50., 63., 65. ve 75. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 293 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış boyunca, aynı ve faklı değerde notalar, perdeler arasında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı sıklıkla kullandığı ve

değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı görülmektedir. İcrâcının kullanım biçimiyle bol çarpmalı, canlı bir ezgisel akış oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 1'de icrâcının Acemaşîrân taksîmde, makâmın güçlü acem perdesi üzerinde ve diğer karakteristik perdeleri üzerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımıyla ezgisel akışı süslerken, makâm icrâsı içerisinde yeden, karar, güçlü gibi karakteristik perdeleri de ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akışın süslendiği ve icrâ yapısının desteklendiği söylenebilir. Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab ve Ferahnâk taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda ve benzer yapıda olduğu görülmektedir.

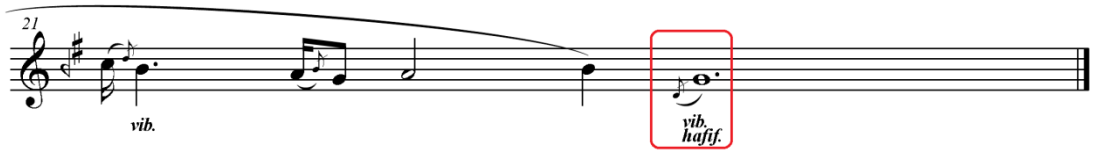
Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 2., 7., 8., 10., 11., 12. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, Sazkâr taksîminde 7., 9., 13., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Ferahnâk taksîminde 8., 13., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 22., 30., 38., 39., 41., 43., 48., 58. ve 74. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpmalar, genellikle yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır.

Hüseynî taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sazkâr taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



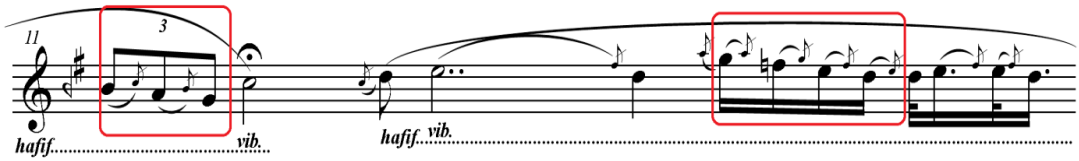
Örnek 2

Örnek 1 ve 2'de yer alan değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalarla ardından gelen asıl notanın ön plana çıkarıldığı ve vurgulandığı söylenebilir. İcrâcının örnek 1'de yer alan kullanımla, nevâ perdesini vurgulayarak, ardından makâmın güçlü hüseynî perdesinin uzunca duyurulmasını desteklediği söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de yer alan kullanımıyla, karar râst perdesini ön plana çıkarmayı ve kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde canlılığı desteklediği ve icrâyı süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirdiği söylenebilir. Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmindeki kullanımların da bu yönde ve doğrultuda olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 4., 5., 6., 9., 10., 11., 12., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 19 yerde, Sazkâr taksîminde 1., 2., 4., 6., 7., 12., 13., 15., 16., 17., 18. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 yerde, Ferahnâk taksîminde 3., 5., 6., 7., 11., 12., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 2., 3., 4., 5., 8., 12., 18., 20., 24., 26., 31., 34., 44., 45., 49., 53., 54., 56., 60., 61., 69. ve 71. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 29 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Şevkutarab taksîminde 2., 4., 5., 6., 7., 9., 10., 14., 15., 17. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerde notalar arasında yer almaktadır.

Hüseynî taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Şevkutarab taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de vurkaç çarpma kullanımıyla, ezgisel akış içerisinde inici nağmelerde âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının 16'lık değerde notalar arasında vurkaç çarpma kullanımıyla, ezgisel akış içerisinde dinamik yapıdaki icrâyı süsleyerek, canlı ve bol çarpmalı bir seyir oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâ içerisinde üçleme tartımı bünyesinde de vurkaç çarpmanın kullanıldığı, bu yolla üçleme tartımının vurkaç çarpma süsleme tekniğiyle ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Üçleme tartımı içerisinde, vurkaç çarpma yoluyla karar dügâh ve yeden râst perdelerinin, icrâda süslenerek ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir.

Örnek 2'de 4'lük değerde notalar arasındaki vurkaç çarpma kullanımıyla, duyum açısından zengin bir icrâ yapısı oluşturulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâ içerisinde üçleme tartımı bünyesinde de vurkaç çarpmanın kullanıldığı, bu yolla üçleme tartımının vurkaç çarpma süsleme tekniğiyle ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Sazkâr, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırdığı, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve inici yapıdaki nağmeleri güçlendirdiği söylenebilir.

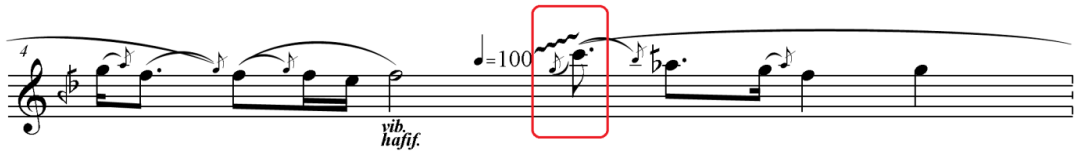
Çarpma kaydırma / Glissandolu çarpma

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmaların ezgisel akış içerisinde kendisinden önceki notaya bağlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sazkâr taksîminde 5., 14. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı olarak ezgisel yapıların başında veya seyir içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Şevkurarab taksîminde 1., 4., 7., 10. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Ferahnâk taksîminde 4., 7., 8., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 2., 12., 14., 16., 19., 35., 52., 57., 59. ve 75. satırda olmak üzere 10 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Şevkutarab, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde çarpma kaydırmaların kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldıkları görülmektedir.

Sazkâr taksîmde yer alan çarpma kaydırma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Şevkutarab taksîmde yer alan çarpma kaydırma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında, segâh perdesini çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Devamında acem perdesi öncesinde kullanılan çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, güçlü nevâ perdesinin seyir içerisinde çarpma yoluyla duyurulmasının ve atlamalı nağmenin ezgisel akış içerisinde desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

İcrâcının örnek 2'de tiz bölgedeki seyrin başlangıcında, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla tiz bölgedeki canlılığı ve parlaklığı desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kullanımın tiz bölgede bir duyum zenginliğini desteklediği de düşünülmektedir.

İcrâcının çarpma kaydırmaları genellikle ezgisel hareketin başlangıcında ve değerini kendisinden sonraki notadan alan yapıda kullandığı görülmektedir. Ezgisel yapının başlangıcında çıkıcı çarpma kaydırma kullanımıyla canlılık hissiyatının desteklenmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Böylelikle genel icrâ içerisinde canlılık hissiyatının, çarpma kaydırma gibi farklı süsleme teknikleriyle de çeşitlendirildiği söylenebilir. Hüseynî, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 2. ve 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 17., 25. ve 43. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmalar kendisinden önceki ve sonraki notaya bağlı yapıdadır. İcrâcının Sazkâr taksîminde 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

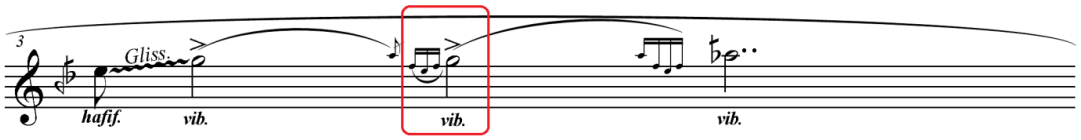
İcrâcının örnek 1'de çift çarpma kullanımıyla, karar dügâh perdesini ezgisel akış içerisinde belirginleştirmeyi ve ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Dügâh perdesinin desteklenerek ve ön plana çıkarılarak, ardından gelen atlamalı seyir için uygun bir nağme yapısı oluşturulduğu düşünülmektedir.

Örnek 2'de pest bölgede ezgisel hareketin başlangıcında, canlılığın dem seslerde desteklenmesi amacıyla çift çarpma süsleme tekniğinin kaba çargâh perdesi üzerinde kullanıldığı düşünülmektedir. Çift çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisinde süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği ve nağme yapılarının desteklendiği söylenebilir.

Üçlü çarpma

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde 2. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpmanın kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda olduğu görülmektedir.

Şevkutarab taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de üçlü çarpma süsleme tekniğinin, uzunca duyurulan gerdâniye perdeleri arasında çıkıcı nağme yapısının destekleyici ve zenginleştirici şekilde kullanıldığı söylenebilir. Üçlü çarpma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisinde nağme yapılarının süslendiği ve zenginleştirildiği söylenebilir. Sazkâr taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Dörtlü çarpma

Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa dörtlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Şevkutarab taksîmde yer alan dörtlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Dörtlü çarpmanın kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, vurgu ifâde unsuru ve üçlü çarpmadan sonra ezgisel akış içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Dörtlü çarpma kullanımıyla süsleme tekniği kullanımının icrâda çeşitlendirildiği ve zenginleştirildiği söylenebilir.

Kümeleme / Grupetto

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde 5. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, kümeleme süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Kümelemelerin ezgisel hareketin başında veya ezgisel akış içerisinde kendisinden önceki notaya bağlı yapıda oldukları görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, kümeleme kullanıldığı görülmektedir.

Sazkâr taksîmde yer alan kümeleme örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan kümeleme örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında kullandığı kümeleme ile icrâdaki âhengi ve nağme yapısını desteklemeyi amaçlandığı düşünülmektedir. Ayrıca bu kullanım biçimiyle, Sazkâr makâmı içerisinde segâh perdesinin ön plana

çıkarılmasının ve makâmın seyir yapısına katkı sağlanmasının amaçlandığı söylenebilir.

Örnek 2'de yer alan kullanımla, seyir içerisinde nağme yapısının çeşitlendirildiği söylenebilir. Ezgisel akış içerisinde yer alan kümelemelerle perdeler arasında âhengin desteklenmesinin amaçlandığı, ezgisel akış içerisinde kümeleme kullanımının canlılık oluşturmaktan ziyade nağme yapısını zenginleştirdiği söylenebilir.

Kaydırma / Glissando

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 4., 5., 11., 13. ve 16. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 19 defa, Sazkâr taksîminde 1., 2., 3., 5., 8., 9., 11., 12., 15., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 defa, Şevkutarab taksîminde 1., 3., 5., 10., 11., 13., 14. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 defa, Ferahnâk taksîminde 4., 5., 7., 8., 10., 11., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa kaydırma kullandığı görülmektedir. Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 2., 12., 13., 14., 22., 23., 25., 26., 31., 35., 37., 42., 43., 46., 48., 49., 52., 57., 59., 66., 67., 68., 73. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 59 defa defa kaydırma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda olarak kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan kaydırma kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de karar dügâh ve gerdâniye perdeleri arasında kullandığı kaydırmalarla, ezgisel akış içerisinde canlılığı desteklediği ve icrâyı duyum açısından zenginleştirildiği söylenebilir. Ardından gelen inici yapıdaki kaydırma kullanımıyla, iniş cazibesi içerisinde nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir. İnici yapıdaki nağmelerde oluşacak tekdüze bir seyrin, kaydırma süsleme tekniğiyle engellendiği de düşünülmektedir.

Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer yapıda kullanımların mevcut olduğu görülmektedir. Taksîmlerde inici kaydırma kullanımıyla ezgisel akışın yoğunlaştırıldığı ve tınısal yönden zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı kaydırma kullanımıyla güçlü bir müzikal akışın oluşturulduğu, atlamalı perdelerde ezgisel ifâdenin bu yolla süslendiği ve duyum açısından nağme yapısının zenginleşirildiği söylenebilir.

Tarama / Tril

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama kullanıldığı görülmektedir. Tarama süsleme tekniği kullanımının uzunca duyurulan Nim Hicâz perdesi üzerinde olduğu görülmektedir. Perdenin uzunca duyurulması sebebiyle, notaya alınırken bu kısım bağlı notalarla gösterilmiştir. Ferahnâk taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa tarama kullandığı görülmektedir. Tarama kullanımının ezgisel yapının başında, uzunca duyurulan kaba çârgâh ve çârgâh perdelerinde, bütünleşik olarak yer aldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 48. 65. ve 71. satırda olmak üzere 3 defa tarama kullandığı görülmektedir. Tarama kullanımları nim şehnâz, nim hicâz ve kaba nim hicâz perdelerinde yer almaktadır.

Ferahnâk taksîmde yer alan tarama kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan tarama kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının oktav perdeler arasında bütünleşik olarak kullanılan tarama süsleme tekniği ile icrâ içerisinde simetrik bir nağme çeşitlemesi oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kullanım biçimiyle icrâ içerisindeki nağme yapısını da çeşitlendirdiği düşünülmektedir.

Örnek 2'de ise kesik icrâ edilen notalardan sonra gelen tarama süsleme tekniğiyle, icrâ içerisindeki âhengin aralıksız sürdürülmesinin ve icrâda zengin nağme yapısının ortaya çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir.

İcrâcının genel olarak tarama süsleme tekniğini çeşitli yapılar içerisinde kullanarak nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve güçlendirdiği söylenebilir. Sazkâr taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Geniş Tarama / Tremolo

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 2. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca toplam 2 defa, dügâh-nevâ, segâh-nevâ perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. İki geniş taramanın da ezgisel hareketin başladığı kısımda yer aldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 15., 27. ve 36. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, hüseynî-gerdâniye, kaba segâh-yegâh, râst-segâh perdeleri arasında geniş tarama kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan geniş tarama kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan geniş tarama kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

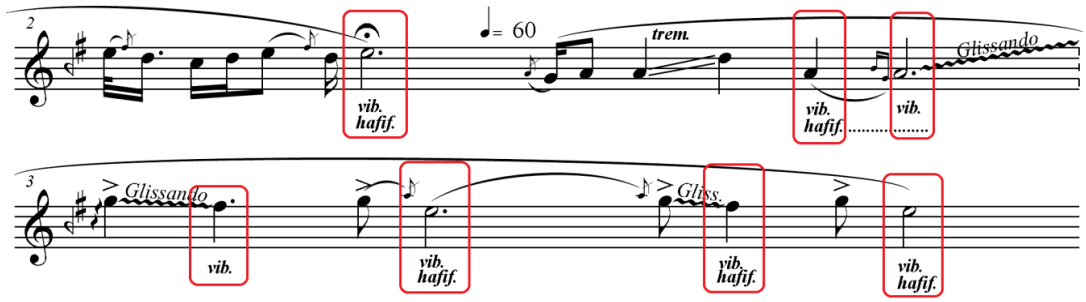
İcrâcının örnek 1'de yer alan ezgisel hareketin başlangıcında kullandığı geniş tarama süsleme tekniği ile icrâdaki canlılığı ve devinimi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Ayrıca icrâcının, hüseynî makâmının karar perdesi olan dügâh perdesini kullanarak, icrâ ettiği makâmın karar perdesini ön plana çıkaracak şekilde geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı düşünülmektedir.

Örnek 2'de icrâcının ezgisel akış içerisinde kullandığı geniş tarama ile uzunca duyurulan dügâh perdesi öncesinde, ezgisel akış içerisindeki âhenge katkıda bulunmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının yaptığı geçkiye uygun bir şekilde Uşşâk makâmının yeden perdesi olan râst ve karakteristik perdelerinden olan segâh perdesini geniş tarama içerisinde kullandığı görülmektedir. Bu yönde oluşturulan geniş tarama süsleme tekniği ile makâmın karakteristik perdelerinin de süsleme tekniği içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının geniş tarama süsleme tekniği kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki canlılığı, nağme yapısını desteklediği ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

Dalgalandırma / Vibrato

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 6. ve 12. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 42 defa, Sazkâr taksîminde 8., 10., 13. ve 17. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 30 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîminde 8., 9. ve 10. satırlar haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 31 defa, Ferahnâk taksîminde 11. ve 14. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere 38 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 11., 15., 18., 27., 28., 49., 50., 54., 61. ve 75. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere taksîm boyunca 150 defa dalgalandırma kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan dalgalandırmalar genellikle ezgisel akış içerisinde, uzunca duyurulan perdelerde ve kalış perdelerinde yer almaktadır.

Hüseynî taksîmde yer alan dalgalandırma kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de dalgalandırma süsleme tekniğini ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde kullandığı ve bu perdeler üzerinde tınısal bir zenginlik oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Kalış yapılan perdeler üzerinde kullanılan dalgandırmalarla tekdüze bir kalış hissiyatının engellenmesinin amaçlandığı söylenebilir. Örnek 1'de dalgalandırma süsleme tekniğinin icrâ içerisinde makâmın güçlü karar gibi karakteristik perdeleri üzerinde de kullanıldığı görülmektedir. Hüseynî taksîmde güçlü hüseynî ve karar dügâh perdeleri üzerinde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, icrâcının makâmın karakteristik özelliğini oluşturan perdeleri belirginleştirmeyi amaçlandığı düşünülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanılan hafif icrâ ifâde unsuruyla ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniğinin daha kontrollü icrâ edilerek, oluşturulacak ifâde zenginliğine katkı sağlanmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Genel olarak kalışlar üzerinde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanımı ile karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirdiği söylenebilir. Ezgisel yapıların içerisinde kullanılan dalgalandırmalarla da icrâya tınısal zenginlik arttırıldığı söylenebilir. Ayrıca icrâ içerisinde hafif icrâ ifâde unsuru ile dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Bu yolla ezgisel akışa ifâde zenginliği sağlandığı, kalış hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir. Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan taksîmleri incelendiğinde, Hüseynî taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü

çarpma, kümeleme ve tarama süsleme teknikleri Hüseynî taksîmde yer almamaktadır.

Sazkâr taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği Sazkâr taksîmde yer almamaktadır.

Şevkutarab taksîmde kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, üçlü çarpma, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma, kümeleme, tarama ve geniş tarama süsleme teknikleri Şevkutarab taksîmde yer almamaktadır. Şevkutarab taksîmde dörtlü çarpma olarak tanımlanabilecek bir çarpma çeşidinin de kullanıldığı görülmektedir.

Ferahnâk taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme ve geniş tarama süsleme tekniği Ferahnâk taksîmde yer almamaktadır.

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme teknikleriniin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma süsleme tekniği Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer almamaktadır.

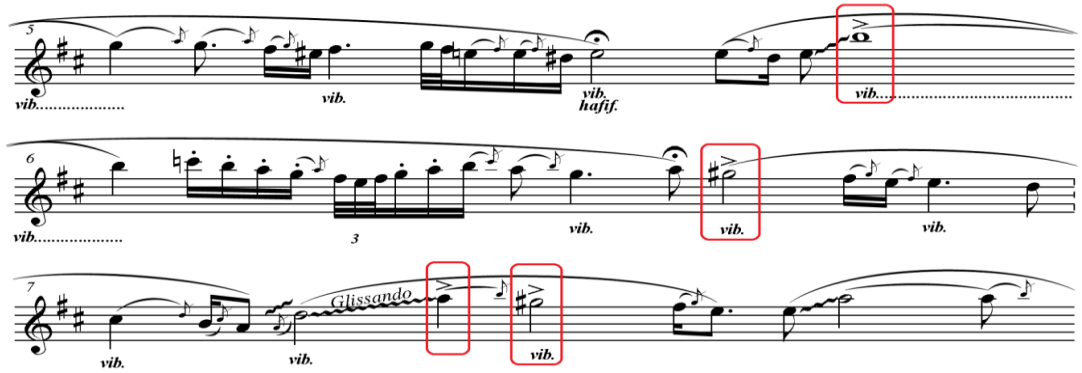
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Niyazi Sayın'ın Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerinde yer alan vurgu, puandorg (vakfe), staccato (kesik icrâ), hızlanarak, yavaşlayarak ve hafif icrâ gibi müzikal ifâde unsurlarına ilişkin bulgular incelenerek yorumlanmıştır.

Vurgu

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 3., 4., 6., 7., 8., 10. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Sazkâr taksîminde 13., 14., 15. ve 16 satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 1., 3., 7., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Ferahnâk taksîminde 5., 6., 7. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 2., 12., 13., 14., 16., 19., 22., 28., 33., 35., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48., 49., 50., 51., 52., 53., 54., 56., 57., 58., 59., 60., 61., 62., 63., 64., 65., 66., 67., 68., 72., 73., 75. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 97 defa vurgu kullandığı görülmektedir.

Ferahnâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de vurgu kullanımının icrâ içerisinde ezgisel hareketin başladığı ilk notalarda veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. İcrâcının bu yolla ezgisel akış içerisindeki canlılığı sistemli olarak desteklemeyi ve ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâ içerisinde genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ve vurgu ifâde unsurunun bir arada bütünleşik olarak kullanıldığı görülmektedir. Vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin perdeler üzerinde bütünleşik olarak kullanılmasıyla, vurgulanan perdenin tınısal zenginlik bakımından ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Bu durumun oluşumunda vurgu ifâde unsurunun genellikle uzunca duyurulan perdeler üzerinde yer almasının da etkisinin olduğu söylenebilir. Bu perdelerin uzun icrâsı esnasında durağan bir duyumun ortaya çıkmasının icrâcı tarafından

engellenmek istendiği de söylenebilir. İcrâlarda vurgu ifâde unsurunun kullanımıyla ezgisel akışa canlılık kazandırıldığı bu canlılığın tınısal zenginlikle de desteklendiği söylenebilir. Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerinde de kullanımların bu doğrultuda olduğu görülmektedir.

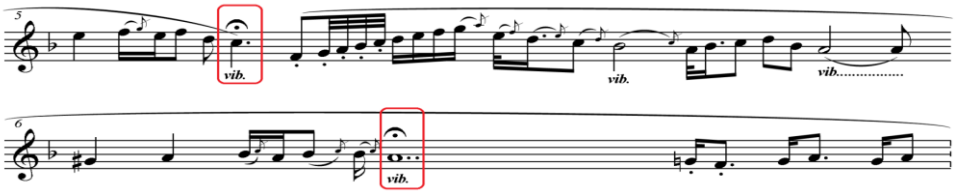
Vakfe / Puandorg

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 2., 7., 9., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Sazkâr taksîminde 4., 7. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 7., 8., 10., 13. ve 18. satırda olmak üzere taksîm boyunca 6 defa, Ferahnâk taksîmde 5., 6., 10., 11., 12., 13. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 5., 6., 7., 12., 17., 20., 24., 26., 30., 35., 38., 43., 46., 47., 51., 56., 63., 66., 68., 72. ve 77. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 24 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfe kullanımlarının Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab ve Ferahnâk taksîmde genellikle, dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte, karar veya yarım karar perdelerinde kullanıldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde ise vakfe kullanımlarının dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte ezgisel akış içerisinde ve kalış perdelerinde yer aldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1 ve 2'de hüseynî ve çargâh perdelerinde vakfe kullanımlarıyla, kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Kalış yaptığı kısımlarda bu amaç doğrultusunda dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurundan da destek alarak ifâde zenginliğini kalış perdelerinde hissettirmeyi amaçladığı, bu durumun kalış hissiyatları üzerinde de doğrudan etkisinin olduğu söylenebilir. Örnek 2'de Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde uzun yapıdaki icrâ içerisinde kullandığı vakfelerle, çeşitli duraklamalar yapmayı amaçladığı, bunun sebebinin de icrânın uzun yapıda bir solo olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ezgisel akış içerisinde kullandığı vakfelerle oluşabilecek monoton icrâ yapısından kaçınmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vakfe kullanımıyla icrâdaki ifâde zenginliğini arttırdığı ve kalış hissiyatlarını desteklediği söylenebilir.

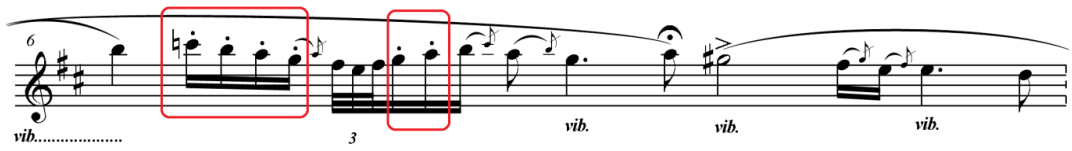
Kesik icrâ / Staccato

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa kesik icrâ kullandığı görülmektedir. Kesik icrânın hafif ve hızlanarak icrâ ifâde unsurlarıyla bir arada kullanıldığı görülmektedir. Ferahnâk taksîminde 6. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru kullanımının inici ve çıkıcı nağmelerde yer aldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 5., 6., 14., 20., 29., 56., 64., 65., 66., 67., 69., 71., 74., 75. ve 77. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 69 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru kullanımlarının uzun yapıdaki icrânın son satırlarına doğru yoğunlaştığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru kullanımları çıkıcı ve inici nağmeler üzerinde yer almaktadır.

Sazkâr taksîmde yer alan kesik icrâ kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahnâk taksîmde yer alan kesik icrâ kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde yer alan kesik icrâ kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

Örnek 1'de kesik icrâ ifâde unsurunun hafif ve hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla kullanıldığı görülmektedir. İcrâcı tarafından bu kullanımla dinamikleşen icrâ içerisinde ifade zenginliğinin yoğunlaştırılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Örnek 3'de de benzer bir kullanımın varlığı görülmektedir. Tarama süsleme tekniği öncesinde kesik icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla ifâde zenginliğinin desteklendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de tiz bölgede kesik icrâ kullanımıyla perdelerin parlak ve canlı duyurulmasının amaçlandığı söylenebilir. Kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak tiz nağmelerde canlı bir icrânın ortaya çıkarıldığı, kesik icrâ ile bir arada kullanılan hafif ve hızlanarak icrâ unsurlarıyla ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

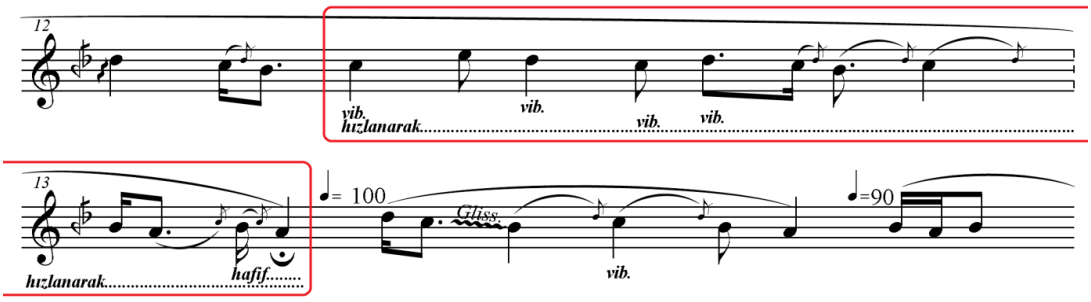
Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 5. ve 7 satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. 5. satırda başlayan hızlanarak icrâ 6. satırda da devam etmektedir. 5. satırda başlayan hızlanarak icrânın hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte devam ettiği görülmektedir. Sazkâr taksîminde 5., 13. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. 13. ve 15. satırda başlayan hızlanarak icrânın ardından bir sonraki satırda da aralıksız devam ettiği görülmektedir. Hızlanarak icrânın vurgu, hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 7. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. 12.

satırda başlayan hızlanarak icrâ bir sonraki satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Hızlanarak icrânın, hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ferahnâk taksîminde 9., 11. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Hızlanarak icrânın, hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 7., 8., 11., 12., 17., 18., 26., 31., 32., 36., 37., 41., 52., 57. ve 60. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Taksîm boyunca hızlanarak icrâ ifâde unsuru, genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanılmaktadır.

Hüseynî taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Şevkutarab taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

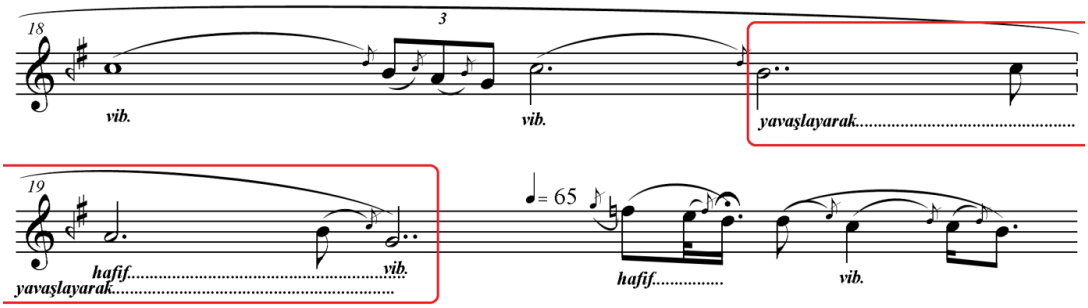
Örnek 1, 2'de hızlanarak icrâ ifâde unsuru ile hafif icrânın ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının bu yönde kullanımlarıyla

dinamikleşen icrâ boyunca tınısal zenginliği sürdürmeyi ve yine dinamikleşen icrâ içerisinde ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Böylelikle icrânın tekdüzeliğe düşmesinin engellendiği söylenebilir. Ferahnâk Sazkâr ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer kullanımların olduğu görülmektedir. Taksîmlerde hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla ezgisel akışa dinamiklik sağlandığı dinamikleşen icrâ içerisinde de tınısal zenginliğin ve âhengin hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile desteklendiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. 18. satırda başlayan yavaşlayarak icrâ, 19. satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrânın asma karara giderken hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 5., 9., 14. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâların devam eden satırlarda da aralıksız olarak sürdüğü görülmektedir. 17. satırda yavaşlayarak icrânın yarım karara giderken hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Ferahnâk taksîminde 12. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. 12. satırda, yarım karara gidilirken, yavaşlayarak icrânın, hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 3., 14., 31., 54., 58., 59., 71. ve 77. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun ezgisel yapı içerisinde, ezgisel yapıların sonlarında asma karara giderken, genellikle tek başına veya dalgalandırma süsleme tekniği ile kullanıldığı görülmektedir.

Sazkâr taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



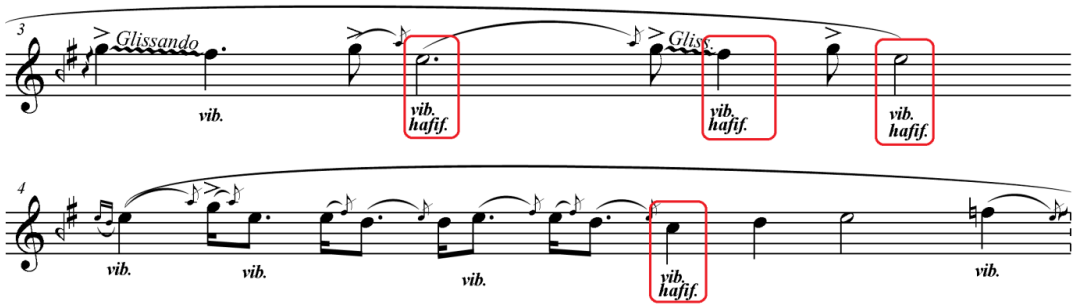
Örnek 1

Örnek 1'de yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kalış yapılan kısımlarda kullanımıyla kalış hissiyatının icrâcı tarafından desteklenmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Kalış hissiyatları içerisinde hafif ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanılmasıyla kalış hissiyatlarının güçlendirildiği ve duyum açısından zarif bir seyir oluşturulduğu söylenebilir. Şevkutarab, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer kullanımların olduğu görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kalış yapılan kısımlarda kullanılmasıyla genel olarak yarım karar ve karar hissiyatlarının duyum açısından desteklendiği, yavaşlayarak icrâ ile müşterek olarak kullanılan hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile kalış hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir.

Hafif icrâ

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde 2., 3., 4., 5., 6., 8., 9., 10., 11., 12., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 yerde, Sazkâr taksîminde 2., 4., 7., 9., 14., 15., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Şevkutarab taksîminde 1., 3., 4., 7., 13., 15., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Ferahnâk taksîminde 2., 5., 8., 10., 11., 12., 13., 15. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 1., 2., 3., 4., 7., 12., 16., 20., 21., 22., 24., 25., 28., 33., 38., 46., 54., 65., 67., 68., 69., 70., 71., 72., 73., 74., 75. ve 77. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 37 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazılarının uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Taksîmlerde, hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde, yarım karar ve karar perdelerinde, icrâ boyunca genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla nağme yapısını desteklemeyi ve duyum açısından zarif bir seyir oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Güçlü hüseynî perdesi üzerindeki hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla makâmın karakteristik perdesinin icrâ içerisinde zarif bir duyum içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Genel olarak hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akışa ifâde zenginliği sağlandığı, karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirildiği ve güçlendirildiği söylenebilir. Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde de benzer kullanımların olduğu görülmektedir.

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde vurgu, vakfe, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsurları taksîm içerisinde yer almamaktadır.

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, hızlanarak, yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîminde vurgu, vakfe, hızlanarak, yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Şevkutarab taksîmde yer almamaktadır.

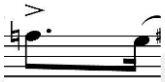
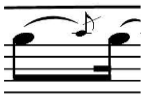
Niyazi Sayın'ın Ferahnâk taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, hızlanarak, yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, hızlanarak, yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu başlık altında, Niyazi Sayın'ın Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerinde yer alan tartım kullanımları incelenmektedir. Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde en az iki defa kullandığı tartımlar tablo halinde incelenerek yorumlanmıştır.

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		8/1, 13/1	2
2		1/1, 2/1	2
3		8/1, 9/3, 10/2, 12/3, 14/2	11
4		6/1, 7/1	2
5		4/4, 5/3, 6/1, 9/1, 12/2, 13/3, 14/2	16
6		6/1, 9/1	2
7		2/1, 9/1, 14/1	3
8		2/1, 5/3, 6/1, 8/3, 9/1, 12/1, 16/1	11
9		9/1, 14/1	2
10		6/3, 11/1, 15/1	5

Tablo 5.1. Hüseynî taksîmdeki tartım kullanımı

11		10/3, 11/1, 12/1	5
12		1/1, 12/1	2

Tablo 5.1. (devam) Hüseynî taksîmdeki tartım kullanımı

Tablo 5.1 incelendiğinde Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminde, 5 numaralı tartımı icrâ boyunca 16 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 5 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 ve 8 nolu tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartımlar olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca bu iki tartım 11 defa kullanılmaktadır.

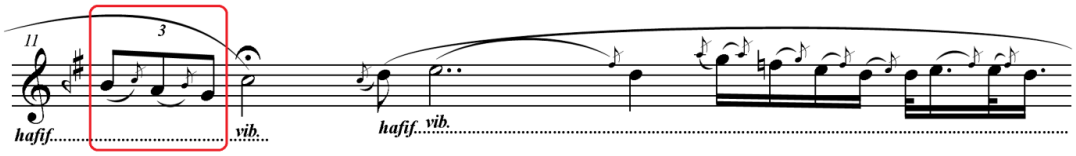
5, 3 ve 8 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu yolla icrâcının tartımı çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâyı dinamik ve canlı tuttuğu, zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek durağanlığı engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 10 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. 10 numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâ içerisindeki dinamikliğin desteklendiği, çıkıcı ve inici yapıdaki nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

Noktalı 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu 11 numaralı tartımı icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla icrâya devinim, dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Taksîm boyunca farklı yapılarda üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Hüseynî taksîmde yer alan üçleme kullanımları aşağıdaki gibidir.

Örnek 1



Örnek 2

Örnek 1'de 7. satırda üçleme tartımının 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluştuğu ve farklı değerde notalarla bir arada kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı içerisinde makâmın güçlü hüseynî perdesinin de oluşturulan ifâde zenginliği içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örnek 2'de 11. satırda üçleme tartımının 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluştuğu görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ifâde zenginliği oluşturulurken tartımın içerisinde râst perdesine kadar inilerek, oluşturulan kısa bir râst makâmı nağmesiyle ezgisel akışın da zenginleştirildiği söylenebilir. İcrâcının çeşitli üçleme tartımlarıyla genel olarak icrâsındaki ifâde zenginliğini desteklemeyi ve icrâ ettiği makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/2, 2/1, 4/1, 13/1, 14/1	6
2		6/1, 16/1	2
3		6/2, 8/4, 9/1, 12/1, 13/1, 17/2	11
4		4/1, 6/1, 7/1, 8/2, 13/2	7
5		7/2, 9/1, 13/1, 15/1, 16/1, 19/1, 20/1	8
6		7/1, 20/1, 21/1	3

Tablo 5.2. Sazkâr taksîmdeki tartım kullanımı

7		7/1, 12/1, 17/1	3
8		15/2	2
9		11/1, 15/1, 17/1	3

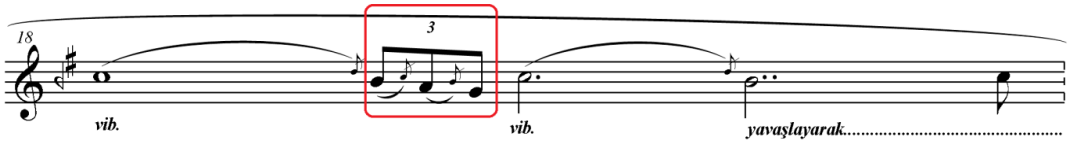
Tablo 5.2. (devam) Sazkâr taksîmdeki tartım kullanımı

Tablo 5.2 incelendiğinde Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminde, 3 numaralı tartımı icrâ boyunca 11 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 3 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 nolu tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca bu tartım 8 defa kullanılmıştır.

3 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek durağan nağme yapısı oluşumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 8'lik, noktalı 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu 9 numaralı tartımı icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla ezgisel akışa dinamiklik kazandırdığı söylenebilir.

Sazkâr taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

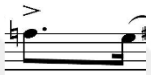


Örnek 3

Taksîm boyunca üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Makâmın karar râst perdesinin de üçleme tartımıyla ön plana çıkarılmasının amaçlandığı

düşünülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla genel olarak ezgisel akışa ifâde zenginliği sağlandığı söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 2/1, 6/1, 7/1, 8/1	5
2		5/1, 9/2, 10/1, 14/1, 15/1, 18/1	7
3		1/2, 4/1, 12/1, 15/1	5
4		2/1, 4/1, 7/1, 8/1, 9/1, 12/1, 13/2, 14/1, 17/1, 18/3	13
5		11/1, 13/1	2

Tablo 5.3. Şevkutarab taksîmdeki tartım kullanımı

Tablo 5.3 incelendiğinde Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîminde, 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 13 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 nolu tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca bu tartım 7 defa kullanılmaktadır.

4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu yolla icrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı çeşitlendirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüze nağme yapısı oluşumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 2 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 1 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla icrâya dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek durağanlığı engellediği söylenebilir.

11. satırda yer alan tartım örneği şağıdaki gibidir.

Örnek 4

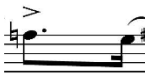
11. satırda 8'lik, noktalı 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu tartımı icrâ boyunca 1 defa kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla da icrâ içerisindeki dinamik yapının desteklendiği söylenebilir.

Şevkutarab taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 5

Taksîm boyunca üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Örnek 2'de yer alan kullanımla güçlü çargâh perdesine inen seyir yapısı içerisinde ifâde zenginliğinin üçleme tartımıyla çeşitlenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın Ferahnâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		5/1, 6/1, 13/1	3
2		8/1, 10/1, 12/1, 15/2, 16/2	7
3		12/1, 16/1	2
4		2/1, 3/2, 7/1, 11/1, 14/2, 17/3	10

Tablo 5.4. Ferahnâk taksîmdeki tartım kullanımı

5		7/1, 14/1	2
6		3/1, 5/1	2
7		9/1, 11/1, 13/1, 14/3	6
8		8/1, 14/1, 17/1	3
9		6/1, 16/1	2
10		6/1, 15/1	2

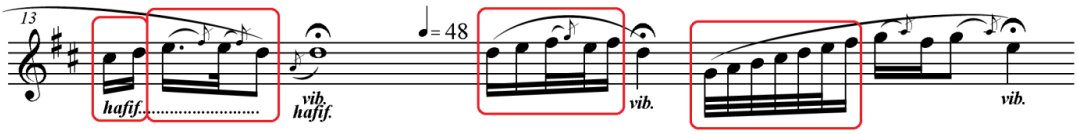
Tablo 5.4. (devam) Ferahnâk taksîmdeki tartım kullanımı

Tablo 5.4 incelendiğinde Niyazi Sayın'ın Ferahnâk taksîminde, tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 10 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 nolu tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca bu tartım 7 defa kullanılmaktadır.

4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin icrâcı tarafından engellendiği, çıkıcı ve inici yapıdaki nağmelerin desteklendiği söylenebilir.

Ferahnâk taksîmde yer alan, 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan tartım örnekleri aşağıdaki gibidir.

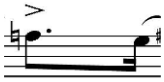
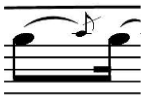


Örnek 6

İcrâ boyunca 2., 5., 13., 14., 16. ve 17. satırda 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan tartımların olduğu görülmektedir. Bu yolla icrâdaki dinamikliğin desteklendiği ve çeşitlendirldiği söylenebilir.

Taksîm boyunca tabloda yer alan 10 numaralı, farklı değerde notalarla birleşik yapıda, üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Bu yolla ezgisel akışa ifâde zenginliği sağlandığı söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 4/1, 17/1, 24/2, 26/1, 31/1, 34/1, 40/1, 42/1, 43/1, 49/1, 50/1, 54/1, 58/1, 71/1	16
2		1/2, 2/2, 4/1, 5/1, 9/1, 13/2, 14/6, 15/4, 19/3, 20/2, 22/2, 27/2, 31/2, 36/4, 37/1, 40/2, 42/1, 43/1, 46/1, 50/1, 51/2, 53/2, 54/2, 61/6, 62/2, 63/3, 64/5, 67/2, 68/1, 69/3, 71/1, 72/1, 73/1, 74/2, 75/1, 76/1, 77/3	79
3		3/1, 7/4, 13/1, 15/1, 18/5, 22/1, 27/1, 35/1, 42/1, 58/1, 59/1, 60/1, 67/1, 68/1, 69/1, 72/1	23
4		2/1, 3/2, 4/1, 6/2, 8/1, 10/4, 11/4, 12/2, 13/1, 14/2, 15/1, 18/1, 22/2, 25/3, 26/2, 29/2, 30/2, 32/1, 33/1, 37/1, 38/4, 39/3, 42/1, 44/1, 45/1, 46/1, 47/1, 49/2, 50/5, 52/1, 54/2, 57/2, 59/1, 60/1, 61/1, 63/1, 64/1, 71/1, 72/2, 74/1, 75/1, 76/1, 77/1	72
5		19/3, 20/2, 21/2, 22/1, 61/1, 63/1, 74/1	11
6		6/1, 17/2, 24/1, 33/1, 35/1, 51/1, 61/2, 63/1, 64/1, 66/1, 69/1	13

Tablo 5.5. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmindeki tartım kullanımı

7		5/1, 6/1, 9/4, 24/2, 25/3, 26/1, 29/1, 30/2, 51/1, 53/1, 56/1, 59/1, 61/1, 62/1, 64/1, 69/1, 71/1, 77/1	25
8		16/1, 22/1, 24/1, 49/1, 61/1	5
9		50/2	2
10		20/1, 39/1	2
11		2/1, 13/1	2
12		5/2	2
13		13/1, 46/1	2
14		62/1, 71/1	2
15		5/1, 17/1, 34/1, 39/2, 42/1, 50/3, 54/4, 62/1, 64/1, 66/1, 67/1	17
16		47/1, 56/1, 67/1	3
17		51/1, 54/1, 55/1	3

Tablo 5.5. (devam) Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmindeki tartım kullanımı

Tablo 5.5 incelendiğinde Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde, tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 79 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 72 defa kullanılmaktadır.

2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüze nağme yapısı oluşumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 15 numaralı tartımı icrâ boyunca 17 defa kullandığı görülmektedir. Tabloda yer alan 2 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu 1 numaralı tartımı icrâ boyunca 16 defa kullandığı görülmektedir. Bu kulanımlarla ezgisel akıştaki canlılığın desteklendiği ve dinamikleştirildiği söylenebilir.

İcrâ boyunca 5., 42., 43., 51., 56. ve 66. satırda 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan çeşitli tartımların olduğu görülmektedir.

İlgili tartımlara ilişkin bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 7

Bu yolla ezgisel akışa farklı tartım yapılarıyla dinamiklik ve devinim sağlandığı söylenebilir.

Taksîm boyunca tabloda yer alan 10 numaralı üçleme tartımının 2 defa, farklı değerde notalarla birleşerek oluşmuş olan 14 numaralı üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımlarıyla uzun icrâ yapısı içerisinde nağmelerin çeşitlendirildiği ve ifâde zenginliğinin taksîmde çeşitlendirildiği söylenebilir.

5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Niyazi Sayın'ın Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerindeki makâm anlayışına ilişkin bulgular incelenerek yorumlanmıştır. Makâmsal inceleme yapmak amacıyla taksîm icrâları, cümle ve devrelere ayrılmıştır.

( ) Cümle
Devre
Hüseynî Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi
Neyzen: Niyazi Sayın
(1) 1. Devre
= 55
Glissando
vib.
vib.....
2. Devre
= 60
trem.
Glissando
vib.
hafif.
vib.
hafif.....
vib.
Glissando
vib.
vib.
hafif.
Gliss.
vib.
hafif.
vib.
hafif.
3. Devre
vib.
vib.
vib.
vib.
hafif.
vib.
hafif.....
hızlanarak.....
(2) 1. Devre
= 65
hafif.....
hızlanarak.....
hafif.....
2. Devre
hızlanarak.....
vib.
3
(3) 1. Devre
= 60
vib.....
hafif.....
vib.....
vib.

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Niyazi Sayın'ın Hüseynî taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hüseynî taksîmin 1. cümlesi 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin Hüseynî makâmının yeden perdesi olan râst perdesinden seyre başladığı, ezgisel akış içerisinde uzunca dügâh perdesini duyurduktan sonra gerdâniye

perdesine atlayarak, Hüseynî makâmı sesleriyle seyrine devam ettiği, hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, Hüseynî makâmı sesleriyle, makâmın güçlüsü hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında acem perdesinin kullanıldığı, devredeki seyrin genellikle inici yapıda olduğu görülmektedir. Devrenin Hüseynî makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre, ilk iki devreye göre daha uzun yapıdadır. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Hüseynî makâmındadır.

2. Cümle

2. cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre 16'lık değerde notaların birleşmesiyle meydana gelen tartımlarla, dinamik bir seyir yapısıyla, dügâh perdesinden seyre başlamaktadır. Devre çıkıcı ve inici bir seyir yapısıyla, Hüseynî makâmı sesleriyle, makâmın güçlüsü olan hüseynî perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin hemen makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesine yöneldiği görülmektedir. Devre içerisinde ifâde zenginliği sağlamak için üçleme tartımının kullanıldığı, seyrin Hüseynî makâmı sesleriyle hüseynî perdesindeki yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Hüseynî makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, Hüseynî makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Devre içerisinde hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, genel itibariyle inici karakterde bir seyir yapısına sahip olduğu görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde, Hüseynî makâmı sesleriyle, yapılan yarım karar ile sona ermektedir. Devre içerisinde, hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk makâmı çeşnisinin

seyir esnasında kullanıldığı görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Hüseynî makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, hemen ardından makâmın güçlüsü olan hüseynî perdesini seyir içerisinde uzunca duyurduğu görülmektedir. Devre boyunca 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan tartımların sıklıkla kullanıldığı ve seyrin dinamikleştirildiği görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde Hüseynî makâmı sesleriyle yapılan yarım karar ile sona ermektedir. Devre boyunca inici nağmelerde eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanıldığı görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında sürekli olarak inici nağmelerde acem perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devrenin segâh perdesinden, segâh-çârgâh, segâh-nevâ, çârgâh-hüseynî perdeleri arasında yapılan atlamalı bir seyir ile başladığı görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde, Hüseynî makâmı sesleriyle yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin inici bir seyir yapısına sahip olduğu, acem perdesi ile seyre başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir. 4. Cümle Hüseynî makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin makâmın güçlüsü olan hüseynî perdesinden seyre başladığı ve nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin 16'lık değerde notaların bir araya gelerek oluşturdukları tartım ile gerdâniye perdesinden, dinamik yapıda seyre başladığı, iniş cazibesiyle seyir esnasında acem perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, karara doğru giderken geniş tarama süsleme tekniği kullanımı ile seyrin Hüseynî makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, inici bir yapıda seyir ile dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 4. Devrenin kısa ve karar hissiyatını destekleyici bir yapıda olduğu görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 5. cümle ve Hüseynî taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Hüseynî makâmındadır.

Niyazi Sayın'ın 5 cümleden oluşan, Sipürde âhengindeki Hüseynî taksîminin hüseynîaşîrân perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh, çârgâh, nevâ ve hüseynî perdelerinde sıklıkla kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca başka makâmlara geçki yapılmadığı, Hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk makâmı çeşnisine yer verildiği görülmektedir. Ayrıca icrâ boyunca inici nağmelerde eviç yerine acem perdesinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Sazkâr Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Niyazi Sayın
(1) 1. Devre
= 62
Glissando
vib.
2. Devre
hafif
3. Devre
(2) 1. Devre
= 68
Gliss.
hızlanarak

Örnek 2

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Niyazi Sayın'ın Sazkâr taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Sazkâr taksîmin 1. Cümlesi kısa ve uzun ezgisel yapıda, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde Segâh makâmı çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında yerinde Nişâbur çeşnisini kullandığı, devrenin râst perdesinde, Râst makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, yegâh perdesinden seyre başladığı, Segâh makâmı çeşnisiyle segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Sazkâr makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında yerinde Nişâbur, nevâ perdesi üzerinde Hicâz, yerinde Segâh makâmı çeşnisini kullanarak, dügâh perdesinde Uşşâk makâmı çeşnisi ile yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, 32'lik ve 16'lık değerde notalar ile Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı çeşnisi ile seyre başladığı, seyrin Râst makâmı çeşnisi ile devam ettiği görülmektedir. Seyir esnasında Râst çeşnisi gösterildikten sonra, nim hicâz perdesine atlandığı, bu perde üzerinde tarama süsleme tekiğini kullanarak seyrin nevâ perdesine yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümlenin Sazkâr makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin 32'lik, noktalı 16'lık değerde notalarla, râst perdesinden atlamalı seslerle, dinamik yapıda seyre başladığı, seyrîn gerdâniye ve tiz segâh perdesine kadar çıkarak, seyrin tiz bölgede genişlediği görülmektedir. Devre, nevâ perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle yarım karar etmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, inici yapıda, acem perdesini kullanarak, seyre başladığı, seyrin Segâh çeşnisiyle segâh perdesine kadar inerek, eviç perdesine atladığı görülmektedir. Devrenin, devamında nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisini kullanarak nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle boyunca makâmın tiz bölgede genişlemesinin gösterildiği söylenebilir.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, muhayyer perdesine yapılan kaydırmalı atlama ile seyre başladığı, seyir boyunca Segâh ve Râst makâmı çeşnilerinin kullanıldığı

görülmektedir. Devre Râst makâmı sesleriyle, râst perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir. Devre ile birlikte cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Sazkâr makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı ve Râst makâmı sesleriyle, râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

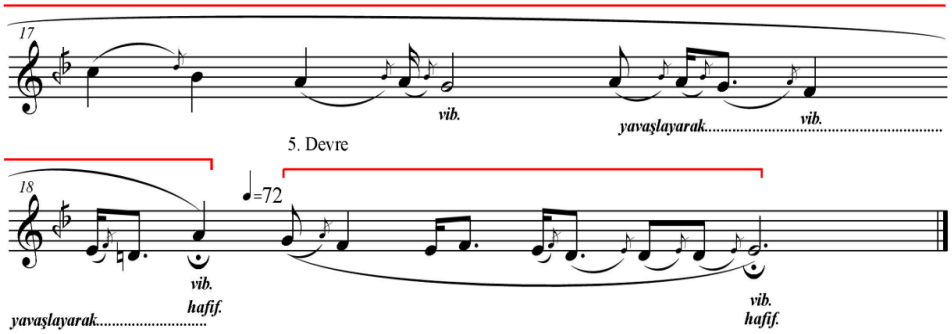
3. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, râst perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte, 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Sazkâr makâmındadır.

Niyazi Sayın'ın 5 cümleden oluşan, kız âhengindeki Sazkâr taksîminin yegâh perdesinden, tiz segâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, segâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok râst ve nevâ perdelerinde kalış yapılmaktadır. Taksîm boyunca yerinde Râst, Segâh, Uşşâk, Nişâbur, Nevâ'da Hicâz, Nevâ'da Râst makâmı çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. İcrâ boyunca devre ve cümlelerde pek çok ifâde unsuruna ve süsleyici unsura bir arada yer verilmektedir.

Şevkutarab Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Niyazi Sayın
( ) Cümle
Devre
(1) 1.Devre
2.Devre
♩= 75
♩=85
Glissando
vib.
hafif.
Gliss.
hafif.
vib.
vib.
vib.
(2) 1. Devre
♩=100
vib.
hafif.
vib.
Glissando
yavaşlayarak.
vib.
vib.
yavaşlayarak.
3
(3) 1. Devre
vib.
yavaşlayarak.
vib.
hızlanarak.
vib.
vib.
hafif.
vib.

Örnek 3

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Niyazi Sayın'ın Şevkutarab taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Şevkutarab taksîmin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin şehnâz perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde acem perdesinin uzunca duyurulduğu ve devrenin yine acem perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümlenin Şevkutarab makâmında olduğu söylenebilir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz çârgâh perdesinden, seyre başladığı, seyrin başlangıcında şehnâz perdesinin kullanıldığı, seyrin devamında muhayyer perdesinin kullanıldığı görülmeketedir. Seyrin Sabâ makâmı sesleriyle, segâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Uzun bir yapıya sahip 1. devrenin sona ermesiyle 2. cümle tamamlanmaktadır.

3. Cümle

3. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin şehnâz perdesinden, seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Uzun bir yapıya sahip 1. devrenin sona ermesiyle 3. cümle tamamlanmaktadır.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle inici yapıda seyre başladığı, seyrin dügâh perdesine kadar inerek çıkıcı ve inici yapıda seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devrenin, dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. Uzun bir yapıya sahip 1. devrenin sona ermesiyle 4. cümle tamamlanmaktadır.

5. Cümle

5. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle inici olarak seyre başladığı, dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden 16'lık değerde notalarla seyre başladığı, dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

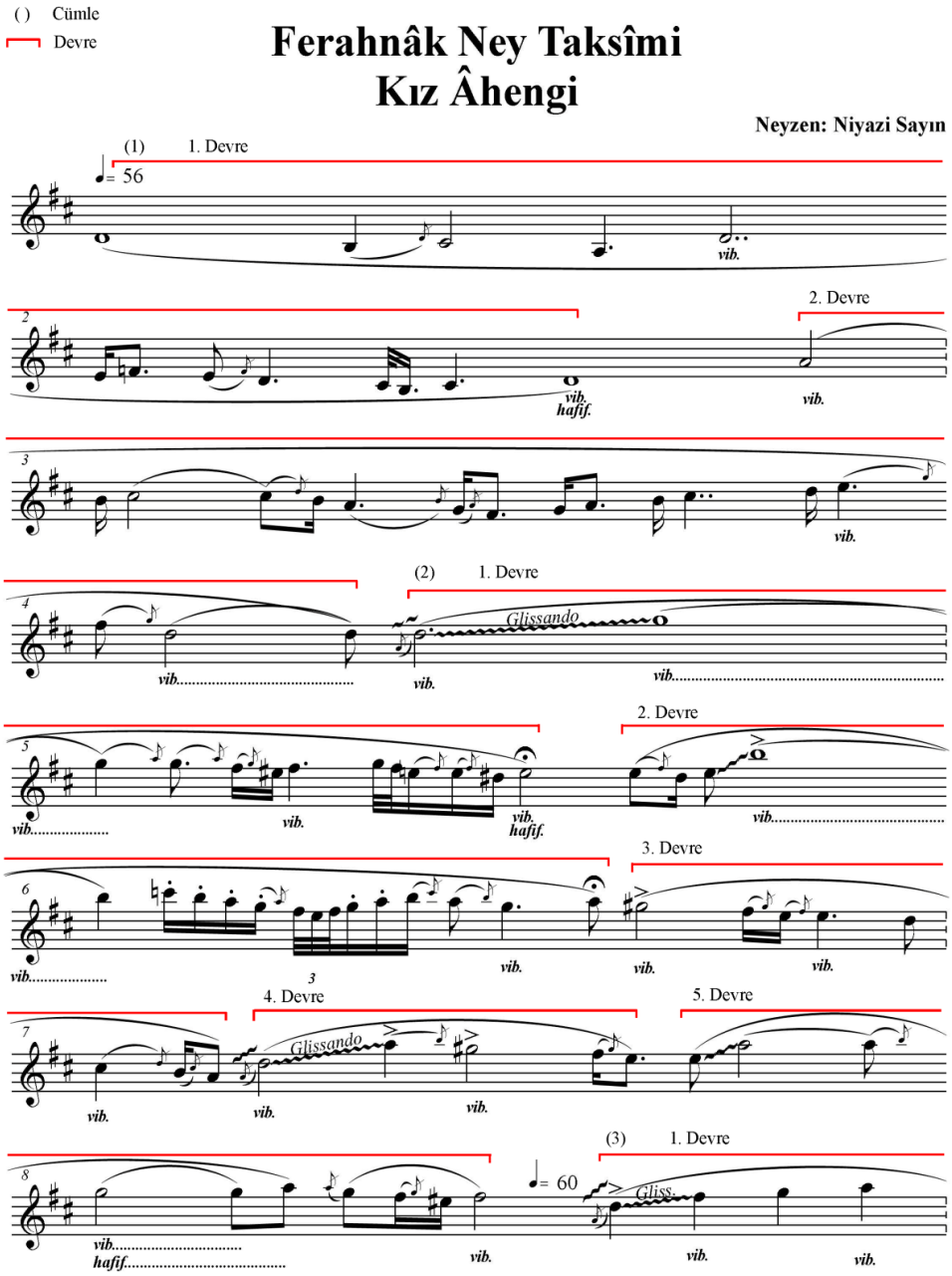
3. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, daha önceki devre ve cümlelerde yer alan hicâz perdesi yerine, hicâz perdesinden dikçe, nevâ perdesine yakın bir perde kullanılarak, inici bir seyir ile dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesiyle seyre başladığı, seyir esnasında sırasıyla acemaşîrân ve yegâh perdelerine kadar inerek dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

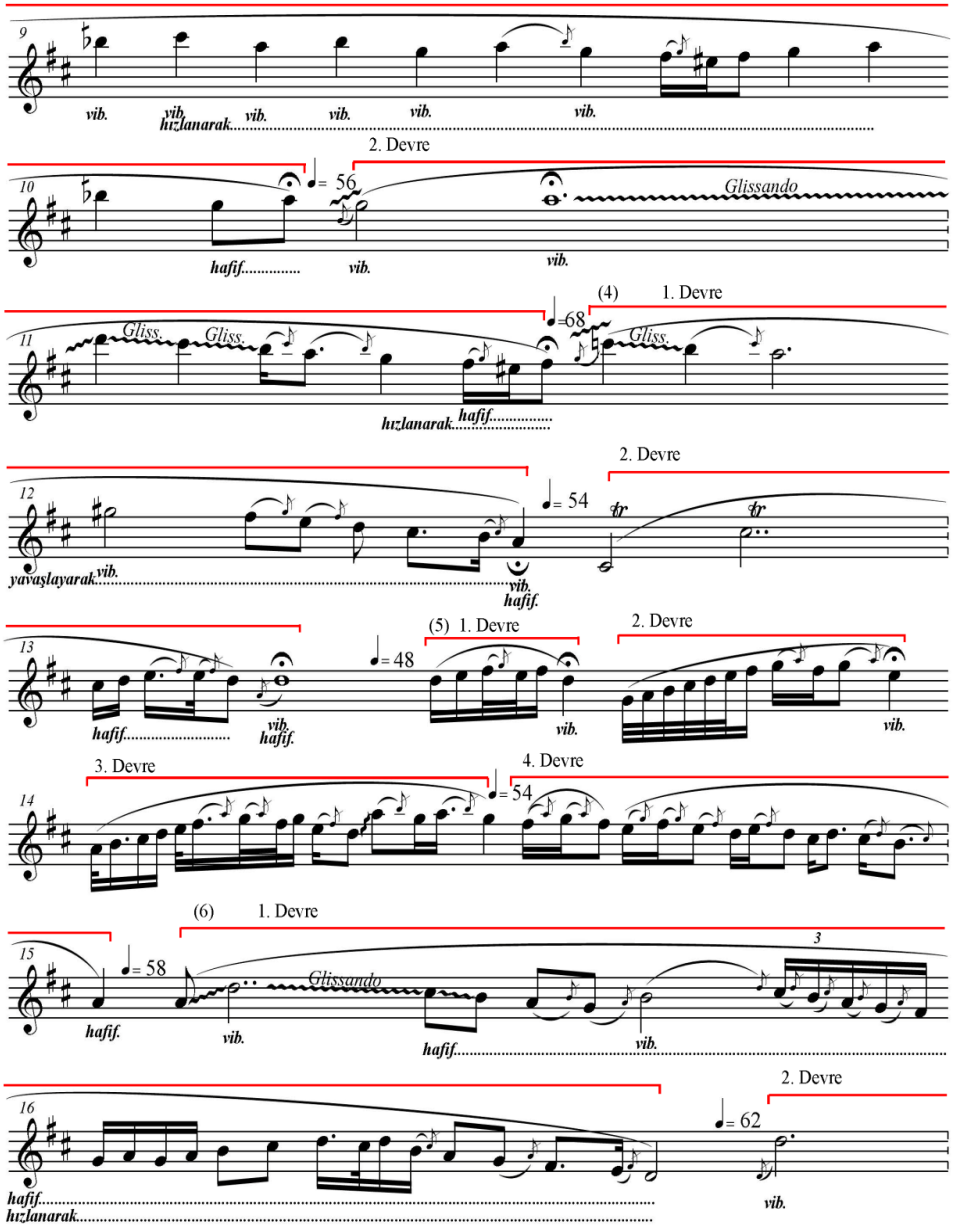
5. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesine kadar inerek, hüseynîaşîrân perdesinde karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Şevkutarab makâmındadır.

Niyazi Sayın'ın 5 cümleden oluşan, kız âhengindeki Şevkutarab taksîminin yegâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca hüseynîaşîrân, dügâh, segâh, çârgâh ve acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok dügâh perdesinde

kalış yapılmaktadır. Taksîm boyunca yerinde Sabâ makâmı seslerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.



Örnek 4



Örnek 4 devamı

Örnek 4 devamı

Niyazi Sayın'ın Ferahnâk taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Ferahnâk taksîmin 1. cümlesi 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Ferahnâk makâmı sesleriyle, seyre başladığı ve yegâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, dügâh perdesi üzerinde Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ perdesinde, Ferahnâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Ferahnâk makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, seyre başladığı, hemen ardından gerdâniye perdesine atlandığı görülmektedir. Seyir içerisinde eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisinin, ardından da hüseynî perdesi üzerinde Bûselik çeşnisinin kullanılarak, hüseynî perdesi üzerinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz bölgede devam ettiği ve muhayyer perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, nevâ perdesinden çarpma kaydırma süsleme tekniği ile seyre başladığı, hemen ardından nevâ perdesinden, muhayyer perdesine atlayarak, inici bir seyir ile hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, ardından muhayyer perdesine atlayarak seyre devam ettiği görülmektedir. Seyrin eviç perdesinde Segâh çeşnisi ile yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 5. Devre ile birlilte 2. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümlenin içerisinde pek çok çeşniyi barındırmakta olduğu ve aynı zamanda seyrini Ferahnâk makâmında sürdürdüğü söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, tiz bölgede Hicâz makâmı çeşnisi ile genişlediği, seyir içerisinde eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisini kullanarak, devamında muhayyer perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi ile yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz nevâ perdesine yapılan atlama ile tiz bölgede genişlediği görülmektedir. Tiz nevâ perdesinden sonra seyrin inici yapıda devam ettiği ve eviç perdesinde Ferahnâk makâmı sesleriyle devrenin yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Ferahnâk makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz çârgâh perdesinden seyre başladığı, inici bir seyirle dügâh perdesinde Râst çeşnisiyle, Ferahnâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba nim hicâz ve nim hicâz perdelerinde bütünleşik olarak yapılan tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, nevâ perdesinde Ferahnâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Ferahnâk makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden, 16'lık ve 32'lik değerde notalarla dinamik yapıda seyre başlayıp, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin râst perdesinden, çıkıcı yapıda, 32'lik değerde notalarla, Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin dügâh perdesinden, çıkıcı yapıda, 16'lık ve 32'lik değerde notalarla dinamik yapıda, Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin eviç perdesinden, Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, dügâh perdesinde Râst çeşnisiyle yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Ferahnâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, hemen ardından, nevâ perdesine atlayarak seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devrenin, yegâh perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin ırak perdesinden seyre başladığı, devamında Ferahnâk makâmı sesleriyle, ırak perdesinde karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle ve Ferahnâk taksîm sona ermektedir.

Niyazi Sayın'ın 6 cümleden oluşan, kız âhengindeki Ferahnâk taksîminin kaba dügâh perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, ırak, dügâh, nevâ, hüseynî, eviç, gerdâniye, muhayyer, perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok yegâh, dügâh, nevâ ve hüseynî perdesinde kalış yapılmaktadır. Taksîm boyunca dügâh ve yegâh perdesi üzerinde Râst, eviç perdesinde Segâh, hüseynî perdesinde Bûselik, muhayyer perdesinde Hicâz çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

Pesendîde Ney Taksîmi
(Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi)
Kanada Toronto Ney Solosu
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
Neyzen: Niyazi Sayın
♩= 65
vib.
hafif.
(2) 1. Devre
♩=85
yavaşlayarak.
2. Devre
(3) 1. Devre
♩=72
hızlanarak.

Örnek 5

Pesendîde Ney Taksîmi
(Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi)
Kanada Toronto Ney Solosu
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 5 devamı

Örnek 5 devamı

Pesendîde Ney Taksîmi
(Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi)
Kanada Toronto Ney Solosu
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 5 devamı

Örnek 5 devamı

6

Pesendîde Ney Taksîmi
(Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi)
Kanada Toronto Ney Solosu
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 5 devamı

Örnek 5 devamı

8

Pesendîde Ney Taksîmi
(Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi)
Kanada Toronto Ney Solosu
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 5 devamı

Örnek 5 devamı

Örnek 5 devamı

Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminin 22 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminin 1. cümlesi 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, devrenin dügâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 1. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır.

2. Cümle

2. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyrine başladığı, inici ve çıkıcı bir seyir ile çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin acemaşîrân perdesinden 8'lik ve 32'lik değerde notalarla, dinamik bir seyir yapısıyla, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında zirgüle perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, Acemaşîrân makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Acemaşîran makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin acemaşîrân perdesinden, atlamalı yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı ve acemaşîran perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, acem perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, devre içerisinde atlamalı seslerde kesik icrâ ifâde unsuru kullanılarak seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlanmaktadır.

3. Devrenin muhayyer perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, acem perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında zirgüleli hicâz makâmı çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devrenin, nevâ perdesinde Zirgüleli Hicâz çeşnisi ile yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden, Şehnâz makâmı çeşnisiyle seyre başladığı görülmektedir. Devre, Acemaşîran makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlanmaktadır.

3. Devrenin nevâ perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Devre içerisinde çeşni olarak eviç perdesinin kullanıldığı, yarım karara giderken iniş cazibesiyle tekrar acem perdesi kullanıldığı görülmektedir.

4. Devrenin dügâh perdesinden, üçleme tartımı, atlamalı sesler ve kesik icrâ ifâde unsuruyla, Kürdî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında zirgüle perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlanmaktadır.

5. Devre râst perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yine Uşşâk makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 5. devre Uşşak makâmındadır. 5. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümlenin seyrine Acemaşîran makâmıyla başladığı, cümle boyunca Zirgüleli Hicâz ve Şehnâz makâmı çeşnilerini kullandığı, Uşşâk makâmına yapılan geçki ile yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dem seslerden, kabâ dügâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, kabâ dügâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin kabâ çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devre içerisinde, pest bölgede Bûselik makâmı çeşnisinin kullanıldığı, hemen ardından seyrin Sabâ makâmı sesleriyle, kabâ dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kabâ segâh perdesinden, geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, Sabâ makâmı sesleriyle, kaba çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile

sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümlede seyir, genellikle dem seslerden icrâ edilmektedir ve Sabâ makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, uzun yapıda olduğu görülmektedir. Seyir esnasında atlamalı seslerin kullanıldığı ve Sabâ makâmı sesleriyle kaba çârgâh perdesinde yarım karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir. 7. Cümle Sabâ makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba dügâh perdesinden seyre başladığı, devre boyunca dem seslerde yer alan perdeler ve oktavları arasında atlamalı bir seyrin olduğu görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden inici yapıda, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, dügâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, Kürdî makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin acemaşîran perdesinden seyre başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 8. cümle tamamlanmaktadır. 8. Cümlenin Uşşâk makâmıyla seyre başladığı, Kürdî makâmı sesleriyle tamamlandığı görülmektedir.

9. Cümle

9. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı ve devamında nevâ perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, devre içerisinde üçleme ve 16'lık değerde notalardan oluşan tartımların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Devre, Şehnâz makâmı sesleriyle muhayyer perdesinde yapılan yarım karar ile sona

ermektedir. 2. Devre ile birlikte 9. cümle tamamlanmaktadır. 9. Cümle Şehnâz makâmındadır.

10. Cümle

10. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin sırasıyla, uzunca duyurulan, acem, eviç, gerdâniye, nim şehnâz, muhayyer perdeleriyle seyre başladığı, muhayyer perdesinde, Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, devre boyunca eviç perdesinde Segâh makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü gürülmektedir. Devre, eviç perdesinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle sona ermektedir. 10. Cümlenin Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle sona erdiği görülmektedir. Bu kısmın icrâcının bir sonraki cümlede Evcârâ makâmına yapacağı geçkiye hazırlayıcı yapıda olsuğu söylenebilir.

11. Cümle

11. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında eviç perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlandığı görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 11. cümle tamamlanmaktadır. 11. Cümle Evcârâ makâmındadır.

12. Cümle

12. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, devamında nim şehnâz perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, devamında muhayyer perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, devamında muhayyer perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 12. cümle tamamlanmaktadır. 12. Cümlenin Evcârâ makâmından Şehnâz makâmına yapılacak geçkiye hazırlayıcı yapıda bir cümle olduğu söylenebilir.

13. Cümle

13. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, devamında Şehnâz makâmı sesleriyle nim şehnâz perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, devamında Şehnâz makâmı sesleriyle muhayyer perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, devamında tiz bölgede, muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk makâmı sesleriyle, muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 13. cümle tamamlanmaktadır. 13. Cümlenin Şehnâz makâmında seyrine başladığı ve tiz bölgede Uşşâk makâmı sesleriyle sona erdiği görülmektedir.

14. Cümle

14. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, Tâhir makâmı sesleriyle, tiz bölgede seyre başladığı, devamında nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, 16'lık ve 32'lik değerde notalarla dinamik şekilde, çıkıcı ve inici yapıda seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devrenin muhayyer perdesinde Tâhir makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 14. cümle sona ermektedir. 14. Cümle Tâhir makâmındadır.

15. Cümle

15. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, ardından muhayyer perdesini uzunca duyurarak, muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, muhayyer perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 15. cümle tamamlanmaktadır. 15. Cümlede seyrin Tâhir makâmında devam ettiği ve 16. cümlede Sabâ makâmına yapılacak olan geçkiye hazırlayıcı bir cümle yapısında olduğu söylenebilir.

16. Cümle

16. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, muhayyer perdesi üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devre, muhayyer perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin nim şehnâz perdesinden, Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 16. cümle tamamlanmaktadır.

17. Cümle

17. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, hüseynî üzerinde Uşşâk makâmı çeşnisiyle seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir boyunca Nişâbur çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, Râst makâmı sesleriyle râst perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

3. Devrenin ırak perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında Nişâbur makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Nim hicâz perdesinden seyre başladığı, devamında nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. Nişâbur makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yapılan yarım kararı destekleyici yapıda bir devre olduğu söylenebilir. 4. Devre ile birlikte 17 cümle tamamlanmaktadır. 17 Cümlede seyre Uşşâk makâmında başlandığı ve Râst makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. Râst makâmında devam eden seyir esnasında Nişâbur çeşnisinin sıklıkla tekrarlandığı

görülmektedir. Bu yolla Pesendîde makâmına yapılacak geçkiye hazırlanıldığı söylenebilir.

18. Cümle

18. cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Nişâbur makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında nim hicâz perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden, kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla seyre başladığı, devamında Nişâbur makâmı sesleriyle, hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 18. cümle sona ermektedir.

19. Cümle

19. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında yerinde nişâbur ve hüseynî perdesi üzerinde Nişâbur çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devrenin nevâ perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

20. Cümle

20. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında Râst makâmı sesleriyle yegâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında Nişâbur çeşnisinin pest bölgede kullanılarak, seyrin nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 20. cümle tamamlanmaktadır. 20. Cümle Pesendîde makâmındadır.

21. Cümle

21. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, çârgâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Nişâbur makâmı sesleriyle, bûselik perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin bûselik perdesinden seyre başladığı, Râst makâmı ve Nikrîz makâmı sesleriyle seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 21. cümle tamamlanmaktadır. 21. Cümle Pesendîde makâmındadır.

22. Cümle

22. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesi üzerinde Nişâbur sesleriyle seyrine devam ettiği görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında Nişâbur çeşnisi ile râst perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin ırak perdesinden seyre başladığı, devamında Râst makâmı sesleriyle râst perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 22. cümle ve taksîm sona ermektedir. 22. Cümle Pesendîde makâmındadır.

Niyazi Sayın'ın 22 cümleden oluşan, kız mansûr mâbeyni âhengindeki Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminin kaba râst perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, kaba çârgâh, acemaşîrân, yegâh, râst, dügâh, bûselik, çârgâh, nim hicâz, nevâ, hüseynî, acem, eviç, nim şehnâz, muhayyer, perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok dügâh, çârgâh, nevâ, muhayyer perdesinde kalış yapılmaktadır. Taksîm boyunca yerinde Zirgüleli Hicâz, Kürdî, Bûselik, Nişâbur, Nikrîz, eviç perdesi üzerinde Segâh, muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk, muhayyer perdesi üzerinde Sabâ, hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk ve hüseynî perdesi üzerinde Nişâbur çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca Şehnâz, Uşşâk, Sabâ, Hicâz, Evcârâ, Tâhîr, Râst ve Pesendîde makâmlarına geçkiler yapılmaktadır.

5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Niyazi Sayın'ın Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab, Ferahnâk, Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmlerinde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular incelenerek yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Hüseynî taksîm 5/2, 6/1	4
2		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 7/4	4
3		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 10/2, 11/4, 12/1	7
4		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 19/3	3
5		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 25/1, 29/1	2
6		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 25/1, 30/1	2
7		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 39/1, 50/1	2
8		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 51/1, 54/1	2
9		Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîmi 54/1, Hüseynî taksîm 6/1	2
10		Sazkâr taksîm 15/1, 16/1	2

Tablo 5.6. Niyazi Sayın kişisel motif kullanımı

Tablo 5.6 incelendiğinde icrâcının güçlü hüseynî perdesinden başlayan 1 numaralı kişisel motifi aynı satır içerisinde neva ve çargâh perdesi üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin taksîmin 6. satırında, yani bir sonraki satırda segâh perdesi üzerinde tekrar kullanıldığı görülmektedir. Kişisel motifin sadece Hüseynî

taksîmde olmak üzere toplamda dört defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. 1 nolu kişisel motifin 5. satırda başlayarak 6. satıra kadar devam ettiği görülmektedir. İcrâcının kişisel motif kullanımıyla güçlü hüseynî perdesinden dügâh perdesine kadar inici yapıda sistemli bir seyir oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 7. satırda dügâh perdesinden başlayan 2 nolu kişisel motifi, hemen ardından nevâ perdesinden başlayarak çıkıcı yapıda kullandığı görülmektedir. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam dört defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının bu kullanımında küçük yapıdaki bir kişisel motifle çıkıcı bir seyir oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 10. satırda yer alan hüseynî perdesinden başlayan 3 numaralı kişisel motifi, 11. ve 12. satırda kullanarak seyri acemaşîrân perdesinde kadar taşıdığı görülmektedir. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam yedi defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının bu kullanımında inici yapıda kişisel motiflerden kurulu bir seyir oluşturmayı ve makâmsal seyri kişisel motiflerden oluşan bir kurgu içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 19. satırda yer alan acem perdesinden başlayan 4 nolu kişisel motifin üç defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının kullanımıyla aynı satırda aynı ve farklı perdeler üzerinde nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 25. satırda yer alan kaba dügâh perdesinden başlayan 5 nolu kişisel motifi 29. satırda kaba çargâh perdesinden başlatarak kullandığı görülmektedir. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam iki defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının 5 nolu kişisel motifi dem

seslerde, pest bölgede kullanarak bu kısımlarda nağme yapısını oluşturduğu kişisel motifle çeşitlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

Kişisel motif 6'da çeşitlemeli bir kullanım görülmektedir. İcrâcının 5 nolu kişisel motifi kendisinden önce gelen tartımla çeşitleyerek farklı bir kişisel motif olarak kullandığı görülmektedir. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam iki defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının tartım kullanım biçimiyle kişisel motifleri kendi içerisinde çeşitleyerek, aynı kullanımlarla oluşabilecek tekdüze duyumu engellemeyi ve nağme yapılarını çeşitlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 39. satırda yer alan 7 nolu kişisel motifi 50. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İki kişisel motifin de yer aldığı perdelerin aynı olduğu görülmektedir. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam iki defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının 7 nolu kişisel motif kullanımıyla Şehnâz makâmına yapılan geçkiyi aynı motif içerisinde yineleyerek desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 51. satırda yer alan 8 nolu kişisel motifi 54. satırın sonundan başlayarak 55. satırda tekrar kullandığı görülmektedir. ikinci kullanım tiz çargâh perdesinden başlamaktadır. İlgili motifin sadece Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde olmak üzere toplam iki defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının 8 nolu kişisel motif kullanımıyla tiz bölgede dinamik ve parlak bir icrâ yapısını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde 54. satırda yer alan 9 nolu kişisel motifi, Hüseynî taksîmde 6. satırda da kullandığı görülmektedir. Hüseynî taksîmde yer alan kullanımın karar dügâh perdesinden seyre başladığı görülmektedir. İlgili motifin iki taksîmde birer defa olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının 9 nolu kişisel

motif kullanımıyla seyir yapısını çıkıcı ve inici olarak dinamikleştirmeyi ve güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Sazkâr taksîmde 15. satırda yer alan 10 numaralı kişisel motifi 16. satırda tekrar kullandığı görülmektedir. 16. satırda kişisel motif eviç perdesinden seyre başlamaktadır. İlgili motifin sadece Sazkâr taksîmde olmak üzere toplam iki defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motifin diğer taksimlerde kullanımına rastlanmamıştır. İcrâcının ilgili kişisel motif kullanımıyla inici yapıda güçlü bir nağme kurgusu oluşturmayı ve inici seyirleri bu yolla desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

5.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

5.6.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Aşağıda Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk, Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîmlerinde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

<u>Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma</u>

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 1. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 71 defa, Hüzzâm taksîminde 2. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, 62 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 1. ve 2. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını taksîmin geneline yaydığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla canlı ve bol çarpmalı bir icrâ ortaya koymayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının makâmın güçlü, karar, yeden gibi karakteristik özelliklerini ortaya çıkaran perdeler üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîmde örnek 1'de icrâcının makâmın güçlü acem perdesi üzerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Böylelikle makâmın karakteristik yapısını oluşturan ana perdeleri de icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Uşşâk ve Hüzzâm taksîmlerindeki kullanımların da benzer yapıda ve doğrultuda oldukları görülmektedir. Genel olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayla ezgisel akışın süslendiği ve zenginleştirildiği söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Hüzzâm taksîminde 2., 4., 6., 7., 10., 11., 13. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır. Acemaşîrân taksîminde 13., 15., 18. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Çarpmalar genellikle yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır.

Hüzzâm taksîmde yer alan değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ezgisel hareketin başlangıcında kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla kendisinden sonraki gelen asıl notayı vurgulamayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının Hüzzâm taksîmde örnek 1'de kullandığı, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, yeni başlayan ezgisel yapıdaki başlangıç perdesi ve makâmın karar perdesi olan segâh perdesini icrâ içerisinde belirginleştirmeyi

amaçladığı söylenebilir. Acemaşîrân taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarının da benzer yapıda ve doğrultuda olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak ezgisel akıştaki canlılığın desteklendiği söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 2., 4., 7., 8., 10., 11., 12., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 yerde Hüzzâm taksîminde 1., 4., 6., 9., 10., 11., 13., 14. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 7., 8., 14., 16., 18. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde, vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüzzâm taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de 16'lık değerde notalar arasında kullanılan vurkaç çarpma süsleme tekniğiyle, dinamik yapıda inici nağmelerde bol çarpmalı bir seyrin ortaya çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Acemaşîrân taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Örnek 2'de Hüzzâm taksîmde kullanılan vurkaç çarpma süsleme tekniği ile üçleme tartımının icrâcı tarafından belirginleştirilmeye çalışıldığı söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir

şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 11., 12. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar kendisinden sonraki notaya bağlı yapıdadır. Hüzzâm taksîminde 5., 8. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıdadır. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 11. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çarpma kaydırma kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıdadır.

Uşşâk taksîmde yer alan çarpma kaydırma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de gerdaniye perdesine bağlı olarak ezgisel akış içerisinde kullanılan çarpma kaydırmayla, gerdâniye perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı ve ardından gelen inici nağme yapısının desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir. Örnek 1'de yer alan ikinci kullanımda ise ezgisel hareketin başladığı kısımda kullanılan değerini kendisinden alan çarpma ile gerdâniye perdesinin ve üçleme tartımının ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki canlılığın korunmaya çalışıldığı, nağme yapılarının desteklendiği ve süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği söylenebilir. Hüzzam ve Acemaşîrân taksîmdeki kullanımların da bu yönde oldukları görülmektedir.

Çift çarpma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 5. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıdadır. Hüzzâm taksîminde 3., 8. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift

çarpmalar kendisinden sonraki notaya bağlı yapıdadır. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde çift çarpmayı genellikle değerini kendisinden sonraki notadan alan yapıda kullandığı görülmektedir.

Hüzzam taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

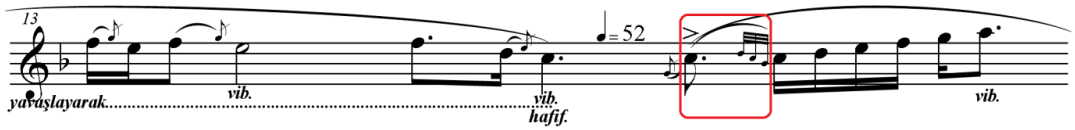
Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının Hüzzâm taksîmde makâmın karar perdesi olan segâh perdesini desteklemek amacıyla ezgisel hareketin başlangıcında çift çarpmayı kullandığı düşünülmektedir. Bu yöndeki kullanımla icrâcının makâmın karar perdesini icrâ esnasında destekleyerek, Hüzzâm makâmı hissiyatını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'deki kullanımıyla ezgisel hareketin başlangıcında, Acemaşîrân makâmı içerisinde, inici nağmede kürdî perdesi üzerinde canlılık oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Bu kullanımın inici nağme yapısını güçlendirdiği düşünülmektedir. İcrâcının çift çarpma yoluyla süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği ve nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir. Uşşâk taksîmde yer alan kullanımların da bu yönde olduğu görülmektedir.

Kümeleme

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 3., 5., 7., 10. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Hüzzâm taksîminde 3., 6. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Acemaşîrân taksîmde 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kümeleme süsleme tekniğini kullanıldığı görülmektedir. Kümelemeler ezgisel akış içerisinde kendisinden önceki notaya bağlı yapıdadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan kümeleme örneği aşağıdaki gibidir.



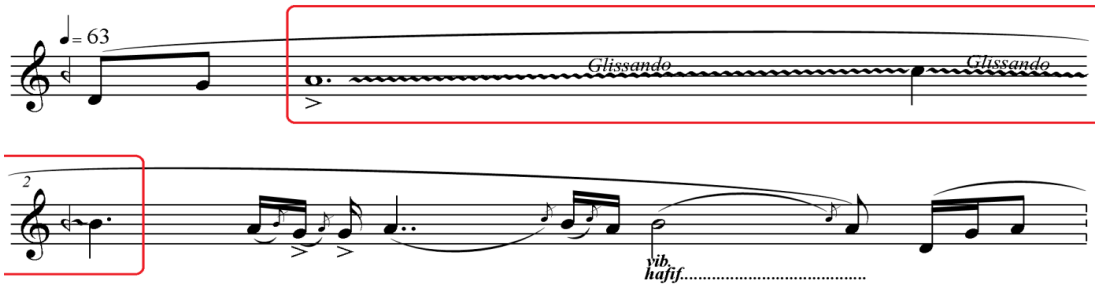
Örnek 1

Örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde icrâcının, güçlü çargâh perdesinden başlayarak muhayyer perdesinde kadar süren çıkıcı yapıdaki nağmeyi ön plana çıkarmak ve icrâ içerisindeki devinimi desteklemek amacıyla ezgisel yapının başlangıcında kümeleme süsleme tekniğini kullandığı düşünülmektedir. Böylelikle kümeleme süsleme tekniği ve vurgu ifâde unsuruyla başlayan bu ezgisel yapının icrâ içerisinde canlılığı ve dinamikliği arttırdığı söylenebilir. Ayrıca icrâcının buradaki kullanımıyla, güçlü çargâh perdesinin ön plana çıkarmayı da amaçlandığı düşünülmektedir. Kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak, icrâlarda âhengin, nağme yapılarının desteklendiği ve karakteristik perdelerin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Uşşâk ve Hüzzâm taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Kaydırma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 1., 3., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir. Hüzzâm taksîminde 5., 7. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların atlamalı perdeler arasında, çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 6., 7., 9., 12.,15., 16., 17. ve 18. satırda olmak üzere taksîm boyunca 17 defa, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının kaydırma süsleme tekniğini inici ve çıkıcı nağmelerde kullandığı görülmektedir. Örnek 1 ve 2'de kaydırma süsleme tekniğinin çıkıcı nağmelerde duyumu zenginleştirecek şekilde makâmın yapısına uygun olarak kullanıldığı söylenebilir. Hüzzâm taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir. Örnek 1'de dügâh perdesinin uzunca duyurulmasından sonra çargâh perdesine yapılan atlamada kullanılan kaydırma süsleme tekniği ile ezgisel akışta canlılığın desteklendiği, hemen ardından gelen inici kaydırma süsleme tekniği ile Uşşâk makâmının seyir yapısına uygun bir nağmenin oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir. Örnek 2'de Acemaşîrân taksîmde inici yapıdaki nağmede gerdâniye perdesinden acem perdesine inişte kullanılan kaydırma süsleme tekniği ile güçlü acem perdesinin ön plana çıkarıldığı ve ardından kullanılacak olan hisâr perdesinin duyurulmasına zemin hazırlandığı düşünülmektedir. Kaydırma süsleme tekniğinin kullanımıyla çıkıcı nağmelerde canlı bir duyumun oluşturulduğu, inici nağmelerde kaydırma kullanımıyla âhengin ve tınısal zenginliğin desteklendiği söylenebilir.

Tarama

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân

taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, râst perdesi üzerinde tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de tarama kullanımı taksîmin son cümlesinde yer almaktadır. Bu yolla makâmın pest bölgede simetrik olarak yedeni kaba râst perdesinin tarama süsleme tekniği içerisinde kullanılmasıyla, karar hissiyatının güçlendirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

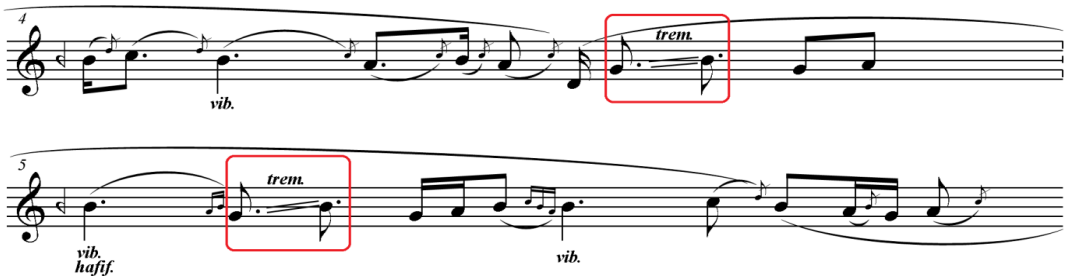
Örnek 2

Tarama kullanımı, ezgisel yapı içersinde yarım karara giderken râst perdesi üzerinde yer almaktadır. Tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa süsleme tekniği bakımından zenginlik sağlandığı ve kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği söylenebilir.

Geniş tarama

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 4., 5. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, râst-segâh ve hisâr-gerdâniye perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Hüzzâm taksîminde 7. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, acem-gerdâniye ve nim hisâr-gerdâniye perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kulllandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîminde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Hüzzâm taksîminde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

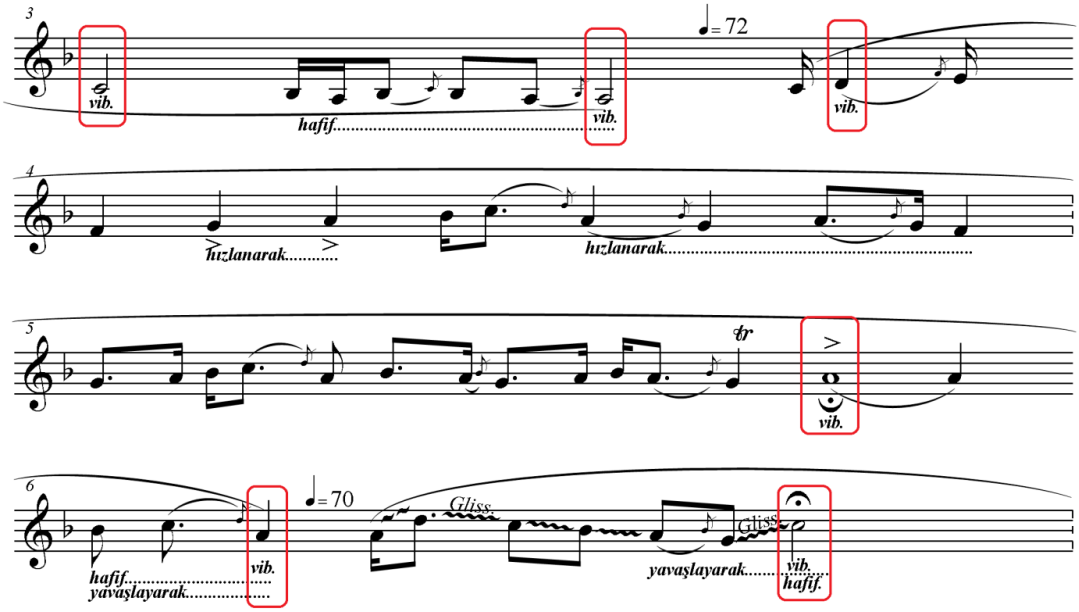
Örnek 1'de râst ve segâh perdeleri arasında kullanılan geniş tarama ile ezgisel akışın zenginleştirildiği ve icrâ içerisinde yeden râst perdesinin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcından hemen sonra ezgisel yapıyı çeşitlemek amacıyla nim hisâr ve gerdâniye perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. Geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak, icrâdaki nağme yapılarının çeşitlendirildiği ve icrâ edilen makâm seyirlerine katkı sağlandığı düşünülmektedir.

Dalgalandırma

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 1. ve 7. satır haricinde, taksîm boyunca 26 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımının ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir. İcrâ içerisinde hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Hüzzâm taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 32 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımının ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde, karar veya asma karar perdelerinde yer aldığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin hafif veya yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 1., 4. ve 7. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm

boyunca 42 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımının ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde, karar veya asma karar perdelerinde yer aldığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin vurgu, vakfe, hafif icrâ ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de dalgalandırma süsleme tekniğinin karar ve yarım karar perdeleri üzerinde kullanılmasıyla ezgisel akışta kalış hissiyatlarının belirginleştirilmesinin, vakfe, yavaşlayarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarıyla da bu hissiyatın güçlendirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Ezgisel akış içerisinde kullanılan dalgalandırma süsleme tekniği ile de ezgisel akışta monoton bir icrânın ortaya çıkmasının engellendiği, ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde durağanlığın dalgalandırma süsleme tekniği ile giderildiği söylenebilir. Uşşâk ve Hüzzâm taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile ezgisel akışa tınısal zenginlik sağlanırken, kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği söylenebilir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan taksîmleri incelendiğinde, Uşşâk taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma

kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ve üçlü çarpma süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Hüzzâm taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Hüzzâm taksîmde yer almamaktadır.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır.

5.6.2. Ahmed Şahin

Aşağıda Ahmed Şahin'in Segâh, Acemaşîrân ve Pençgâh taksîmlerinde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 54 defa, Acemaşîrân taksîminde 8. ve 28. satır haricince tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 123 defa, Pençgâh taksîminde 32. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 133 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Taksîm icrâlarında aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın kullanıldığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla canlı ve zengin bir ezgisel akış oluşturulmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Örnek 1 ve 2'de olduğu gibi ezgisel akış içerisinde icrâ edilen makâmın karakteristik perdeleri olan güçlü, yeden perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanımlarla da icrâ edilen makâmın güçlü ve yeden perdelerinin icrâ içerisinde belirginleştirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Pençgâh taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla, bol çarpmalı ve canlı bir seyir yapısı ortaya çıkardığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpma yeni başlayan melodik yapının başında yer almaktadır. Acemaşîrân taksîminde 5. 22. 23. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların yeni başlayan melodik yapıların başında veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 8., 12., 14., 27., 31. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların yeni başlayan melodik yapıların başında yer aldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı genellikle icrâlarında yeni başlayan ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı görülmektedir. Segâh ve Pençgâh taksîmlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde, yeni başlayan ezgisel yapıda, icrâcının çargâh perdesine bağlı olarak kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan çarpma ile makâmın güçlü perdesi üzerinde canlılık oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Bu yöndeki kullanımıyla icrâcının ezgisel akışı süslerken makâmın özelliklerini ön plana çıkaran karakteristik perdeleri de belirginleştirdiği söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akış üzerinde canlılığın desteklendiği ve süsleme tekniği kullanımı bakımından icrânın zenginleştirildiği söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 8., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Acemaşîrân taksîminde 3., 6., 10., 15., 16., 18., 21., 22., 23., 24., 25. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 yerde, Pençgâh taksîminde 3., 7., 13., 15., 19., 20., 21., 22., 26., 28., 31., 33., 34. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Segâh taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de yer alan 16'lık değerde notalar arasında kullandığı vurkaç çarpma süsleme tekniğiyle, dinamik yapıdaki ve iniş cazibesindeki icrâyı süsleyerek tek düze bir inici nağme oluşumundan kaçınmayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de yer alan vurkaç çarpma süsleme tekniğiyle, üçleme tartımı içerisinde oluşan ifâde zenginliğini belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Acemaşîrân taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. İcrâcının bu yolla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

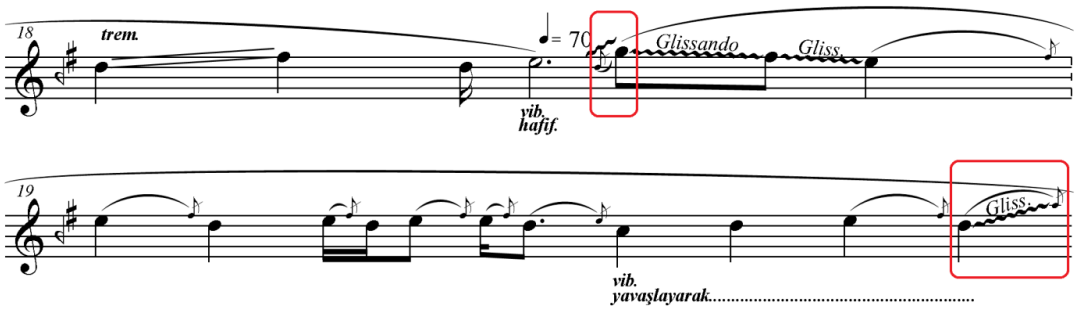
Çarpma kaydırma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 5., 10., 22. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmaların tamamının bağlı olduğu asıl notada, vurgu ifâde unsurunun yer aldığı görülmektedir. Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 16., 18., 19., 20., 28., 31. ve 34. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.



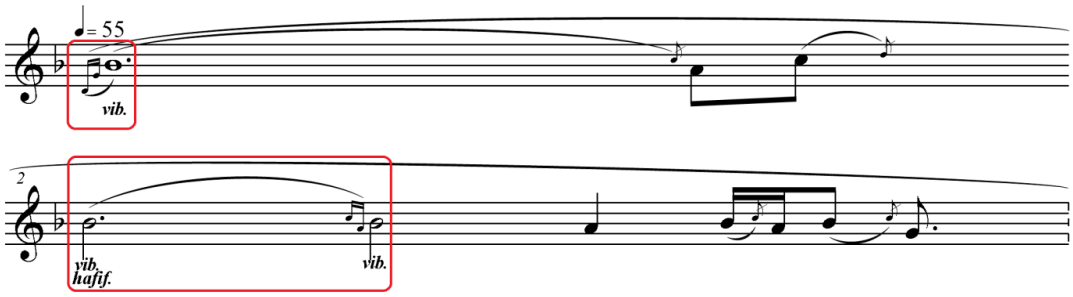
Örnek 2

İcrâcının çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı görülmektedir. Segâh taksîmdeki kullanımın da aynı doğrultuda olduğu, icrâcının bu yöndeki uygulamalarıyla ezgisel hareketin başlangıcında canlı ve zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 1'de muhayyer perdesinden başlayan ezgisel akışın, çarpma kaydırma süsleme tekniği ve vurgu ifâde unsuruyla, inici yapıdaki nağme öncesinde desteklendiği ve duyum açısından zenginleştirildiği söylenebilir. Örnek 2'de ise gerdâniye perdesinden başlayan ezgisel hareketin, öncesinde çarpma kaydırma, sonrasında kaydırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı ve icrâda inici nağme yapısının desteklendiği söylenebilir. Örnek 2'de 19. satırda kendisinden önceki notaya bağlı çarpma kaydırma kullanımıyla, seyir devam ederken atlamalı nağme yapısının güçlendirildiği ve duyum açısından ezgisel akışın zenginleştirildiği düşünülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde genel olarak çarpma kaydırma kullanımıyla seyir yapısını canlı tuttuğu, inici ve çıkıcı nağme yapılarını desteklediği söylenebilir.

Çift çarpma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 3., 6. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 8. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Pençgâh taksîminde 33. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan çift çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Acemaşîrân taksîmin başlangıcında kürdî perdesi öncesinde kullandığı çift çarpmayla, ezgisel hareketin başlangıcında canlılık oluşturmayı ve makâmın karakteristik perdelerinden olan kürdî perdesini bu yolla taksîmin başlangıcında belirginleştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Devamında ezgisel akış içerisinde uzunca duyurduğu iki kürdî perdesi arasında çift çarpma kullanımıyla, makâmın yapısı doğrultusunda, kürdî perdesini ön plana çıkarmayı ve nağme yapısını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. Bu kullanımla uzunca duyurulan aynı iki perde arasındaki âhengin desteklenmesinin ve oluşabilecek durağan duyumun engellenmesinin amaçlandığı da söylenebilir. Çift çarpma kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği, zenginleştirildiği ve icrâ içerisinde perdelerin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Segâh ve Pençgâh taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Üçlü çarpma

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 4. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullanıldığı görülmektedir. Pençgâh taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Üçlü çarpma kullanımıyla ezgisel akışın süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir.

Kümeleme

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 25., 31. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa kümeleme kullandığı görülmektedir. Kümelemeler kendisinden önceki notaya bağlı yapıdadır.

Pençgâh taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

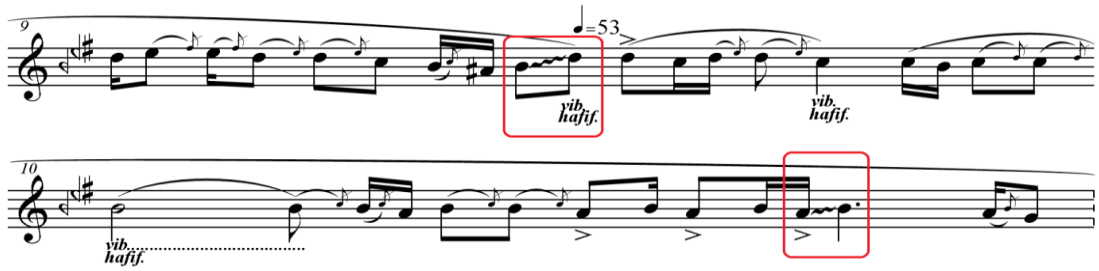
Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında eviç perdesini ön plana çıkartmayı ve ezgisel akışı zengin bir hâle getirerek nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Kümeleme kullanımıyla ezgisel akış içerisinde süsleme tekniği unsurlarının çeşitlendirildiği ve nağme yapılarının zenginleştirildiği söylenebilir.

Kaydırma

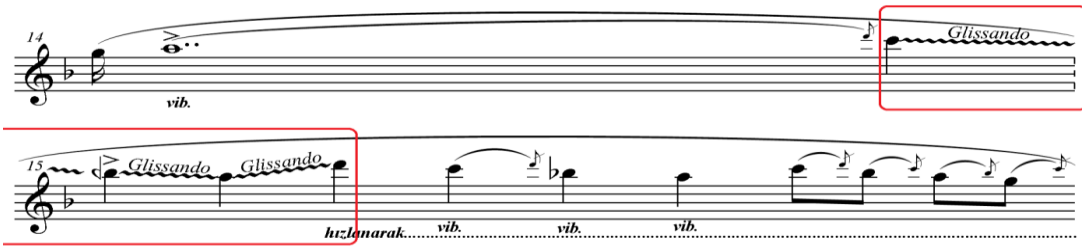
Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 8., 9. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 5., 14., 15., 17., 18. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir. Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 6., 13., 16., 18., 22., 23., 24., 26., 30., 35. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de makâmın karar ve güçlü perdeleri arasında, yani segâh ve nevâ perdeleri arasında kaydırma süsleme tekniğini kullanarak makâmın karakteristik perdeleri arasında duyumu güçlendirerek zenginleştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de ise tiz bölgede inici ve çıkıcı yapıda kaydırmalarla, parlak ve duyum açısından zengin bir icrâ elde edilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Örnek 2'deki kullanımlarla oluşabilecek tekdüze inici nağme hissiyatının da engellendiği söylenebilir. Genel olarak kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâcının inici nağmelerde müzikal akışı güçlendirildiği, ezgisel yapıyı tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki duyumun zenginleştirildiği söylenebilir.

Tarama

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama kullandığı görülmektedir.

Pençgâh taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının 10. satırda devam eden dinamik icrâ yapısı sürerken, Pençgâh taksîm içerisinde yaptığı Şehnâz makâmına geçkiyi nim şehnâz perdesi üzerinde tarama süsleme tekniği kullanarak desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. Tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışın güçlendirildiği ve nağme yapısının çeşitlendirildiği söylenebilir.

Geniş Tarama

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, râst-segâh perdesi arasında geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 7., 17., 19., 21. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, kürdî-hicâz ve acem-şehnâz perdeleri arasında geniş tamama süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde 15., 18. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, bûselik-nevâ, nevâ-dik acem ve nevâ-eviç perdeleri arasında geniş tarama kullanıldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla icrâcının örnek 1'deki gibi makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Benzer kullanımların Acemaşîrân ve Pençgâh taksîmde de yer aldığı görülmektedir. Örnek 1'de râst ve segâh perdeleri kullanılarak makâmın karar perdesi olan segâh perdesinin desteklendiği, ayrıca ezgisel akış içerisinde âhengin güçlendirildiği düşünülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki nağme yapısının çeşitlendildiği ve duyum açısında icrâya zenginlik sağlandığı söylenebilir.

Dalgalandırma

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 5. ve 11. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa, Acemaşîrân taksîminde 4., 9., 13., 16., 17., 22. ve 23. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, 32 defa, Pençgâh taksîminde 1., 3., 6., 8., 9., 12., 14., 15., 16., 18., 19., 21., 24., 25., 26., 27., 28., 29., 31., 32., 33., 35., 36. ve 38. satırda olmak üzere taksîm boyunca, 34 defa dalgalandırma kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının dalgalandırma süsleme tekniğini kalış yaptığı kısımlarda ve ezgisel akış içerisinde kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi, ezgisel akışa tınısal zenginlik sağlamayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının dalgalandırma süsleme tekniğini, hafif icrâ ifâde unsuru ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımıyla ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliği oluşturmayı ve kalış yapılan perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği ile belirginleştirdiği kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. Acemaşîrân ve Pençgâh taksîmlerinde yer alan kullanımların bu doğrultuda olduğu görülmektedir. Örnek 1'de icrâcının ezgisel akış içerisinde segâh perdesini uzunca duyurduğu kısımda, makâmın karar perdesini öne çıkarırken, uzunca duyurulan segâh perdesi üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla tek düze bir icrâ oluşumunu engellemektedir. İcrâcının karar ederken

yine segâh perdesi üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği ile taksîmin bitişini yani karar hissiyatını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme ve tarama süsleme tekniği Segâh taksîmde yer almamaktadır.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme ve tarama süsleme tekniği Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır.

Pençgâh taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

5.6.3. Ali Tan

Aşağıda Ali Tan'ın Sultânîyegâh, Nihâvend ve Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmlerinde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 5., 8., 14., 22. ve 27. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 84 defa, Nihâvend taksîminde 16., 21., 23. ve 39. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 114 defa, Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 104 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında sıklıkla kullandığı ve icrâsının geneline bu kullanımı yaydığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla süsleme tekniği bakımından zengin ve canlı yapıda, bol çarpmalı bir icrâ ortaya koymayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 1'de yer alan kullanımda ezgisel akış içerisinde Sultânîyegâh makâmının güçlü perdeleri olan dügâh ve nevâ perdesi üzerinde kullandığı değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmalarla makâmın karakteristik özelliklerini öne çıkararak, icrâsında bu perdeleri belirginleştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Genel olarak icrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla canlı yapıda ve süsleme tekniği bakımından zengin bir icrâ oluşturduğu söylenebilir. Nihavend ve Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîminde de aynı doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 1., 3., 7., 10., 17. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa, Nihâvend taksîmde 16., 18., 28., 29. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 1., 8., 19. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır.

Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

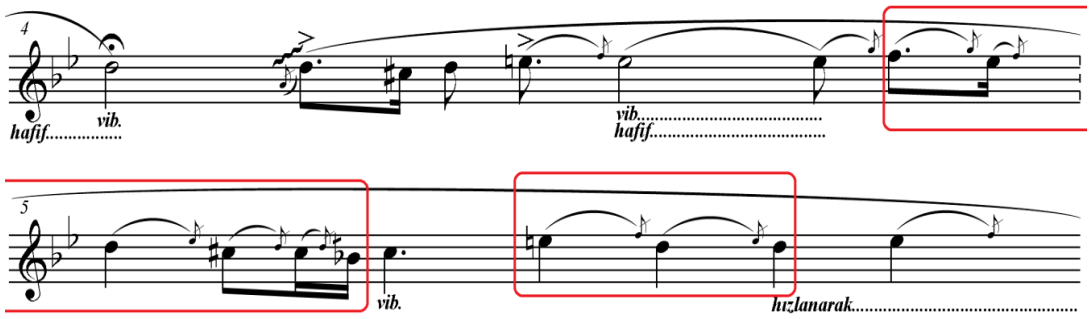
İcrâcının örnek 1'de makâmın güçlü nevâ perdesinden önce ezgisel hareketin başlangıcında değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın kullanıldığı

görülmektedir. Böylelikle makâmın güçlü perdesinin ezgisel hareketin başlangıcında değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile vurgulanarak ön plana çıkarıldığı ve ezgisel hareketin başlangıcında icrâdaki canlılığın korunduğu söylenebilir. Sultânîyegâh ve Nihâvend taksîmde de aynı doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile icrâdaki canlılığın korunduğu ve süsleme tekniği kullanımı bakımından icrânın zenginleştirildiği söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 3., 4., 7., 10., 11., 12., 13., 16., 18., 19., 20., 21., 26. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Nihâvend taksîminde 2., 3., 6., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 18., 20., 22., 24., 26., 29., 31., 35., 37. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 27 yerde, Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 1., 3., 4., 5., 6., 10., 11., 18., 19., 22., 23., 26. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerde notalar arasında yer almaktadır. İcrâcının vurkaç çarpmayı genellikle aynı ve farklı değerde notalar arasında kullanırken 16'lık değerde notalar arasında vurkaç çarpma kullanımının seyrek yapıda olduğu görülmektedir.

Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

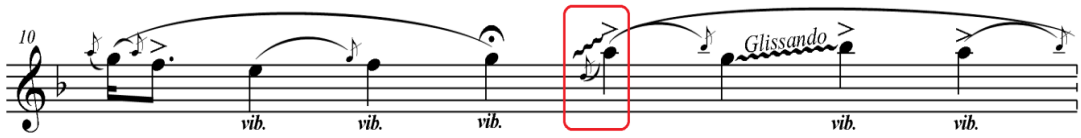
İcrâcının örnek 1'de yer alan vurkaç çarpmaları genellikle 8'lik ve 4'lük gibi uzunca duyurulan notalar arasında kullandığı, bu yöndeki kullanımıyla da inici yapıdaki nağmelerde tekdüze bir ezgisel akışa düşmeyi engellemeyi amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının uzunca duyurulan perdeler arasında kullandığı vurkaç

çarpma süsleme tekniğiyle, monoton bir inici seyir yerine duyum açısından ve tınısal bakımdan zengin bir seyir elde etmeyi amaçladığı söylenebilir. Vurkaç çarpma kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde, inici nağmelerde ezgisel akışın zenginleştirildiği, nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir. Sultânîyegâh ve Nihâvend taksîmlerindeki vurkaç çarpma kullanımları da aynı doğrultudadır.

Çarpma kaydırma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 10. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketin başında veya ezgisel akışın içerisinde yer almaktadır. Nihâvend taksîminde 3., 10., 11., 13., 14., 23., 25., 28. ve 35. satırda olmak üzere taksîm boyunca 9 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda ve ezgisel hareketin başlangıcında yer almaktadır. Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 1., 2., 4., 11., 17., 21. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



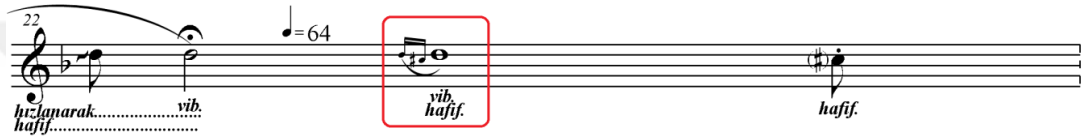
Örnek 1

Örnek 1'de muhayyer perdesinden vurgu ifâde unsuruyla hareket eden ezgisel akışın nevâ perdesinden, muhayyer perdesine yapılan çarpma kaydırma süsleme tekniği ile başladığı, böylelikle canlı ve parlak bir icrâ oluşturulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Nihavend ve Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş taksimlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanmıyla ezgisel akıştaki canlılığın desteklendiği söylenebilir.

Çift çarpma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Nihâvend taksîminde 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpma kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketin başlangıcında yer almaktadır. Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 9., 14. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan nevâ perdesinden önce kullandığı çift çarpma süsleme tekniğiyle, uzunca duyurulan nevâ perdesi öncesi icrâya zenginlik sağlamayı ve makâmın güçlüsü olan nevâ perdesini ön plana çıkarmayı amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmaların genellikle ezgisel akışı süsleme tekniği bakımından zenginleştirmeyi amaçlayan yapıda oldukları görülmektedir. Nihâvend ve Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîmlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

Kümeleme

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 12. ve 18. satırda olmak üzere taksîm boyunca 2 defa, Nihâvend taksîminde 8. 15., 17., 22., 23., 28., 31., 32., 35. ve 36. satırda olmak üzere taksîm boyunca 11 defa, Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 10., 24. ve 28. satırda olmak üzere 3 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de kümeleme kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında Sultânîyegâh makâmının güçlüsü olan dügâh perdesini vurgulamayı ve ezgisel akış içerisindeki âhengi kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak ezgisel akış içerisinde âhengi destekeldiği ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir. Nihâvend ve Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîmlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

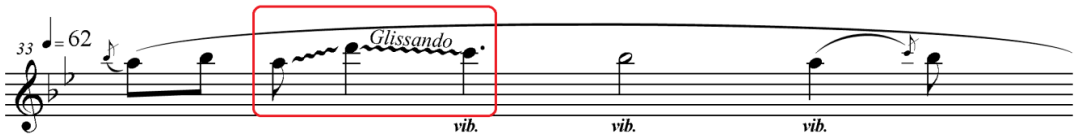
Kaydırma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 1., 3., 4., 5., 10., 11., 12., 13., 17., 18., 19., 20., 21., 23., 24., 28. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 defa, Nihâvend taksîminde 6., 8., 9., 15., 19., 21., 22., 24., 26., 32., 33., 35., 36. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 defa kaydırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 2., 3., 6., 7., 8., 10., 11., 12., 13., 15., 17., 18., 21., 22., 27. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa kaydırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kaydırmalar inici veya çıkıcı yapıdadır.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Nihâvend taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de makâmın güçlü dügâh perdesinden, güçlü nevâ perdesine yaptığı atlamada kaydırıma kullanımıyla, bu perdeleri icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Yine bu kullanımla dügâh ve nevâ perdeleri arasındaki duyumu kaydırma süsleme tekniği ile zenginleştirilmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de muhayyer perdesinden tiz nevâ perdesine yaptığı çıkıcı kaydırma ve ardından gelen inici kaydırmayla, tiz bölgedeki seyirde parlaklık ve canlılığı ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. İnici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışın canlılık bakımından desteklendiği söylenebilir. Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîminde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Tarama

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 8., 14., 25., 26. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa, kaba nim hicâz, kürdî ve nim hicâz perdeleri üzerinde tarama süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 1. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, nim hicâz perdesi üzerinde, tarama süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

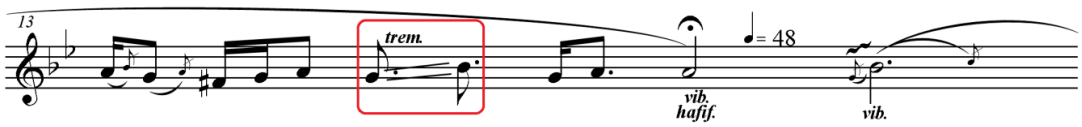
Örnek 1'de icrâcının Sultânîyegâh makâmının yeden perdesi üzerinde tarama süsleme tekniğini kullandığı böylelikle yeden perdesini ezgisel yapı içerisinde ön plana çıkartmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 1'de icrâcının tarama süsleme tekniğini sıralı olarak kaba nim hicâz ve nim hicâz perdeleri arasında bütünleşik

yapıda kullanarak simetrik bir nağme oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Tarama süsleme tekniği ile genel olarak ezgisel akış içerisindeki devinimin ve âhengin desteklendiği söylenebilir. Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîminde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Geniş tarama

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 24. satırda olmak üzere taksîm boyunca 1 defa, hisâr ve gerdâniye perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Nihâvend taksîminde 13., 14., 16., 18. ve 34. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Geniş taramalar râst-kürdî, hisâr-gerdâniye, gerdâniye-sünbüle perdeleri arasında yer almaktadır. Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, hisâr-gerdâniye perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Nihâvend taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

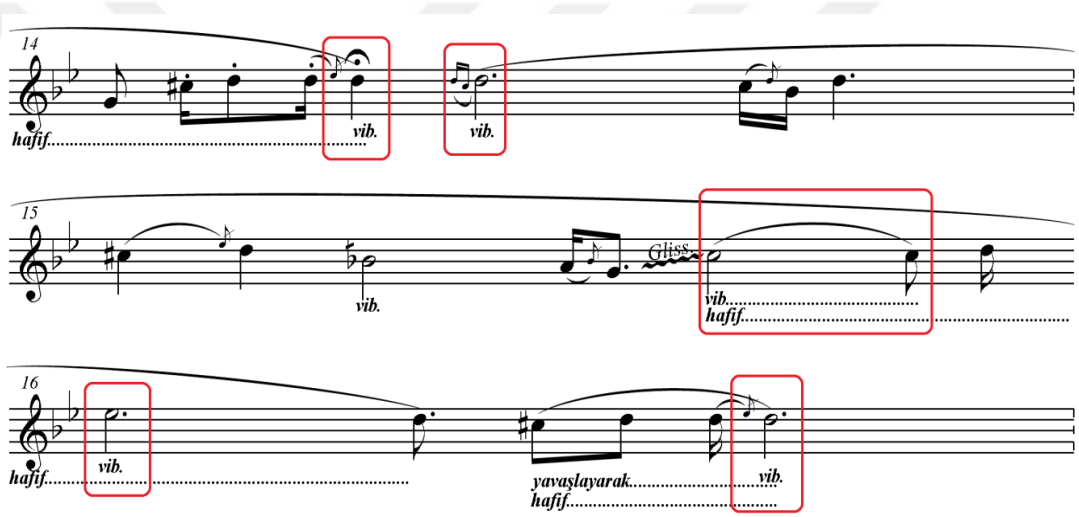
İcrâcının örnek 1'de makâmın karar rast perdesi ve kürdî perdesi arasında kullandığı geniş taramayla, icrâ içerisinde karar perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının dügâh perdesinde yapacağı kalış öncesinde, seyir yapısınındaki âhengi destekleyerek kalış hissiyatına da katkı sağladığı düşünülmektedir. İcrâcının geniş tarama süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde nağme yapısını çeşitlendirdiği ve icrâ ettiği makâmın seyrini güçlendirdiği söylenebilir. Sultânîyegâh ve Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş taksîmlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

Dalgalandırma

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 8. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 76 defa, Nihâvend taksîminde 34. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 84 defa, Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş)

taksîminde 1. ve 27. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 73 defa dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırmaların ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir. Bu yolla ezgisel akışa tınısal zenginlik sağlandığı, kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği söylenebilir. Kalış yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuru bir arada kullanılmaktadır. Bu yolla karar ve yarım karar hissiyatlarının kuvvetlendirildiği, kalış yapılan kısımlarda zarif nağme yapılarının oluşumuna katkı sağlandığı söylenebilir.

Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek durağan duyumu engellemek ve seyir yapısına tınısal zenginlik sağlamak amacıyla dalgalandırma süsleme tekniğini kullanıldığı düşünülmektedir. Kalış yapılan perdelerde de dalgalandırma süsleme tekniğinin yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanılarak kalış hissiyatının güçlendirilmesinin ve ifâde zenginliğinin bu kısımlarda arttırılmasının amaçlandığı söylenebilir. Sultânîyegâh ve Nihâvend taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma

süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma süsleme tekniği Sultânîyegâh taksîmde yer almamaktadır.

Ali Tan'ın Nihâvend taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Nihâvend taksîmde yer almamaktadır.

Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma süsleme tekniği Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer almamaktadır.

5.6.4. Ekrem Vural

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 214 defa, Isfahân taksîminde 1., 2. ve 5. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 51 defa, Sabâ taksîminde 14. ve 15. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 90 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı ve aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında

kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımlarla ezgisel akış esnasında bol çarpmalı bir icrâ ortaya koymayı amaçladığı söylenebilir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de kullandığı görülmektedir. Örnek 1'de uzunca duyurulan segâh perdesi sonrasında, yeniden segâh perdesini kullandığı görülmektedir. Aynı iki perde arasında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisinde segâh perdesinin ön plana çıkarılmasının amaçladığı söylenebilir. Isfahân ve Sabâ taksîmlerinde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir. İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla genel olarak ezgisel akışı süsleyerek canlı ve bol çarpmalı bir icrâ ortaya çıkardığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 6., 7., 10., 12., 14., 16., 19., 21., 25., 26., 27., 28., 29. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 defa, Isfahân taksîminde 2., 4., 5., 12. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır.

Segâh taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Isfahân taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de sıralı 16'lık notalardan oluşan dinamik seyrin başlangıcında kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, güçlü nevâ

perdesini ön plana çıkarmayı ve zengin bir nağme yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de yegâh perdesine bağlı olarak kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, ezgisel hareketin başlangıç nağmesini pest bölgede dem seslerde süslemeyi ve yegâh perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının genel olarak değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla, ezgisel akışa canlı bir anlatım sağlamayı amaçladığı söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 2., 4., 5., 6., 7., 9., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 23., 24., 26., 27., 28., 29., 30. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 40 yerde, Isfahân taksîminde 6., 7., 8. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Sabâ taksîminde 1.,6., 7., 9. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Segâh taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

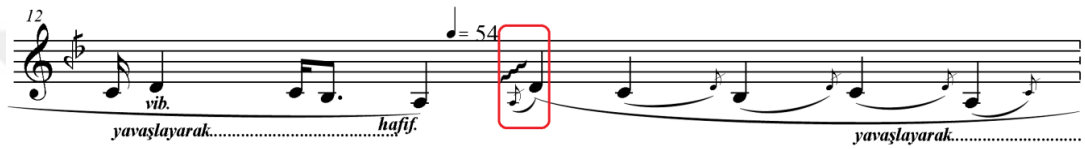
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de acem perdesinden, makâmın karar perdesi olan segâh perdesine kadar seyreden inici nağme boyunca vurkaç çarpma süsleme tekniğinden faydalanarak ezgisel akışı süslediği, aynı zamanda ardından gelen yeden perdesi ve karar perdesi kullanımı için uygun, canlı bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbunu koruyarak inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını süsleme tekniği kullanımıyla güçlendirdiği söylenebilir. Isfahan ve Sabâ taksîmde de benzer kullanımların olduğu görülmektedir.

Çarpma kaydırma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 4., 5., 11., 13., 15., 17., 20., 30. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa, Isfahân taksîminde 3., 8., 11., 13., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, Sabâ taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpma kaydırmalar genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Sabâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Sabâ taksîmde pest bölgede, dem seslerde kaba hicâz perdesi öncesinde kullandığı çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, makâmın pest bölgedeki seyrini icrâ içerisinde belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki canlılığı korumayı ve süsleme tekniği kullanımı bakımından zengin bir icrâ oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Segâh ve Isfahân taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

Çift çarpma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 1., 3. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Isfahân taksîminde 18. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Sabâ taksîminde 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerdeki çift çarpmaları kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı olarak kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

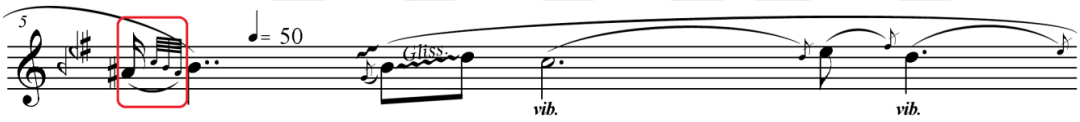
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Segâh taksîmde ezgisel hareketin başlangıcında, rast ve segâh perdelerini çarpma içerisinde kullanarak ardından nevâ perdesini duyurduğu, bu kullanımla yeni başlayan ezgisel hareket içerisinde canlılığı desteklemeyi ve güçlü nevâ perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla genel olarak, seyir yapısını desteklediği ve makâmsal unsurları ön plana çıkardığı söylenebilir. Isfahân ve Sabâ taksîmde yer alan kullanımların da bu doğrultuda olduğu söylenebilir.

Üçlü çarpma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Isfahân taksîminde 12. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Isfahân taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de yer alan üçlü çarpma kullanımıyla, kalış hissiyatını desteklediği ve seyir içerisindeki âhengi zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de yer alan üçlü çarpma kullanımıyla icrâcının ezgisel hareketin başlangıcında güçlü nevâ perdesini duyurmadan önce dügâh, segâh ve çargâh perdesini üçlü çarpma içinde kullanarak, nevâ perdesini zengin bir yapı içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Üçlü çarpma süsleme tekniği kullanımıyla genellikle icrâ içerisinde karakteristik perdelerin ön plana çıkarıldığı ve zengin bir ezgisel akış oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir.

Kümeleme

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 11. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Isfahân taksîminde 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Sabâ taksîminde 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sabâ taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

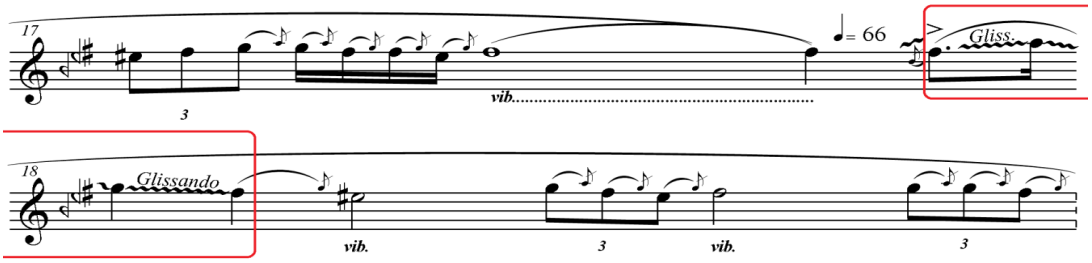
Örnek 1'de yer alan eviç perdesi üzerinde, ezgisel akış içerisinde kullanılan kümeleme süsleme tekniğiyle icrâdaki âhengin desteklendiği ve eviç perdesi üzerinde zengin bir duyumun oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir. Örnek 1'de kümeleme süsleme tekniğiyle seyrin devamında, eviç perdesi üzerinde yapılacak kalış hissiyatına da katkı sağladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında, Sabâ seyir içerisinde, kaba çârgâh perdesi üzerinde yapılan kümeleme süsleme tekniğiyle, kaba çargâh perdesinin vurgulandığı ve rast perdesine yapılacak atlama için çargâh perdesinin icrâda desteklendiği düşünülmektedir. Segâh taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Kümeleme süsleme tekniği kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde genel olarak, oluşturulan âhengin desteklendiği ve nağme yapılarının güçlendirildiği söylenebilir.

Kaydırma

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 5., 9., 13., 16., 17., 18., 20., 22., 24. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Isfahân taksîminde 3., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 29 defa, Sabâ taksîminde 1., 3., 7., 11., 16., 18. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa

kaydırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kaydırmalar inici veya çıkıcı yapıdadır.

Segâh taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının ezgisel akış boyunca çıkıcı kaydırmalarla atlamalı perdelerde duyumu zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 1'de eviç ve muhayyer perdeleri arasında kullanılan kaydırma süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde makâmın yapısına uygun, zengin bir duyum oluşturulduğu düşünülmektedir. İcrâcının, hemen ardından gelen nağme içerisinde de inici nağmeyi kaydırma süsleme tekniği ile sürdürerek ezgisel akışı güçlendirdiği söylenebilir. Sabâ ve Isfahân taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda oldukları görülmektedir. İcrâcının genel olarak icrâlarında inici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla müzikal akışı güçlendirildiği, ezgisel yapıyı tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki canlılığının korunduğu ve desteklendiği söylenebilir.

Tarama

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Isfahân taksîminde 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Sabâ taksîminde 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1’de yer alan nim hicâz perdesinin, tarama süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde âhengi destekleyici, nağme yapısını çeşitlendirici şekilde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Segâh ve Sabâ taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanımlarının da makâmın yapısına uygun perdeler üzerinde âhengi destekleyici nitelikte olduğu söylenebilir. İcrâcının tarama kullanımıyla icrâlarını süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirdiği ve ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını çeşitlendirdiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Ekrem Vural’ın Segâh taksîminde 1., 2., 3., 4., 5., 6., 8., 12., 15., 17., 18., 19., 22., 23., 24., 26., 27., 28., 30., 32. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 31 defa, Isfahân taksîminde 9. 16. ve 20. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 33 defa, Sabâ taksîminde 3., 6., 13., 20., 21. ve 22. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 27 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan dalgalandırmaların ezgisel akış içersinde uzunca duyurulan, makâmın karakteristik özellikleri ön plana çıkaran perdelerde ve kalış perdelerinde yer aldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1’de Segâh taksîmde makâmın karar segâh, güçlü nevâ gibi perdelerinde dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı, bu perdelerin ezgisel akış içerisinde tınısal zenginlikle desteklenerek ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Kalış yapılan perdeler üzerinde de dalgalandırma süsleme tekniğinin yer aldığı, bu

yöndeki kullanımla kalış hissiyatlarının desteklendiği söylenebilir. Örnek 1'de kalış yapılan rast perdesi üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğinin yanı sıra yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının birlikte kullanıldığı ve yarım kararın güçlendirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak icrâcının ezgisel akışa tınısal zenginlik sağladığı, kalış hissiyatlarının belirginleştirdiği ve desteklediği söylenebilir. Isfahân ve Sabâ taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda oldukları görülmektedir.

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği Segâh taksîmde yer almamaktadır.

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği Isfahân taksîmde yer almamaktadır.

Ekrem Vural'ın Sabâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Sabâ taksîmde yer almamaktadır.

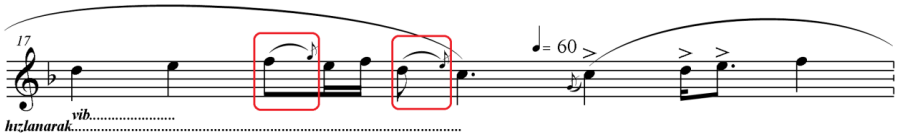
5.6.5. Eymen Gürtan

Aşağıda Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân ve Nihâvend taksîmlerinde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 8., 16. ve 24. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 86 defa, Nihâvend taksîminde 7. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı ve aynı değerde notalar ve perdeler arasında kullanarak bol çarpmalı zengin bir ezgisel akış oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Nihâvend taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. Örnek 1'de acem perdesi üzerinde yer alan değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayla, makâmın güçlü perdesinin de icrâ içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akışın süslendiği ve bol çarpmalı bir ezgisel akış ortaya çıkarıldığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 3., 4., 6., 8., 10., 11., 12., 13., 17., 18. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa, Nihâvend taksîminde 2., 7., 8., 12. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. İcrâcının çarpmaların tümünü yeni başlayan melodik yapıların başında kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

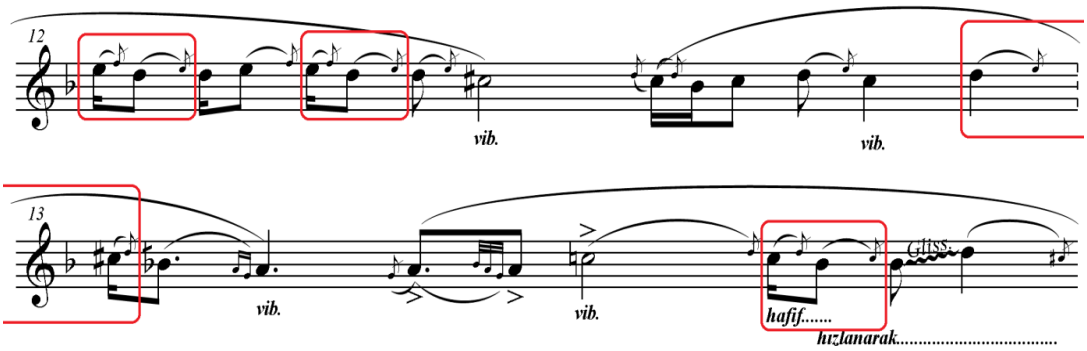
Örnek 1'de 11. satırda güçlü çargâh perdesinin, rast perdesinde yer alan çarpmayla vurgulandığı, ardından güçlü acem perdesine çıkan nağmenin de yine bu yolla desteklendiği söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak ezgisel akış içerisinde canlılığın korunduğu, makâmların

karakteristik perdelerinin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Nihâvend taksîmde yer alan kullanımlarında aynı doğrultuda oldukları görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 4., 7., 9., 10., 12., 13., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Nihâvend taksîminde 3., 4., 8., 11., 13., 16., 17. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerde notalar arasında yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniğini benzer ve küçük yapıda tartımlar içerisinde kullanarak inici nağme yapısını zenginleştirdiği, inici seyirde oluşabilecek tekdüzeliği engellemeyi amaçladığı söylenebilir. Genel olarak vurkaç çarpma kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbunun korunduğu, inici nağmelerde ezgisel akışın zenginleştirildiği, nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 1., 9., ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Nihâvend taksîminde 3., 6., 9., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpma kaydırmaların yeni başlayan ezgisel yapıların başında, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda yer aldığı görülmektedir.

Nihâvend taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de nevâ perdesinden önce, râst perdesinden başlayarak kullandığı çarpma kaydırmayla, makâmın güçlüsü olan nevâ perdesinin zengin bir duyumla ön plana çıkarmayı ve ezgisel hareketin başlangıcında canlılığı desteklemeyi amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının genel olarak çarpma kaydırma süsleme tekniğini ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanarak, ezgisel akış içerisindeki canlılığı kontrol etmeyi ve ezgisel hareketin başlangıcındaki ilk notayı vurgulayarak icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Acemaşîrân taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 10. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmalar kendisinden önceki notaya bağlı yapıdadır. Nihâvend taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpma kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketin başlangıcında yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Nihâvend taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının ezgisel akış içerisinde örnek 1'de yer alan çift çarpma kullanımıyla, nağme yapısını çeşitlendirerek icrâ içerisindeki âhengi korumayı, örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında kullandığı çift çarpma ile icrâ içerisindeki canlılığı desteklemeyi ve seyir yapısını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpmanın icrâlar içerisinde süsleme tekniği kullanımını zenginleştirici ve âhengi destekleyici yapıda olduğu söylenebilir.

Üçlü Çarpma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 3., 6. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıdadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

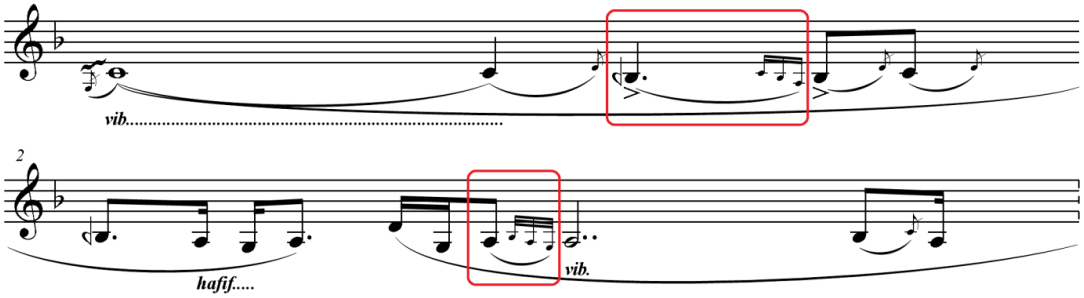
Örnek 1

Örnek 1'de yer alan iki aynı perde arasında yer alan kullanım ile icrâcının ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını zengileştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Üçlü çarpma kullanımıyla icrâcının seyirdeki âhenkli yapıyı desteklediği ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kümeleme

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 1., 2. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Nihâvend taksîminde 3., 6., 7., 8., 12., 14., 15. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Kümelemeler ezgisel akışın başlangıcında veya içerisinde, kendisinden önceki notaya bağlı olarak yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



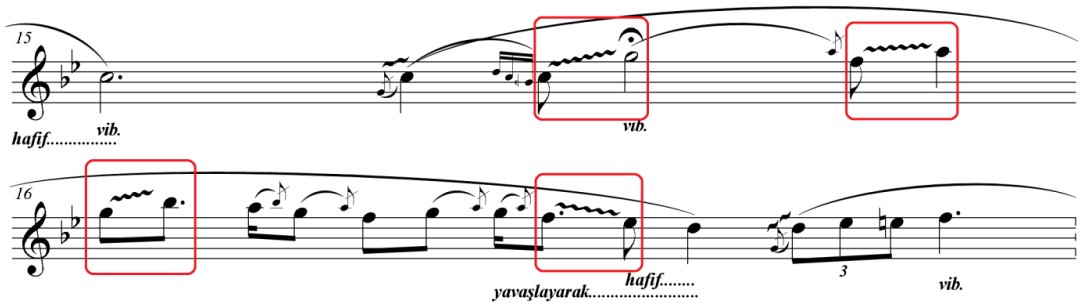
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de pest bölgede dem seslerde, kaba segâh ve kaba dügâh perdesi üzerinde kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, pest bölgede dem seslerde, ezgisel akıştaki âhengi desteklediği ve nağme yapısının çeşitlendirdiği söylenebilir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla icrâ içerisinde zengin bir duyum oluşturmayı ve nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Nihâvend taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Kaydırma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 4., 7., 10., 13., 14., 15., 19., 20., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir. Eymen Gürtan'ın Nihâvend taksîminde 4., 8., 11., 15., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Nihâvend taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



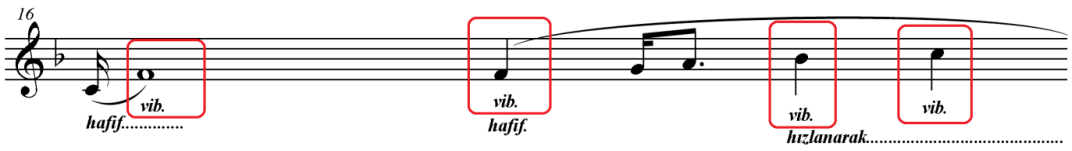
Örnek 1

Örnek 1'de ezgisel akış içerisinde kaydırma süsleme tekniğinin çıkıcı yapıda dar veya geniş aralıklarda kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının 15. satırda çargâh ve gerdâniye perdeleri arasında yer alan kaydırma süsleme tekniği ile gerdâniye perdesini icrâ içerisinde parlak bir duyum ile ortaya çıkarmayı ve vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının 16. satırda acem ve hisâr perdeleri arasında kullandığı kaydırmayla, inici nağmede, makâmın yapısına uygun olarak, tınısal bir zenginlik oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının inici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla müzikal akışı Türk müziği icrâsı üslûbu çerçevesinde güçlendirildiği, ezgisel yapıyı tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa canlı bir duyum sağladığı söylenebilir.

Dalgalandırma

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 6., 20. ve 23. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 31 defa, Nihâvend taksîminde 19. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 32 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımı ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdeler ve kalış yapılan perdelerde yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de yer alan kullanımda icrâcının makâmın karar ve güçlü perdeleri olan acemaşîrân ve çargâh perdelerinde dalgalandırma süsleme tekniğini kullanarak bu perdeleri tınısal açıdan zenginleştirdiği ve zarif bir duyumla ön plana çıkardığı, ayrıca kalış yapılan kısımda ise duruş hissiyatını bu yolla belirginleştirdiği söylenebilir. Nihâvend taksîmde de aynı doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının örnek 1'de hızlanarak icrâ içerisinde dalgalandırma süsleme tekniğini kullanarak, dinamikleşen icrâ içerisinde de tınısal zenginliği korumayı amaçladığı düşünülmektedir.

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan taksîmleri incelendiğinde, Acemaşîran taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Nihâvend taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Her iki taksîmde de tarama ve geniş tarama süsleme tekniğinin kullanılmadığı görülmektedir.

5.6.6. İbrahim Benlioğlu

Aşağıda İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk, Bayâtî ve Hicâz taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 10. ve 24. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 158 defa, Bayâtî taksîminde 2., 4., 9., 24., 28., 30, 32. ve 41. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 133 defa, Hicâz taksîminde 9., 11., 16., 22. ve 30. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 83 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

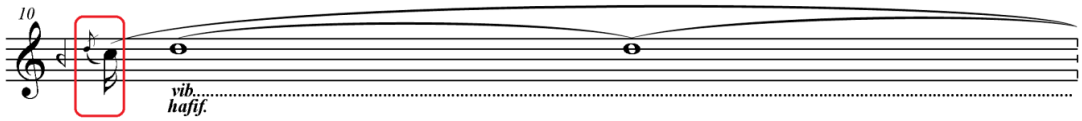
İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı, aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler üzerinde sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Örnek 1'de Uşşâk taksîmde, makâmın karar dügâh, güçlü nevâ ve diğer karakteristik perdeleri üzerinde kullandığı değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmalarla ezgisel akışı zengin bir hâle getirerek bu perdeleri icrâsında

ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Bayâtî ve Hicâz taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda oldukları görülmektedir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akışın süslendiği ve zengin bir icrâ yapısı oluşturulduğu söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 10., 12., 13., 16., 18., 21., 25., 28., 35. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa, Bayâtî taksîminde 7., 26. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Hicâz taksîminde 12., 14., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Bayâtî taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında çargâh perdesi öncesinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile canlılığın desteklendiği söylenebilir. Çarpmanın güçlü nevâ perdesi üzerinde olması, ardından gelen ezgide de uzunca nevâ perdesinin duyurulmasıyla, güçlü perdesinin ezgisel akış içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Örnek 2'de tiz bölgede kullanılan değerini kendisinden sonraki notadan alan çapma ile tiz bölgedeki sesler üzerinde parlak bir seyrin oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak ezgisel akış içerisindeki canlılığın

korunduğu ve perdelerin bu yolla icrâda ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. Hicâz taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 1., 4., 5., 16., 18., 20., 22., 25., 26., 29., 31., 32., 34., 37. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Bayâtî taksîminde 1., 7., 10., 11., 15., 17., 18., 19., 21., 25., 37., 39., 43., 45. ve 46. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde 3., 6., 7., 8., 13., 14., 15., 24., 25. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerde notalar arasında yer almaktadır.

Bayâtî taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de 17. satırda 16'lık değerde notalar arasında dinamik icrâ içerisinde vurkaç çarpmalarla zengin bir seyir yapısının oluşturulduğu söylenebilir. 18. satırda ise uzunca duyurulan noktalı dörtlük notalar arasında kullanılan vurkaç çarpmalarla inici yapıdaki, karar perdesine giden nağmede tınısal açıdan zengin bir duyumun yakalanmaya çalışıldığı söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını desteklediği söylenebilir. Uşşâk ve Hicâz taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapılarda olduğu görülmektedir.

Çarpma kaydırma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 7., 9., 11., 13., 19., 27., 28., 30., 31., 35. ve 36. satırda olmak üzere taksîm boyunca 11 defa, Bayâtî taksîminde 3., 13., 18., 19., 22., 24., 26., 30., 33. ve 45. satırda olmak üzere taksîm boyunca 10 defa, Hicâz taksîminde 4., 6., 9., 13., 19., 28. ve 32. satırda olmak üzere taksîm boyunca 7 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Bayâtî taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de nevâ perdesinden gerdâniye perdesine yapılan çarpma kaydırma süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde duyumun zenginleştirildiği, çarpma olarak kullanılan güçlü nevâ perdesinden gerdâniye perdesine yapılan atlama ile canlı bir nağme başlangıcının oluşturulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel hareketlerin başlangıcında canlılığın korunduğu ve ezgisel akışa duyum açısından zenginlik sağlandığı söylenebilir. Uşşâk ve Hicâz taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Bayâtî taksîminde 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Bayâtî taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de çift çarpma içerisinde yeden rast ve güçlü nevâ perdesini kullanarak, karar perdesine doğru seyreden inici nağmenin başlangıcında âhenkli bir yapı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Uşşâk taksîmde kullanılan çift çarpma süsleme tekniğinin de birebir aynı yapıda olduğu görülmektedir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla genel olarak ezgisel hareketlerin başlangıcında âhenkli bir yapı oluşturduğu, taksîmlerdeki süsleme tekniği kullanımını zenginleştirdiği ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kümeleme

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 28., 31. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında, çargâh perdesini ön plana çıkararak kaydırma süsleme tekniği ile yapacağı çıkıcı yapıdaki atlama öncesinde nağme yapısını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. Kümeleme kullanımıyla icrâcının genel olarak, ezgisel akış içerisinde süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği ve nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir.

Kaydırma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 11., 12., 14., 15., 17., 19., 21., 22., 23., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 36. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 24 defa, Bayâtî taksîminde 1., 3., 6., 12., 15., 19., 23., 25., 27., 32., 34., 35., 37., 38., 40., 42., 45., 46. ve 47. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 41 defa, Hicâz taksîminde 5., 7., 8., 13., 19., 23., 24., 25., 26., 27. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Bayâtî taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1 ve 2'de makâmın karakteristik perdeleri olan çargâh-segâh, kaba çargâh-kaba segâh perdeleri arasında kaydırma süsleme tekniğini kullanarak inici yapıdaki nağmeyi güçlendirdiği söylenebilir. Bu yöndeki kullanımla makâm icrâsında da seyre uygun bir nağme yapısı oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de kaba dügâh perdesi ve kaba çargâh perdesi arasındaki atlamalı ezgisel yapıda kullandığı çarpma kaydırma süsleme tekniği ile dem seslerde zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla inici nağmelerde Türk müziği icrâ üslûbu çerçevesinde müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisinde canlı bir duyum oluşturulduğu söylenebilir. Hicâz taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Tarama

Bayâtî taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama kullandığı görülmektedir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki nağme yapısını, makâmsal seyre uygun olarak desteklemeyi ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Geniş tarama

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 31. ve 36. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, acem-şehnâz ve râst-segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Bayâtî taksîminde 41. ve 44. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa acem-şehnâz ve râst-segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde 9., 20. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, dik kürdî-nevâ ve kaba dik kürdî-yegâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

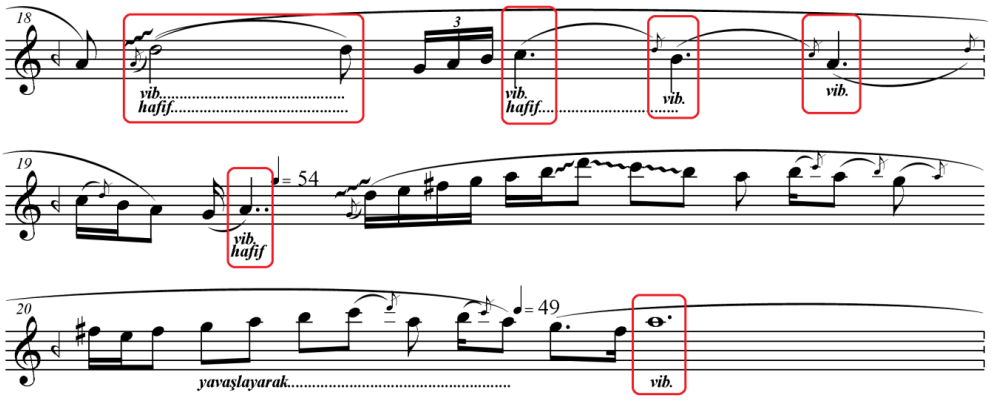
İcrâcının örnek 1'de geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla, yeden rast ve uşşak makâmının karakteristik segâh perdesini ön plana çıkararak vurgulamayı, makâmsal seyre uygun nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki canlılığı koruduğu ve nağme yapısını desteklediği söylenebilir. Bayâtî ve Hicâz taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Dalgalandırma

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 4., 17., 20. ve 26. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa, Bayâtî taksîminde 1., 2., 4., 7., 9., 10., 13., 16., 18., 19., 20., 24., 25., 26., 27., 29., 31., 32., 33., 34., 37., 41., 42., 43., 45., 47. ve 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 41 defa, Hicâz taksîminde 14., 15., 18., 24. ve 27. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 41 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki

dalgalandırmaların genellikle ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Bayâtî taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de 18. satırda Bayâtî taksîmde güçlü nevâ perdesinin uzunca duyurulması esnasında dalglandırma süsleme tekniğinin kullanımıyla, güçlü perdenin tınısal bakımdan icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı ve uzunca duyurulan perde üzerinde oluşabilecek monoton duyumun engellendiği söylenebilir. 19. satırda makâmın karar perdesi dügâh perdesi üzerinde yapılan kalışın dalgalandırma süsleme tekniği ile belirgin hâle getirildiği, kalış hissiyatındaki ifâde zenginliğinin dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde usuruyla güçlendirildiği düşünülmektedir. Uşşâk ve Hicâz taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların yer aldığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak seyir içerisinde makâmın karakteristik perdelerinin tınısal zenginlikle ön plana çıkarıldığı ve kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği söylenebilir.

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme

tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve kümeleme süsleme tekniği Bayâtî taksîmde yer almamaktadır.

İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme ve tarama süsleme tekniği Hicâz taksîmde yer almamaktadır.

5.6.7. Kemal Karaöz

Aşağıda Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ, Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 23., 34., 44., 49., 52., 56., 63. ve 70. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 301 defa, Râst taksîminde 7. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 84 defa, Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 6., 31. ve 50. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 256 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı ve böylelikle bol çarpmalı bir icrâ yapısı oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 1'de güçlü acem perdesi üzerinde yapılacak kalış öncesinde acem perdesinde kullandığı değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayla, güçlü perdeyi ön plana çıkardığı söylenebilir. Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan kullanımların da benzer doğrultuda olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla

icrâcının genel olarak taksîmlerinde bol çarpmalı bir seyir yapısı oluşturduğu söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 4., 5., 9., 16., 19., 21., 28., 30., 38., 41., 42., 49., 53., 54., 61., 64., 69., 70., 72. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 defa, Râst taksîminde 9. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 25., 29., 31. ve 43. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır.

Ferahfezâ taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü acem perdesini desteklediği ve makâmın icrâsında bu perdeyi değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla vurguladığı söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla icrâcının genel olarak taksîm icrâlarındaki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı söylenebilir. Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 2., 3., 4., 6., 7., 8., 10., 11., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 20., 24., 27., 28., 29., 30., 35., 36., 37., 38., 43., 45., 50., 57., 58., 60., 64., 66., 67., 69., 71., 72. ve 74. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 45 yerde, Râst taksîminde 3., 4., 10., 13. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 yerde vurkaç çarpma kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerde notalar arasında yer almaktadır. Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 5., 7., 11., 12., 13., 15., 16., 17., 20., 21., 22., 23., 24., 26., 28., 29., 30.,

32., 33., 34., 36., 37., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46. 47. ve 49. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 40 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerde notaların arasında yer aldığı gibi daha uzun ve farklı değerde notalar arasında da görülmektedir.

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 16'lık değerde inici nağmelerde ezgisel akışı süsleyerek canlı bir icrâ yapısı oluşturmayı amaçladığı, daha uzun ve farklı değerde notalar arasında kullandığı vurkaç çarpmalarla da inici nağmeleri tınısal açıdan desteklediği düşünülmektedir. Örnek 1'de 46. satırda Uşşâk makâmının karar perdesine inen nağmelerde farklı değerde notalar arasında yer alan vurkaç çarpma kullanımının karar perdesine inen nağme içerisindeki geçkiyi desteklediği ve duyumu zenginleştirdiği söylenebilir. 47. satırda yer alan kullanımda ise vurkaç çarpmanın, dinamik yapıdaki inici nağme içerisinde, tek düze bir icrâ oluşturmasını engellediği söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir. Râst ve Ferahfezâ taksîmlerinde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çarpma kaydırma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 1., 23., 35., 38., 43., 52. ve 58. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, Râst taksîminde 1. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpma kaydırmalar kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde yer

almaktadır. Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 1., 11., 13., 14., 17., 18., 21., 28., 32., 39. ve 49. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Râst taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında Râst makâmı içerisinde nevâ perdesine bağlı yapıdaki çarpma kaydırmayla, güçlü nevâ perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel akış içerisinde yer alan kullanım ile taksîm içerisinde zengin bir duyum elde etmeyi ve makâmın yapısına bağlı olarak hicâz perdesini belirginleştimeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımlarıyla icrâlarında makâm seyri içerisinde karakteristik perdeleri belirginleştirdiği ve ezgisel yapı içerisinde canlılığı güçlendirdiği söylenebilir. Râst ve Ferahfezâ taksîmlerinde yer alan kullanımların da benzer yapılarda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 33. ve 40. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan çift çarpma kullanımıyla uzunca duyurulan segâh perdesi üzerinde zengin bir duyum oluşturmayı ve oluşabilecek durağan duyumu engellemeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpma yoluyla genel olarak süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği, nağme yapılarının zenginleştirildiği söylenebilir.

Üçlü çarpma

Kemal Karaöz'ün Râst taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 24. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Râst taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de iki acem perdesi arasındaki kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcından hemen sonra seyirdeki âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de yer alan kullanımda ise icrâcının tiz bölgedeki seyir yapısı içerisinde parlak bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının genel olarak üçlü

çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisinde âhengi desteklediği ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştirdiği söylenebilir.

Kümeleme

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 1. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcından hemen sonra çargâh perdeleri arasında kullandığı kümeleme süsleme tekniği ile çargâh perdesini, güçlü acem perdesine çıkan nağme öncesinde desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Kümeleme kullanımıyla genel olarak nağme yapılarını güçlendirdiği, süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kaydırma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 7., 10., 15., 23., 24., 25., 27., 30., 35., 38., 49., 56., 59., 63., 65., 66., 69.,70., 71., 73. ve 75. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 49 defa, Râst taksîminde 3., 5., 7., 8., 12., 13., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa, Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 1., 2., 7., 15., 16., 17., 20., 21., 23., 25., 32., 35., 36., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 43. ve 44. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 37 defa, inici veya çıkıcı yapıda kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Râst taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de segâh ve gerdâniye perdeleri arasında kaydırma süsleme tekniğini kullanımıyla, seyir içerisinde atlamalı perdeler arasında canlı ve zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de ise gerdâniye ve muhayyer perdeleri arasında dar bir aralıkta kullandığı kaydırma süsleme tekniği ile duyum zenginliğini çeşitlendirdiği düşünülmektedir. Her iki örnekte de icrâcının çıkıcı kaydırmalardan sonra inici kaydırma kullanımıyla, inici yapıdaki seyri tekdüzelikten korumayı ve icrâdaki nağme yapısını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kaydırma süsleme tekniği kullanımlarıyla genel olarak inici yapıdaki nağmelerde müzikal akışı desteklediği ve ezgisel yapıyı tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki canlı ve zengin duyumun korunduğu söylenebilir. Ferahfezâ taksîmde yer alan kullanımların da aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Tarama

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 32., 53. ve 74. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Râst taksîminde 5. 7. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 50. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

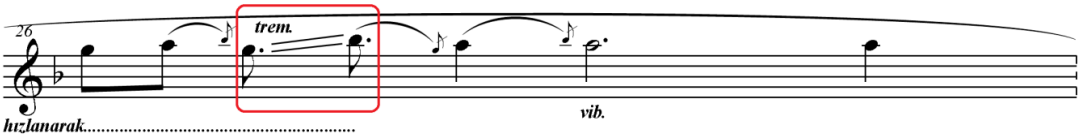
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yeden kaba nim hicâz perdesi üzerinde tarama süsleme tekniğini kullanarak karar hissiyatını güçlendirdiği ve ezgisel akıştaki nağme yapısını makâm seyri çerçevesinde zenginleştirdiği söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde genel olarak taramalarla ezgisel akışı zenginleştirdiği ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir. Ferahfezâ ve Râst taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Geniş tarama

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 26. ve 62. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa gerdâniye-sünbüle ve dügâh-çârgâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 34., 37. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, râst ve segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının ezgisel akış içerisinde nağme yapısını çeşitlemek ve ezgisel akış içerisindeki âhengi desteklemek amacıyla geniş tarama süsleme tekniğini gerdâniye ve sünbüle perdeleri arasında kullandığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de ise

râst ve segâh perdeleri arasında icrâ edilen geçkiyi vurgular nitelikte geniş tarama süsleme tekniğini uzunca duyurulan perdelerde kullandığı söylenebilir. Örnek 2'deki kullanımın ezgisel akıştaki canlılığı da destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniğiyle icrâcının genel olarak nağme yapılarını desteklediği ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 1., 5., 9., 12., 14., 15., 18., 19., 21., 22., 23., 26., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 38., 41., 42., 43., 44., 46., 49., 50., 51., 52., 53., 54., 55., 56., 58., 59., 63., 64., 68., 69., 70., 72., 73., 74.,75. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa, Râst taksîminde 2., 6., 7., 9., 13., 15. ve 16. satırda olmak üzere taksîm boyunca 10 defa, Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 1., 2., 4., 6., 7., 8., 9., 10., 12., 14., 16., 17., 21., 22., 24., 25., 27., 27., 28., 29., 31., 32., 33., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 44., 45., 46., 49. ve 50. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 47 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırmalar ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır.

Ferahfezâ taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de makâmın veya geçkinin yapısına uygun olarak ırak, segâh perdelerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, bu perdeleri ezgisel akış içerisinde öne çıkarrmayı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının genel olarak dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisinde tınısal zenginliği karakteristik perdelerde arttırdığı söylenebilir. Kalış yapılan kısımlarda da dalgalandırma süsleme tekniği ile duruş ve bitiş hissiyatının desteklendiği söylenebilir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile kalış hissiyatı belirginleştirilirken hafif icrâ ifâde unsurunun da bu kısımlarda ifâde zenginliğini güçlendirici yapıda kullanıldığı söylenebilir. Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan kullanımların da benzer nitelikte olduğu görülmektedir.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma ve üçlü çarpma süsleme tekniği Ferahfezâ taksîmde yer almamaktadır.

Kemal Karaöz'ün Râst taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, üçlü çarpma, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma, kümeleme ve geniş tarama süsleme tekniği Râst taksîmde yer almamaktadır.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Kümeleme süsleme tekniği Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer almamaktadır.

5.6.8. Mustafa Güvenkaya

Aşağıda Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr ve Sûzinâk taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 76 defa, Sûzinâk taksîminde 5. ve 12. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 21 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

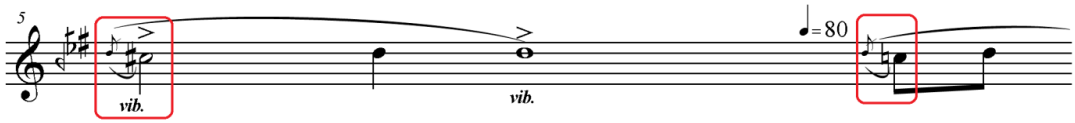
İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı icrâsının geneline yaydığı ve icrâ ettiği makâmın karar, güçlü gibi perdeleri üzerinde de kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla icrâ içerisinde makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkararak süslemeyi amaçladığı söylenebilir. Sûzinâk taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. Örnek 1'de yer alan kullanımda makâmın güçlü nevâ ve karar dügâh perdesinin değerini kendisinden

önceki notadan alan çarpmalarla süslendiği ve icrâ içerisinde belirginleştirdiği söylenebilir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ile icrâcının taksîmlerine canlılık ve zenginlik sağladığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 4., 6. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar genellikle ezgisel hareketlerin başında veya ezgisel yapı içerisinde yer almaktadır Sûzinâk taksîminde 5. ve 12. satırda olmak üzere taksîm boyunca 3 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketin başlangıçlarında yer aldığı görülmektedir.

Sûzinâk taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla güçlü nevâ perdesini ezgisel akış içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak, icrâlardaki canlılığın desteklenmesinin ve karakteristik perdelerin seyir içerisinde vurgulanmasının amaçlandığı söylenebilir. Karcığar taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 1., 3., 4., 8., 11., 12., 13., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Sûzinâk taksîminde 6. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmanın farklı değerde notalar arasında, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sûzinâk taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de dinamikleşen nağme içerisinde ve ardından gelen inici yapıdaki ezgide perdeler arasında, vurkaç çarpma kullanımıyla âhenkli bir inici seyir oluşturmayı amaçlandığı söylenebilir. İnici yapıdaki icrâ içerisinde tekdüze inici bir seyirden icrâcının vurkaç çarpma ile kaçındığı söylenebilir. Örnek 2'de ise yavaşlayarak icrâ ile birlikte uzun değerde notalar arasında, inici yapıdaki nağmede tınısal bir zenginlik oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir. Vurkaç çarpma kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun olarak inici nağmelerde ezgisel akışa tınısal zenginlik ve bol çarpmalı bir nağme yapısı sağlandığı söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Sûzinak taksîminde 3., 6., 7., 8., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Sûzinâk taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında rast perdesinden çargâh perdesine doğru yapılan çarpma kaydırma süsleme tekniği ile çargâh perdesinin icrâ içerisinde desteklendiği, ardından gelecek inici yapıdaki nağmenin de bu yolla güçlendirildiği ve ön plana çıkarılmaya çalışıldığı söylenebilir. Çarpma kaydırma süsleme tekniğinin taksîmlerde canlılığı desteklediği ve güçlü bir ezgisel akışa katkı sunduğu söylenebilir. Karcığar taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 3. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullanıldığı görülmektedir. Sûzinak taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sûzinâk taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış devam ederken kullandığı çift çarpma süsleme tekniğiyle icrâ içerisindeki âhengi desteklemeyi ve çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında kullanılan çift çarpmanın ise çargâh perdesini ezgisel akış içerisinde vurguladığı, bu durumun da ardından gelen güçlü nevâ perdesiyle devam eden çıkıcı nağmeyi desteklediği düşünülmektedir. Çift çarpma kullanımıyla genel olarak seyir yapılarının desteklendiği ve süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği söylenebilir.

Kümeleme

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de karar cümlesi içerisinde yer alan kümeleme süsleme tekniğiyle, karar dügâh perdesi ön plana çıkarmayı ve karar hissiyatı üzerindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kullanımın karar hissiyatını da güçlendirdiği düşünülmektedir. Kümeleme kullanımıyla genel olarak ezgisel akış içerisinde süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği, nağme yapısının desteklendiği söylenebilir.

Kaydırma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 1., 2., 4. ve 9. satırda olmak üzere 4 defa, Sûzinak taksîminde 1., 6., 9. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sûzinâk taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de makamın karar perdesi olan dügâh perdesine doğru yaklaşırken, çargâh ve segâh perdeleri arasında kaydırma süsleme tekniği kullanarak, nağme yapısını desteklemeyi amaçlandığı söylenebilir. Örnek 2'de ise makâmın güçlü nevâ perdesinden, gerdâniye perdesine yapılan atlamayla zengin ve canlı bir duyum elde etmeyi, icrâ içerisinde güçlü perdeyi ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâlarda inici nağmelerde müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışta duyum açısından zenginlik sağlandığı söylenebilir.

Tarama

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

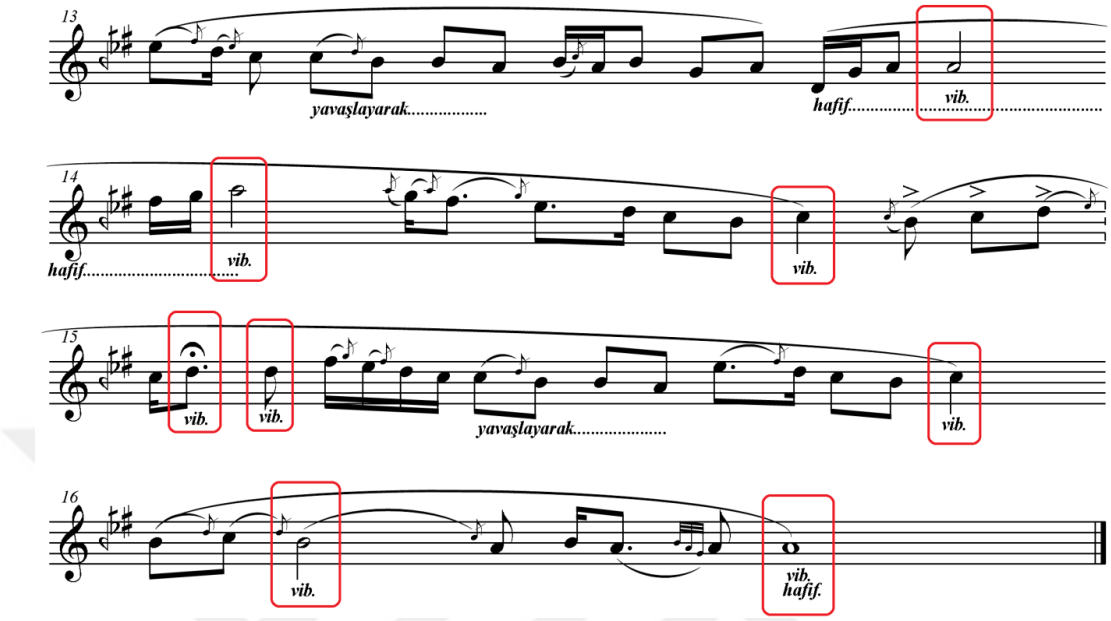
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de çargâh perdesi üzerinde kullandığı tarama süsleme tekniğiyle güçlü nevâ perdesi üzerinde yapılacak kalışı desteklemeyi ve ezgisel akışı nağme bakımından zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Dalgalandırma

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 1., 3., 5., 6., 7., 9., 13., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa, Sûzinâk taksîminde 2. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Dalgalandırmaların ezgisel akış içerisinde veya yarım karar ve karar perdelerinde yer aldığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde karar dügâh, güçlü nevâ ve makâmın diğer karakterisitik perdeleri üzerinde kullanıldığı, oluşturulan tınısal zenginlikle bu perdelerin icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile kalış yapılan kısımlarda ve 16. satırda taksîmin sona erdiği kısımda karar hissiyatının desteklendiği ve güçlendirildiği düşünülmektedir. Benzer yapıdaki kullanımların Sûzinâk taksîmde de yer aldığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile genel olarak icrâlarda yarım karar ve karar hissiyatının belirginleştirildiği, ezgisel akışın tınsal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir.

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Karcığâr taksîmde yer almamaktadır.

Mustafa Güvenkaya'nın Sûzinâk taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin

kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme, tarama ve geniş tarama süsleme tekniği Sûzinâk taksîmde yer almamaktadır.

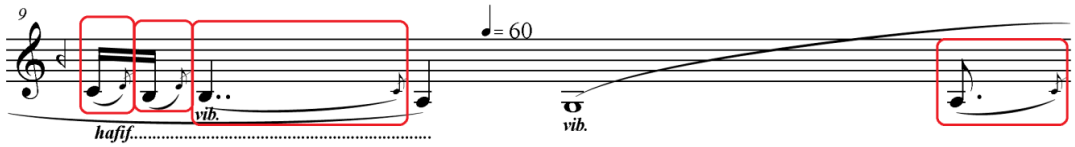
5.6.9. Nihat Ozan Köroğlu

Aşağıda Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân, Uşşâk ve Acemaşîrân taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 117 defa, Uşşâk taksîminde 1. ve 14. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 177 defa, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 3., 21., 25., 39. ve 50. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 214 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir



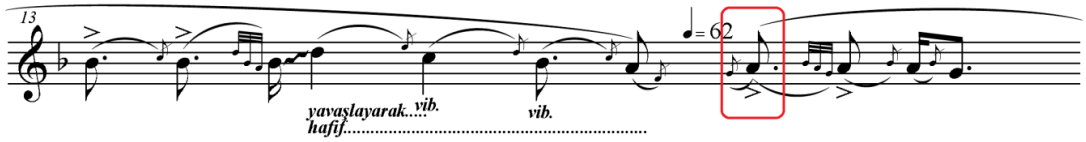
Örnek 1

Taksîmde yer alan değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaların icrânın geneline yayıldığı, aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında kullanıldığı görülmektedir. Örnek 1'de Uşşâk taksîm içerisinde pest bölgede dem seslerde makâmın karar kaba dügâh perdesi ve makâmı oluşturan diğer karakteristik perdeler üzerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın süsleyici bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla perdelerin süslenerek ve ön plana çıkarılmasının ve ezgisel akış içerisinde belirginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının genel olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla süsleme açısından zengin bir icrâ oluşturduğu söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Acemaşîrân taksîminde de aynı yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

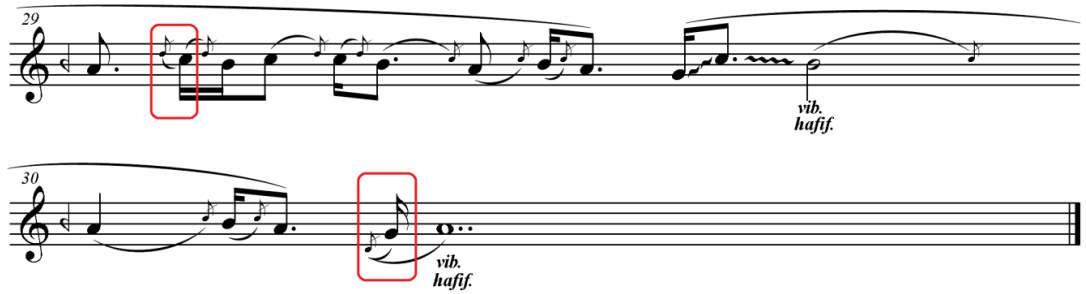
Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, ezgisel hareketin başlangıcında yer almaktadır. Uşşâk taksîminde 29. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar ezgisel hareketin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 19., 29., 32. ve 44. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Uşşâk taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

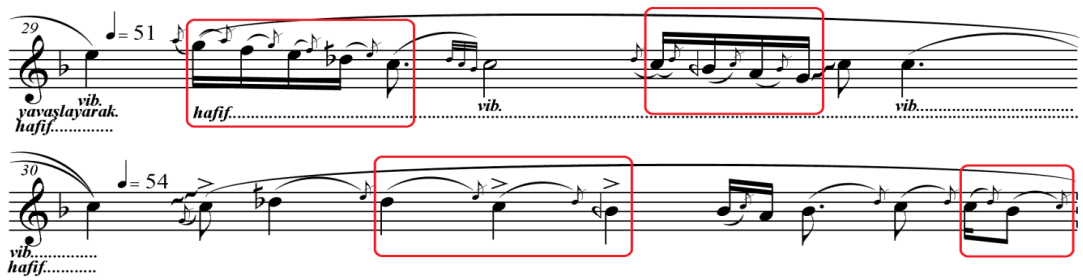
İcrâcının örnek 1'de değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, ezgisel hareketin başlangıcında ve kümeleme süsleme tekniği kullanımı öncesinde, dügâh perdesini ön plana çıkarmayı ve seyir içerisinde canlı bir duyum oluşturmayı

amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de 29. satırda çargâh perdesinden önce nevâ perdesinde yer alan çarpma ile güçlü nevâ perdesinin icrâ içerisinde, çarpma aracılığıyla duyurulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. 30. satırda karar öncesinde, yegâh perdesinden yapılan çarpmayla, yeden râst perdesinin vurgulamasının amaçlandığı ve karar öncesi taksîmin bitiş hissiyatının güçlendirdiği söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla icrâcının ezgisel akışa genel olarak canlı bir anlatım sağladığı söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmdeki kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 2., 4., 5., 6., 7., 9., 11., 13., 16., 18., 19., 20. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar aynı veya farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Uşşâk taksîminde 2., 6., 7., 8., 11., 12., 13., 15., 16., 17., 18., 19., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 34 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 4., 5., 6., 7., 8., 11., 12., 13., 16., 17., 18., 19., 20., 22., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36., 37., 40., 41., 43., 44., 45., 46., 48. ve 49. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 46 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 29. satırda yer alan 16'lık değerde notalar arasında inici nağmelerde vurkaç çarpma kullanımıyla, dinamik yapıdaki seyri canlı bir hale dönüştürmeyi ve taksîm içerisinde oluşabilecek tekdüzelik hissiyatını bu yolla engellemeyi amaçladığı söylenebilir. 30. satırda ise uzun değerde ve vurgulu icrâ edilen notalar arasında vurkaç çarpma kullanımıyla tınısal bir zenginlik oluşturulduğu söylenebilir. Bu inici nağmede kullanılan vurkaç çarpma süsleme tekniği ile sırasıyla Sabâ makâmı içerisinde hicâz, cargâh ve segâh perdelerinin de ön plana çıkarılmasının ve yapılan geçkinin güçlendirilmesinin amaçlandığı da söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı biçimlendirdiği, tınısal açıdan desteklediği ve iniş cazibesindeki seyri güçlendirdiği söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde ve Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Çarpma kaydırma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 5., 7., 11., 16., 17. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer almaktadır. Uşşâk taksîminde 1., 11., 14., 16., 21. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer almaktadır. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 1., 3., 6., 24., 26., 30. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde, pest bölgedeki güçlü kaba çargâh perdesinin uzunca duyurulmasından önce, kaba râst perdesinden kaba çargâh perdesine doğru çarpma kaydırma süsleme tekniği ile nağmeye başlandığı görülmektedir. Kabâ çargâh perdesinin ezgisel hareketin başında bu yolla ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Çarpma kaydırma kullanımıyla, uzunca duyurulan perdenin icrâsı esnasında, tek düze bir ifâde oluşumunun engellendiği de düşünülmektedir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa duyumsal açıdan zenginlik ve canlılık sağlandığı söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde ve Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 10. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan çift çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de çift çarpma kullanımıyla, nağme yapısı içerisinde âhengi desteklemeyi ve süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Üçlü çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 11. ve 48. satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, üçlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de üçlü çarpma kullanımlarıyla nağme yapısını zenginleştirmeyi ve seyir içerisindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Üçlü çarpma kullanımlarıyla genel olarak, icrâlardaki ezgisel yapıların zenginliğine katkı sağlandığı söylenebilir.

Beşli çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa beşli yapıda çarpma kullandığı görülmektedir.

Beşli çarpma kullanımı örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Beşli çarpma kullanımlarıyla icrâ içerisinde güçlü çargâh perdesini ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Ayrıca bu kullanımlarla ezgisel akışta çargâh perdeleri arasında sistemli bir âhengin sağlandığı da düşünülmektedir. Beşli çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki âhengin farklı kullanımlarla desteklendiği ve zenginleştirildiği söylenebilir.

Yedili ve onbirli yapıda çarpma

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 36., 37., 39. ve 40. satırda olmak üzere taksîm boyunca 10 defa yedili veya onbirli yapıda çarpma kullandığı görülmektedir. İlgili çarpma kullanımı örnekleri aşağıdaki gibidir. Bu kısımların melodik olarak çok hızlı yapıda olmaları ve nota değeri olarak gösterilmesi yerine çarpma olarak gösterilmesinin daha tutarlı olduğu

düşünülmektedir. Bu sebeple notaya alım esnasında bu kısımlar çarpma olarak gösterilmiştir.

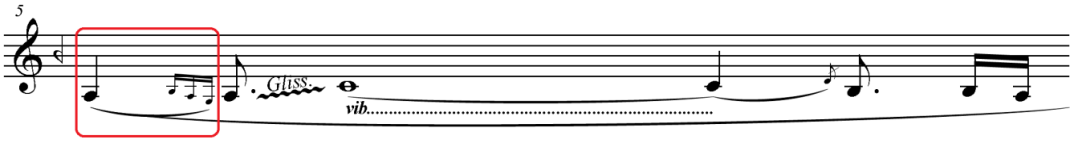
Örnek 1

Bu tür çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki nağme yapısının zenginleştirildiği ve çeşitlendirildiği söylenebilir.

Kümeleme

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 2., 11. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Uşşâk taksîminde 2., 5., 6., 8., 10., 13., 14., 16., 17., 18., 19., 22. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 3., 6., 7., 8., 10., 11., 14., 18., 27., 29., 33., 38. ve 45. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



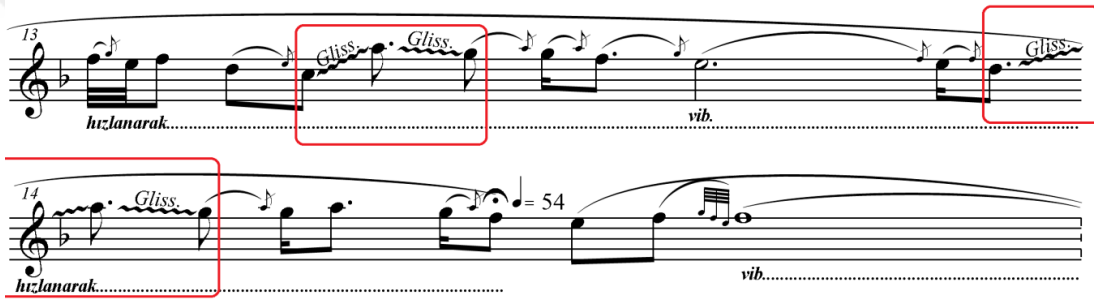
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de pest bölgede, dem seslerde makâmın karar perdesinin bir oktav pesti olan kaba dügâh perdesini, ezgisel akışın hemen başlangıcında, kümeleme süsleme tekniğiyle kurulan zengin bir nağme yapısıyla desteklemeyi ve vurgulamayı amaçlandığı söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Acemaşîrân taksîmdeki kullanımların da benzer yapıda ve doğrultuda olduğu görülmektedir. Kümeleme kullanımlarıyla genel olarak icrâlardaki âhenkli ve zengin nağme yapılarının devamlılığının sağlandığı söylenebilir.

Kaydırma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 7., 9., 11., 13., 16., 17., 18. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa, Uşşâk taksîminde 5., 6., 8., 13., 15., 16., 20., 21., 22., 25., 27. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 defa, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 6., 7., 13., 14., 17., 20., 26., 27., 29., 33., 34., 38., 41., 43., 44., 46., 47. ve 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa kaydırma süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının güçlü çargâh perdesinden muhayyer perdesine uzanan çıkıcı yapıdaki kaydırma ile ezgisel akış içerisindeki duyumu geniş bir atlama aralığı içerisinde zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının ardından gelen inici nağmede yer alan kaydırma süsleme tekniği ile iniş cazibesi içerisinde ezgisel akışı güçlendirdiği düşünülmektedir. Örneklemde yer alan Uşşâk ve ikinci Acemaşîrân taksîmde de benzer kullanımların yer aldığı görülmektedir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak inici yapıdaki nağmelerde müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde ve atlamalı aralıklarda kaydırma süsleme tekniği ile icrâ içerisinde zengin bir duyum oluşturulduğu düşünülmektedir.

Geniş tarama

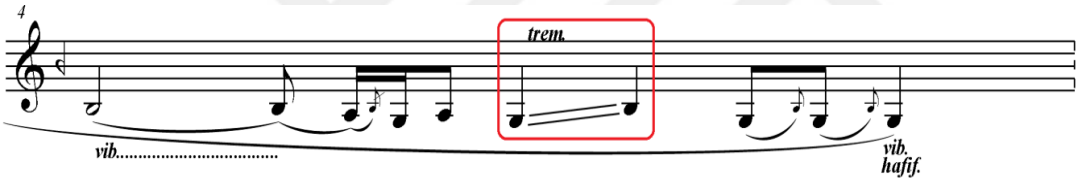
Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 3. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kaba dügâh-kaba çârgâh ve kürdî-hicâz perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Uşşâk taksîminde 4., 20. ve

28. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kaba râst-segâh ve segâh-nevâ perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 23. ve 34. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, dügâh-çârgâh ve acem-şehnâz perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

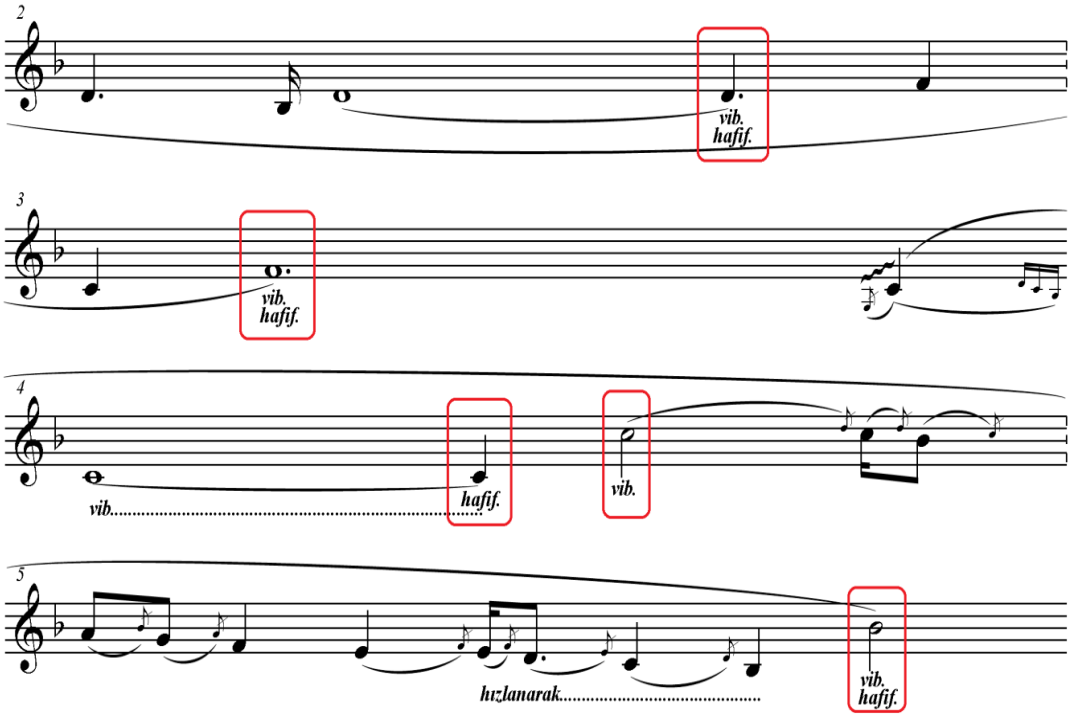
Örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde kaba dügâh ve kaba çargâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanılarak dem seslerdeki canlılığın geliştirildiği ve pest bölgede güçlü kaba çargâh perdesinin desteklendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de Uşşâk taksîmde yine pest bölgede yeden kaba râst ve kaba segâh perdelerinin icrâ içerisinde dem seslerde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örnek 2'de yer alan kullanım biçimi kısa olmasından dolayı seyir içerisindeki âhengi destekleyici yapıda olduğu düşünülmektedir. Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektdir. Geniş tarama süsleme tekniği genel olarak icrâlardaki canlılığın ve devinimin pest bölgede dem seslerde güçlendirildiği ve icrâdaki nağme üretiminin desteklendiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 3. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 54 defa, Uşşâk taksîminde 2. ve 26. satır haricinde tüm

satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 46 defa, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 11., 16., 20., 23., 28., 30., 33. ve 41. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 77 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırma süsleme tekniğinin genellikle ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 3

Örnek 1'de karar acemaşîrân, güçlü çârgâh, pest bölgede güçlü kaba çargâh perdesi ve makâmın diğer karakteristik perdeleri üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanılmasıyla ezgisel akış içerisinde tınısal zenginlik oluşturulduğu söylenebilir. Uzunca duyurulan bu perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla perdelerin icrâsı esnasında oluşabilecek durağan duyumun da engellendiği düşünülmektedir. Kalış yapılan perdelerde kullanılan dalgalandırmalarla karar veya yarım karar hissiyatlarının desteklendiği söylenebilir. 3. ve 5. satırda yarım karar yapılan acemaşîrân ve kürdî perdelerinde, dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla kalış hissiyatlarının güçlendirilerek ifâde zenginliği oluşturulduğu da düşünülmektedir. İcrâlarda genel olarak dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel akışın duyum açısından zenginliğinin ve âhenginin

arttırıldığı, kalış hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir. Örneklemde yer alan Uşşâk ve ikinci Acemaşîrân taksîmlerinde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Tarama süsleme tekniği Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır. Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde diğer süsleme tekniklerine ek olarak, beşli yapıda çarpma kullandığı görülmektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Çift çarpma, üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Çift çarpma ve tarama süsleme tekniği Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır. Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde diğer süsleme tekniklerine ek olarak, yedili ve onbirlik yapıda çarpma kullandığı görülmektedir.

5.6.10. Nurullah Kanık

Aşağıda Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş taksîmi), Ferahfezâ ve Uşşâk taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 87 defa, Ferahfezâ taksîminde 1. ve 12. satırlar haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 348 defa, Uşşâk taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 129 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının zengin ve bol çarpmalı bir ezgisel akış oluşturmak amacıyla değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı ve ezgisel akış içerisinde makâmın karakteristik perdelerini bu yolla süslediği söylenebilir. Örnek 1'de makâmın karar perdesi üzerinde taksîmin bitişine yaklaşılırken, icrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla, ezgisel akış içerisinde karar perdesini süslediği ve ön plana çıkardığı söylenebilir. Ferahfezâ ve Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akışın süslendiği ve icrâ edilen makâmın karakteristik perdelerinin ezgisel akış içerisinde bu yolla desteklendiği söylenebilir.

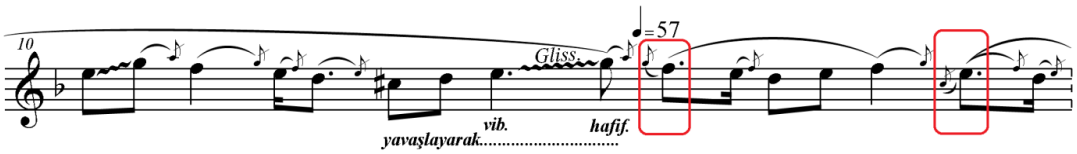
Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 4. ve 6. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır. Ferahfezâ taksîminde 8., 10., 15., 17., 18., 29., 33., 35., 39., 40. ve 57. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar genellikle ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır. Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîminde 20. ve 23. satırda olmak üzere taksîm boyunca 2 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk seyir içerisinde üçleme tartımıyla başlayan nağmede, yeden râst perdesi öncesinde yegâh perdesiyle yapılan çarpma kullanımıyla, üçleme tartımını ve makâmın yeden perdesini ezgisel hareketin başlangıcında ön plana çıkarmayı amaçlandığı düşünülmektedir. Böylelikle âhenkli ve zengin bir ezgisel yapı oluşturulurken icrâdaki canlılığın da desteklendiği söylenebilir. Örnek 2'de güçlü acem perdesinin değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla desteklenerek, ezgisel akışın başlangıcında, tiz bölgede, parlak ve canlı duyumun ortaya çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Örneklemde yer alan ikinci Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla genellikle icrâlardaki canlılığın desteklendiği ve makâmların karakteristik güçlü ve yeden perdelerinin ön plana çıkarılmasının sağlandığı söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 2., 3., 6., 8., 10., 12., 13., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 yerde, Ferahfezâ taksîminde 2., 3., 4., 5., 7., 8., 10., 13.,14., 15., 16., 17., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 27., 29., 35., 39., 40., 42., 43., 46., 47., 48., 50., 52., 53., 54., 56., 57., 59., 60. ve 61. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 53 yerde, Uşşâk taksîminde 1., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 17., 19., 20. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 23 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık

değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk seyir içerisinde, yeden râst perdesine kadar inen nağmeyi vurkaç çarpma süsleme tekniği ile zenginleştirmeyi ve tekdüze bir inici nağme oluşunu engellemeyi amaçladığı söylenebilir. Ardından gelen çıkıcı nağmenin de bu yöndeki kullanımla desteklendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de ise yegâh perdesinde yapılacak olan yarım karar hissiyatının vurkaç çarpma kullanımıyla oluşturulan nağmeyle desteklendiği söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici yapıdaki nağmelerde ezgisel akışı tınısal açıdan zenginleştirdiği ve inici nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir. İnici nağmelerde oluşabilecek durağan seyrin de bu yolla giderildiği düşünülmektedir.

Çarpma kaydırma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 1., 2., 9., 11., 14. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa, Ferahfezâ taksîminde 1., 4., 5., 9., 13., 14., 19., 20., 21., 22., 26., 31., 41., 46., 47., 50., 52., 53., 54., 55., 60. ve 63. satırda olmak üzere, 26 defa kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Uşşâk taksîminde 1., 3., 5., 7., 10., 12., 16. ve 18. satırda olmak üzere taksîm boyunca 9 defa kendisinden

önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmaların ezgisel hareketlerin başında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Ferahfezâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de makâmın karar perdesi olan yegâh perdesini, ezigsel hareketin başlangıcında çarpma kaydırma kullanımıyla desteklemeyi ve ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de Uşşâk taksîmde ezgisel hareketin başlangıcında, inici nağme öncesinde, kaba râst perdesinden kaba çargâh perdesine yapılan çarpma kaydırmayla karar perdesine inen nağmenin desteklendiği ve dem seslerde canlı bir duyum oluşturulduğu söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların var olduğu görülmektedir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel akıştaki canlılığın desteklendiği ve makâmların karakteristik perde ve nağmelerinin ön plana çıkarıldığı söylenebilir.

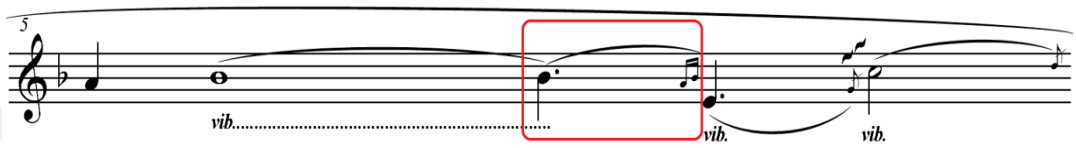
Çift çarpma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 2. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, çift çarpma kullandığı görülmektedir. Ferahfezâ taksîminde 2., 4., 5., 7., 9., 38. ve 62. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa kendisinden önceki veya sonaraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında, üçleme tartımı öncesinde, ezgisel akıştaki âhengi çift çarpma ile desteklemeyi ve üçleme kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel akış içerisinde çift çarpma kullanımıyla, seyir içerisindeki geniş aralıklarda zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Çift çarpma kullanımıyla icrâlar içerisinde süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği ve zenginleştirildiği söylenebilir.

Kümeleme

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Ferahfezâ taksîminde 7., 8., 9., 11., 18., 21., 22., 24., 25. ve 60. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 defa, Uşşâk taksîminde 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk taksîmde ezgisel hareketin başlangıcında çargâh perdesi üzerinde kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, çargâh perdesini desteklemeyi, ön plana çıkarmayı ve ardından gelen çıkıcı seyir yapısını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de ezgisel akış içerisinde kümelemelerin birbirine yakın şekilde, süsleyici ve nağme içerisinde âhengi destekleyici yapıda kullanıldığı söylenebilir. Kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak icrâcının ezgisel akışta canlı bir duyum oluşturduğu ve seyir yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

Kaydırma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 1., 4., 5., 9., 10., 11., 12., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Ferahfezâ taksîminde 7., 8., 10., 13., 15., 16., 20., 22., 24., 26., 27., 30., 31., 32., 37., 38., 41., 42., 43., 46., 47., 49., 50., 51., 52., 55., 57., 58. ve 61. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 69 defa, Uşşâk taksîminde 2., 3., 5., 6., 10., 11., 14., 16., 18. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

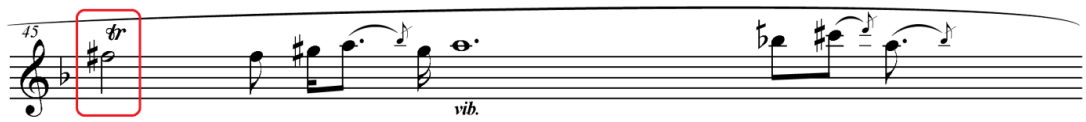
İcrâcının örnek 1'de yer alan dügâh perdesinden güçlü nevâ perdesine uzanan kaydırma süsleme tekniği ile makâmın güçlü perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Geniş bir aralıkta yapılan çıkıcı atlamayla icrâ içerisinde

nitelikli bir duyum zenginliği elde edildiği de düşünülmektedir. Ardından inici yapıdaki nağmede güçlü acem perdesinden hüseynî perdesine inişte kullanılan kaydırma süsleme tekniğiyle, tınısal zenginlik oluşturularak inici nağme yapısının zenginleştirildiği söylenebilir. Örneklemde yer alan diğer taksîmlerde de kullanımların benzer yapıda olduğu görülmektedir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla inici nağmelerde müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla seyir yapısı içerisinde güçlü ve zengin bir duyum yakalandığı söylenebilir.

Tarama

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminde 45. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



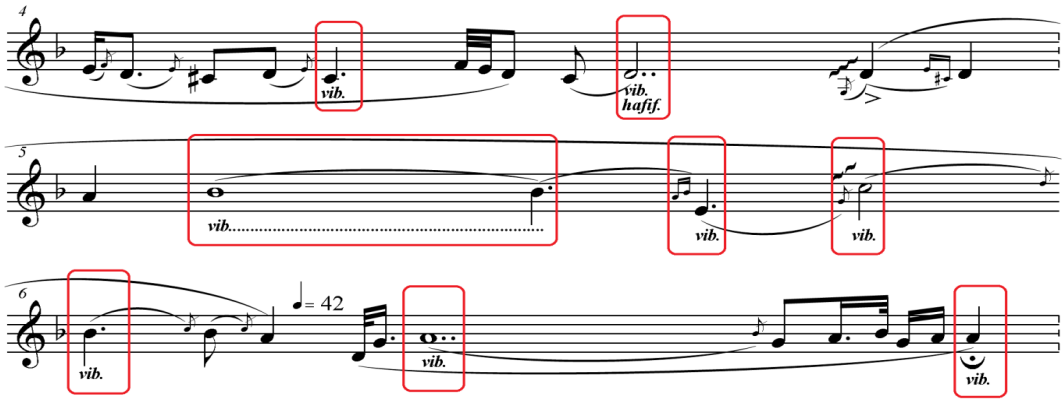
Örnek 1

Örnek 1'de eviç perdesi üzerinde yer alan tarama süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde nağme yapısının çeşitlendirildiği, evcâra makâmındaki geçkinin desteklendiği ve icrânın süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirildiği söylenebilir. Tarama süsleme tekniği ile icrâcının genel olarak nağme yapılarında yeni çeşitlemeler çeşitlemeler oluşturarak seyir yapılarını güçlendirdiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 1., 4., 5. ve 8. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 40 defa, Ferahfezâ taksîminde 7., 17., 18., 39., 60. ve 61. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 139 defa, Uşşâk taksîminde 1. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere taksîm boyunca 54 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki dalgalandırmaların ezgisel akış içerisinde kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de karar yegâh perdesi ve makâmın karakteristik diğer perdelerinde ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılırken dalglandırma süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel akış içerisinde tınısal zenginliği, kalış yapılan kısımlarda da kalış hissiyatını desteklemeyi amaçlandığı düşünülmektedir. 4. satırda kalış yapılan karar yegâh perdesinde, kalış hissiyatının dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada güçlendirildiği görülmektedir. İcrâcının dalgalandırma süsleme tekniğini ezgisel akış içerisinde kürdî, dügâh gibi çok uzun duyurulan perdelerde kullanımıyla, bu perdelerde oluşabilecek tekdüze duyumu da engellendiği düşünülmektedir. Örneklemde yer alan diğer taksîmlerde de kullanımların benzer yapıda olduğu görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâlarda genel olarak ezgisel akış içerisinde duyum ve tınısal zenginlik sağlandığı ve kalış hissiyatların belirgin hale getirildiği söylenebilir.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpma, tarama ve geniş tarama süsleme tekniği Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer almamaktadır.

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme

tekniklerini kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Ferahfezâ taksîmde yer almamaktadır.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Çift çarpma, üçlü çarpma tarama ve geniş tarama süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

5.6.11. Ömer Erdoğdular

Aşağıda Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk, Hüzzâm ve Hisâr taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 11. ve 14. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 94 defa, Hüzzâm taksîminde 1. ve 14. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 45 defa, Hisâr taksîminde 3. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 67 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Hisâr taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı ve aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında sıklıkla kullanığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla bol süslemeli ve canlı bir icrâ ortaya çıkardığı söylenebilir. Örnek 1'de Hisâr taksîm içerisinde güçlü hüseynî perdesinin değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmalarla süslenerek icrâ içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Ömer Erdoğduların değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akışı süslediği ve zenginleştirdiği söylenebilir. Uşşâk ve Hisâr taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

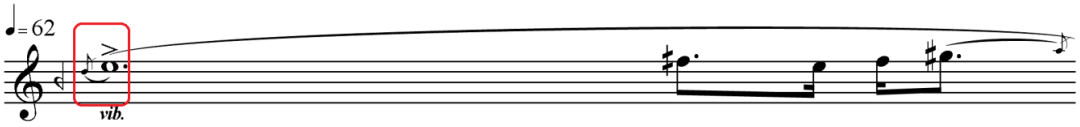
Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 1., 4., 9., 16., 17., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa, Hüzzâm taksîmde 2., 3., 4., 6., 8. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar genellikle ezgisel hareketlerin başında yer almaktadır. Hisâr taksîminde 1., 4., 15. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, ezgisel hareketlerin başında yer alan, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir.

Hüzzâm taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hisâr taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü nevâ perdesinin değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile vurgulayarak ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de Hisâr taksîmde, güçlü hüseynî perdesinin değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile vurgulanarak ön plana çıkarıldığı ve uzunca icrâ edilen bu perde üzerinde süsleme teknikleri ile oluşabilecek monotonluğun giderildiği düşünülmektedir. Uşşâk taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak icrâlar üzerinde canlılık hissiyatının diri tutulmasının sağlandığı söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 2., 3., 5., 6., 7., 9., 10., 12., 13., 19., 21., 23. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 yerde, Hüzzâm taksîmde 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Hisâr taksîminde 6., 7., 9., 11., 12., 13., 17. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde vurkaç çarpmalar aynı veya farklı değerde notalar arasında yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüzzâm taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Hisâr taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

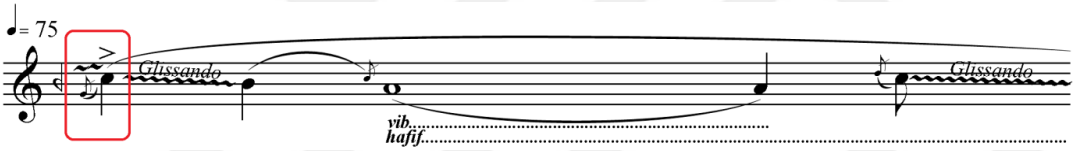
İcrâcının örnek 1'de 4'lük değerde notalar arasında kullandığı vurkaç çarpmalarla tekdüze bir inici nağme oluşumunu engellemeyi, uzun değerdeki notalar arasındaki vurkaç çarpmalarla duyum zenginliği elde etmeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de icrâcının vurkaç çarpmayı benzer yapıdaki tartımlarda sıklıkla kullanarak inici nağmeleri aynı yapıda süslediği, böylelikle icrâlarında vurkaç çarpmalarla ve aynı tartımlarla motifler oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 3'de icrâcının karara giden nağme yapısı içerisinde vurkaç çarpma ile karara gidiş hissiyatının

güçlendirildiği ve karara giderken kullanılan vurkaç çarpmalarla karar hissiyatı içerisinde kullandığı son ezgileri süslediği söylenebilir. Vurkaç çarpma kullanımıyla icrâcının Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı yoğunlaştırarak, tınısal açıdan beslediği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını desteklediği söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 1., 14., 19. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, Hüzzâm taksîminde 1., 5., 6., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Hisâr taksîminde 6. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki çarpma kaydırmalar kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Uşşâk taksîmdeki çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Hüzzâm taksîmdeki çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk makâmı seyri içerisinde, ardından gelen inici nağme yapısını destekleyici şekilde râst ve çargâh perdeleri arasında çarpma kaydırma kullandığı söylenebilir. Ayrıca inici seyir öncesinde böylelikle canlı ve zengin bir duyumun da sağlandığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de güçlü nevâ perdesi öncesinde, ezgisel hareketin başlangıcında, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, icrâdaki canlılığın desteklemeyi ve makâmın karakteristik perdesini icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Hisâr taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. İcrâcının çarpma kaydırma

kullanımıyla genel olarak icrâdaki nağme yapısını desteklediği ve icrâ ettiği makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı söylenebilir.

Çift çarpma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 5. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmaların kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda ezgisel hareketin başlangıcında ve ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Hüzzâm taksîminde 3. ve 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda ezgisel hareketin içerisinde yer aldığı görülmektedir. Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminde 3., 5., 11. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmaların kendisinden öneceki veya sonraki notaya bağlı yapıda ezgisel hareketin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmdeki çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüzzâm taksîmdeki çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk taksîmde, inici yapıdaki nağme öncesinde kullandığı çift çarpmayla, ezgisel hareketin başlangıcında canlı duyumu desteklemeyi ve ardından gelen inici seyri güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpma içerisinde yeden râst ve güçlü nevâ perdesini kullanarak, bu perdelerin icrâ içerisinde belirginleştirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de yer alan ezgisel akış içerisindeki çift çarpmayla, seyir yapısındaki âhengi desteklemeyi ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpmaların genel olarak icrâlar içerisinde canlılığı destekleyici ve nağme yapısını zenginleştirici

nitelikte kullanıldığı söylenebilir. Hisâr taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapılarda olduğu görülmektedir.

Kümeleme

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Hüzzâm taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında, tiz çargâh perdesinden başlayan seyir içerisinde âhenkli yapıyı desteklemeyi ve tiz bölgede parlak bir icrâ yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Kümeleme kullanımıyla süsleme tekniği kullanımının çeşitlendirildiği ve icrâdaki âhengin desteklendiği söylenebilir.

Kaydırma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 1., 5., 9., 18., 19., 20., 22. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Hüzzâm taksîminde 1., 6., 8., 11. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, Hisâr taksîminde 4., 7., 9., 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kaydırmaların inici ve çıkıcı yapıda oldukları görülmektedir.

Hüzzâm taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hisâr taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

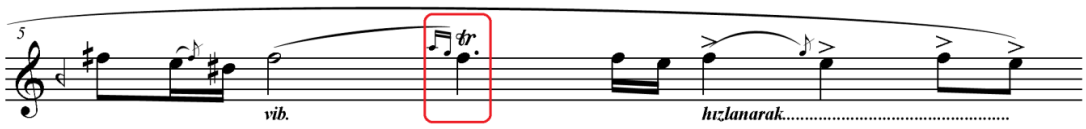
Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de eviç perdesinden muhayyer perdesine atlamalı çıkıcı yapıdaki kaydırma süsleme tekniğiyle, muhayyer perdesini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı ve ardından gelen inici nağme öncesinde zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de güçlü hüseynî perdesine doğru seyreden inici nağmenin, kaydırma süsleme tekniği ile muhayyer perdesinden itibaren güçlü bir müzikal akış ile zenginleştirildiği söylenebilir. İcrâ içerisinde karakteristik perdelerin de bu yolla desteklendiği ve oluşabilecek tekdüze bir inici seyrin engellendiği söylenebilir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak, inici nağmelerde müzikal akışın güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa canlı bir duyum sağlandığı söylenebilir.

Tarama

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Acem perdesi üzerinde tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Hisâr taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

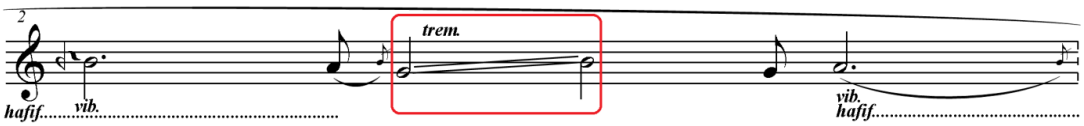
İcrâcının örnek 1'de dik acem perdesi üzerinde yer alan taramayla, icrâsında süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği, ezgisel akış içerisinde yeni ve farklı yapıda nağme oluşumlarını desteklediği söylenebilir.

Geniş tarama

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 2., 4., 6., 17. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, râst-segâh, kaba râst-kaba-segâh ve nevâ-acem perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Hüzzâm taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa geniş tarama süsleme tekniği

kullandığı görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği ezgisel akış içerisinde hisâr-gerdâniye perdeleri arasında yer almaktadır. Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminde 2. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği ezgisel akış içerisinde nevâ-acem perdeleri arasında yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk seyir içerisinde yeden râst ve segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa canlılık bakımından da katkıda bulunulduğu söylenebilir. Hüzzâm ve Hisâr taksîmlerde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Geniş tarama süsleme tekniği ile genel olarak ezgisel akış içerisindeki nağme yapısının güçlendirildiği ve zenginleştirildiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 7., 8., 11., 12., 13., 20., 21., 24. ve 25. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 29 defa, Hüzzâm taksîminde 10. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa, Hisâr taksîminde 7., 14. ve 17. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 30 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırmaların ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdeler üzerinde veya karar, yarım karar perdeleri üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk taksîmde karar dügâh perdesini, pest bölgede karar kaba dügâh perdesini ve makâm içerisinde yer alan diğer karakteristik perdeleri, ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle icrâcının uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek durağan duyumu engellemeyi, seyir içerisinde tınısal zenginlik sağlamayı amaçladığı söylenebilir. 4. satırda kalış yapılan kısımda kaba dügâh perdesi üzerinde kalış hissiyatının dalgalandırma süsleme tekniği ile desteklendiği söylenebilir. Benzer yapıdaki kullanımların Hüzzâm ve Hisâr taksîmlerde de yer aldığı görülmektedir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği ezgisel akışa zenginlik sağlandığı söylenebilir.

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme ve tarama süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma

kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Hüzzâm taksîmde yer almamaktadır.

Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniklerini kullandığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve kümeleme süsleme tekniği Hisâr taksîmde yer almamaktadır.

5.6.12. Sadrettin Özçimi

Aşağıda Sadrettin Özçimi'nin Hicâz, Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz ve Hüseynî taksîmlerinde, tüm satırlarda olmak üzere, Hicâz taksîmde 58, Hüseynî taksîmde 120 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde 1., 37., 116. ve 138. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 936 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, farklı perdeler üzerinde, icrâ boyunca sıklıkla kullandığı görülmektedir.

Hicâz taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

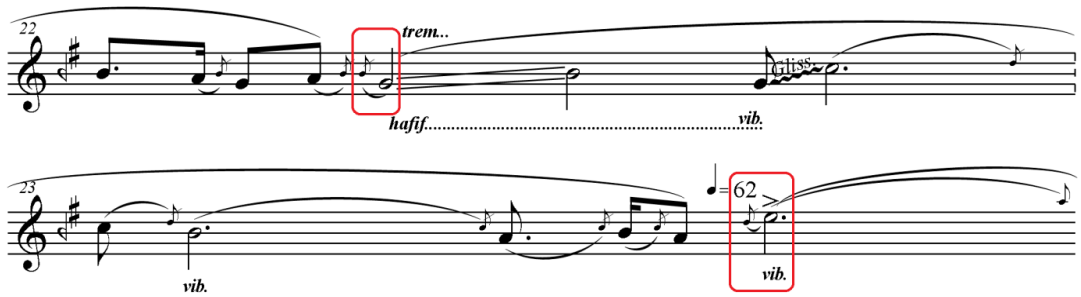
Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı, bu yöndeki kullanımla bol çarpmalı zengin bir ezgisel akış elde etmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 1'de güçlü nevâ perdesi üzerinde yer alan çarpmalarla, makâmın karakteristik perdelerini süsleyerek icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ile icrâcının genel olarak zengin, bol çarpmalı bir icrâ yapısı ortaya çıkardığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde, 2., 4., 7. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır. Hüseynî taksîminde, 6., 13., 16., 22., 23. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpmaların tümü yeni başlayan melodik yapıların başında yer almaktadır. Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 9., 18., 19., 55., 58., 59., 60., 64., 71., 72., 77., 86., 88., 89., 90., 95., 96., 98., 100., 101., 104., 107., 108., 117., 119., 129., 130., 131., 141. ve 151. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 41 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalar genellikle, yeni başlayan ezgisel yapıların başında yer almaktadır.

Hüseynî taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

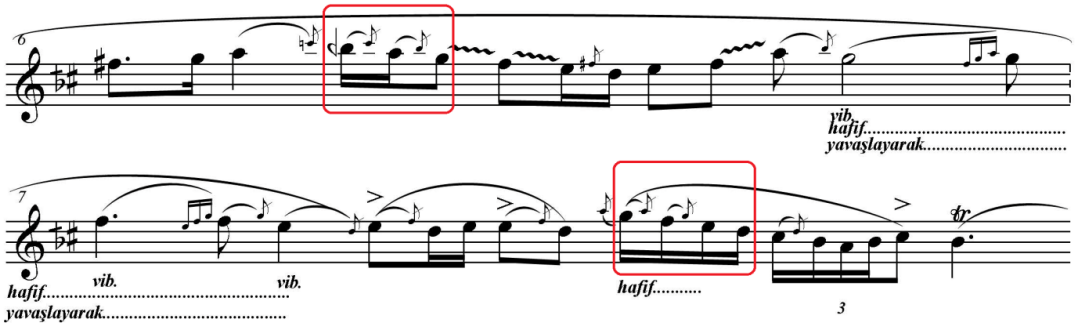
İcrâcının örnek 1'de geniş tarama süsleme tekniği öncesinde, yeden râst perdesini değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Geniş tarama süsleme tekniği kullanımının da bu yolla çeşitlendirildiği söylenebilir. 23. satırda ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü hüseynî perdesinin uzunca duyurulmasından önce değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile vurgulandığı, makâmı oluşturan karakteristik perdelerin bu yolla ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma ile genel olarak ezgisel hareketlerin başlangıcında canlılığa katkı sağlandığı ve ezgisel yapıların da bu yolla desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının Hicâz ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş

(Fihrist) taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 6., 7. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca toplam 3 yerde, Hüseynî taksîminde 2., 3., 4., 7., 8., 9., 11., 15., 17., 18., 19., 20., 23. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 yerde, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 3., 4., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 16., 17., 18., 21., 22., 23., 26., 27., 29., 30., 34., 35., 38., 39., 40., 42., 44., 45., 46., 48., 49., 50., 51., 54., 55., 57., 60., 62., 63., 64., 66., 67., 70., 72., 74., 77., 78., 79., 81., 82., 83., 87., 88., 89., 90., 91., 92., 94., 95., 98., 100., 101., 102., 103., 104., 105., 106., 107., 109., 110., 111., 118., 121., 126., 129., 131., 135., 136., 137., 141., 144., 146. ve 151. satırda olmak üzere, taksîm bıyunca 136 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde vurkaç çarpmaların 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer aldığı görülmektedir.

Hicâz taksîmdeki vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de 6. satırda yer alan tiz bölgdeki inici nağmede, vurkaç çarpma kullanımıyla icrâdaki parlaklığı tiz bölgede arttırmayı ve tınısal zenginliği tiz

bölgede desteklemeyi amaçlandığı düşünülmektedir. 7. satırda 16'lık değerdeki notalar arasında dinamik yapıdaki icrânın, vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanılarak zenginleştirildiği söylenebilir. Ayrıca inici nağme içerisinde vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla, ardından gelen nim hicâz perdesindeki kalış hissiyatının da desteklenmesinin sağlandığı söylenebilir. Tekdüze bir inici nağme hissiyatı oluşumunun da vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla engellendiği söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de Uşşâk seyir içerisinde inici nağmede, vurkaç çarpmayla, devamında gelen üçleme tartımı kullanımını desteklemeyi ve nağme yapısını çeşitli çarpmalarla zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde, ezgisel akışı zenginleştirip desteklediği ve inici nağme yapısını canlı bir hale dönüştürdüğü söylenebilir. Benzer yapıdaki kullanımların Hüseynî taksîmde de yer aldığı görülmektedir.

Çarpma kaydırma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 1. ve 8. satırda olmak üzere taksîm boyunca toplam 2 defa, Hüseynî taksîminde 3., 4., 9., 12., 14., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar cümle ve devrelerin başında, kendisinden sonraki notaya bağlı olarak yer almaktadır. Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 2., 3., 7., 9., 10., 12., 13., 14., 18., 27., 30., 31., 34., 37., 39., 43., 44., 47., 50., 54., 63., 75., 81., 82., 86., 87., 97., 98., 105., 112., 121., 127., 128., 131., 132., 135., 136., 138., 140. ve 149. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 45 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketlerin başlangıcında, kendisinden sonraki notaya bağlı veya ezgisel akış içerisinde kendisinden önceki notaya bağlı inici ve çıkıcı yapıdadır.

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.

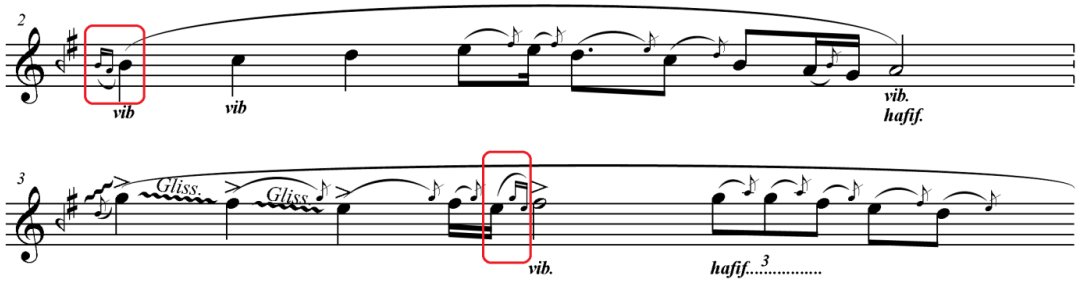
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, seyirdeki âhenkli yapıyı desteklemeyi ve ezgisel akış içerisindeki atlamalı nağme yapısını duyum açısında güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının tiz çargâh perdesinde yer alan çarpma kaydırma kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında canlılığı desteklemeyi, tiz bölgedeki seyir esnasında parlak bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak seyir yapısındaki âhengi desteklediği, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla da icrâlarındaki canlılığı sistemli olarak güçlendirdiği söylenebilir. Hicâz ve Hüseynî taksîmlerinde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımlarının olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 5. satırda 1 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir. Hüseynî taksîminde 2. ve 3. satırda olmak üzere, kendisinden önceki ve sonraki notaya bağlı yapıda taksîm boyunca 2 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 49., 117. ve 133. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çift çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı olarak ezgisel akış içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan çift çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 2. satırda ezgisel hareketin başında, segâh perdesinin çift çarpma kullanımıyla vurgulamayı ve güçlü hüseynî perdesine kadar süren çıkıcı seyir yapısını oluşturduğu canlılıkla desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. 3. satırda ezgisel akış içerisinde yer alan çift çarpmanın daha çok nağme yapısını zenginleştirmeyi ve süslemeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpma kullanımıyla

icrâcının genel olarak taksîmlerindeki ezgileri süslediği ve güçlendirdiği söylenebilir. Hicâz ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Üçlü Çarpma

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 112., 113., 116. ve 117. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa üçlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan üçlü çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

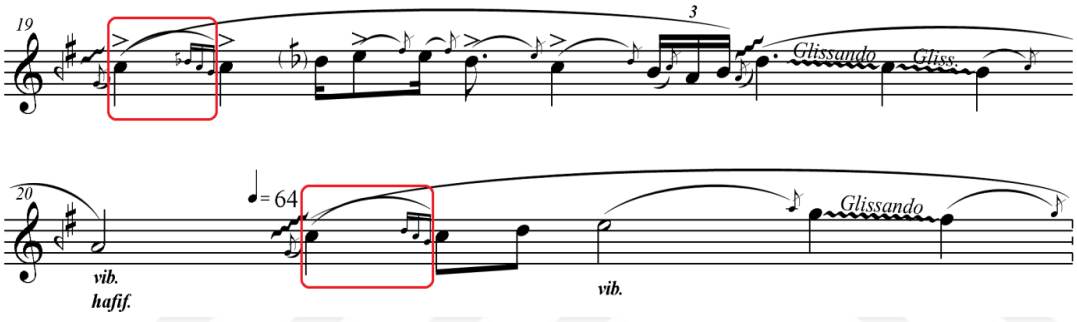
Örnek 1'de 113., 116. ve 117. satırlarda, makâmın güçlüsü hüseynî perdesinin uzunca duyurulduğu kısımlarda, üçlü çarpma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının bu kullanımıyla güçlü hüseynî perdesini, yapılan geçki içerisinde sıklıkla vurgulamayı amaçlandığı söylenebilir. Ayrıca üçlü çarpmanın makâm hissiyatını ve seyir yapısını destekleyecek nitelikte ve doğrultuda kullanıldığı söylenebilir. Üçlü çarpma kullanımıyla icrâcının ezgisel akış içerisinde süsleme

tekniği kullanımını zenginleştirdiği, çeşitlediği ve nağmeler üzerinde zengin varyasyonlar meydana getirdiği söylenebilir.

Kümeleme

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 6. ve 7. satırda bir defa olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa Hüseynî taksîminde 1., 12., 19. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 25., 39., 75., 110., 114., 120., 125., 133. ve 146. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de 19. satırda Sabâ seyirde, güçlü çargâh perdesini kümeleme kullanımıyla vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. Ardından icrâcının 20. satırda aynı kullanıma hüseynî makâmı içerisinde yer verdiği ve yine çargâh perdesini ezgisel hareketin başlangıcında kümeleme süsleme tekniğiyle desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının farklı makâmlar içerisinde aynı kullanımlarıyla, ezgisel yapıyı zenginleştirmeyi ve karakteristik perdeleri ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de dügâh perdesi üzerinde sıralı

ard arda kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, karar perdesini icrâ icerisinde vurgulamayı ve ardından gelen gerdâniye perdesine kadar sürecek seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Hicâz taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların yer aldığı görülmektedir. Kümeleme kullanımıyla genel olarak icrâcının ezgisel akışı zenginleştirdiği ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kaydırma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 1., 5., ve 6. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Hüseynî taksîminde 1., 3., 4., 7., 9., 10., 14., 19., 20., 21., 22. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 19 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 2., 5., 7., 8., 9., 11., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 21., 36., 37., 39., 40., 42., 43., 46., 48., 49., 50., 52., 54., 55., 57., 60., 61., 62., 63., 70., 71., 72., 77., 78., 85., 88., 91., 93., 95., 97., 99., 100., 102., 107., 110., 114., 115., 117., 125., 128., 130., 132., 133., 140., 142. ve 143. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 106 defa kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kaydırmalar inici ve çıkıcı yapıda yer almaktadır.

Hüseynî taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

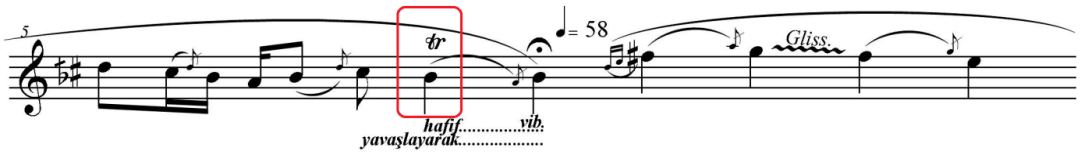
İcrâcının örnek 1'de 19. ve 21. satırda, karar dügâh perdesine giden nağmede kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, inici yapıdaki nağmeleri güçlendirmeyi ve

yapılacak kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. 22. satırda geniş tarama süsleme tekniği kullanımından sonra râst ve çargâh perdeleri arasında yapılan atlamalı çıkıcı nağmede kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, seyir içerisinde duyumun zenginleştirilmesinin ve icrâ yapısındaki âhengin desteklenmesinin amaçladığı düşünülmektedir. Hicâz ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan kullanımların da benzer yapılarda olduğu görülmektedir. Kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâlarda genel olarak çıkıcı nağmelerde, atlamalı perdelerde duyumun zenginleştirildiği, inici nağmelerde ezgisel akışın desteklendiği söylenebilir.

Tarama

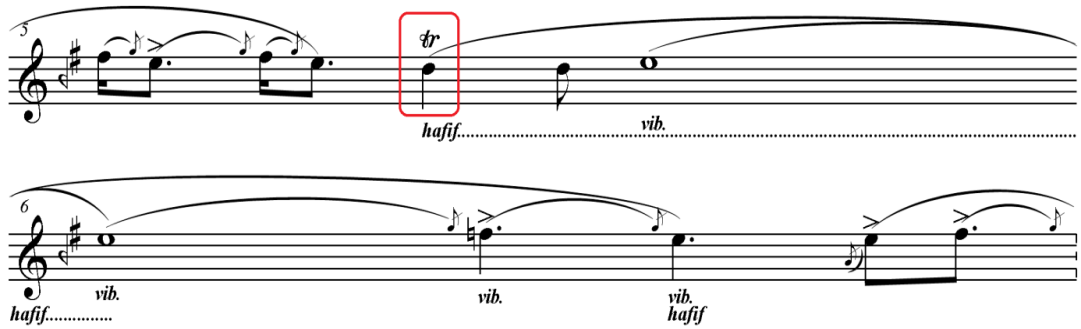
Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 5. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca toplam 2 defa, Hüseynî taksîminde 5. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 70., 75. ve 79. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Hicâz taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Hüseynî taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de dik kürdî perdesi üzerinde kullandığı tarama süsleme tekniğiyle kalış hissiyatını âhenkli bir yapı içerisinde desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında neva perdesi üzerinde kullandığı

tarama süsleme tekniğiyle, devamında uzunca duyuracağı güçlü hüseyni perdesi öncesinde seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Hüseynî perdesinin uzunca duyurulması öncesinde tarama kullanımıyla, güçlü perdenin icrâsı esnasında oluşabilecek durağan duyumun da engellendiği düşünülmektedir. Tarama süsleme tekniği kullanımıyla icrâların genel olarak nağme zenginliği bakımından desteklendiği ve nağme kurgusunun çeşitlendirildiği söylenebilir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

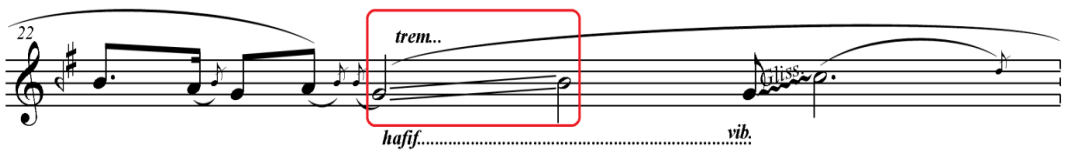
Geniş tarama

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 9. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca toplam 2 defa, râst ve dik kürdî perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Hüseynî taksîminde 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa râst ve segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 15., 23., 28., 41., 65., 97., 120., 125. ve 146. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Hicâz taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüseynî taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Hicâz seyir içerisinde yeden râst ve dik kürdî perdeleri arasında âhengi desteklemek ve nağme yapısının zenginleştirmek amacıyla, kısa yapıda geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı söylenebilir. Örnek 2'de Hüseynî taksîmde

ezgisel hareketin başlangıcında, yeden râst ve segâh perdeleri arasında icrâdaki canlılığı desteklemek ve makâmın yeden perdesini vurgulamak amacıyla geniş tarama süsleme tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. İcrâlardaki geniş tarama süsleme tekniği kullanımının ezgisel akış içerisinde nağme yapısını çeşitlendirici, ezgisel hareketin başlangıcında icrâdaki canlılığı destekleyici yapıda olduğu söylenebilir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir.

Dalgalandırma

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 4. ve 8. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Hüseynî taksîminde 7., 15., 17. ve 19. satır haricinde tüm satırlarda taksîm boyunca 43 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 11., 27., 54., 55., 83., 91., 129., 133., 142., 144. ve 151. satır haricince tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 343 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerde veya kalış perdelerinde kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 2. ve 4. satırlarda kalış yapılan kısımlarda karar dügâh perdesindeki kalışları dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. 5. ve 6. satırda ezgisel akış içerisinde güçlü hüseynî perdesinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla tınısal zenginlik elde edildiği ve güçlü perdesinin icrâda ön plana çıkarıldığı söylenebilir. 6. satırda güçlü hüseynî perdesindeki kalışın dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği de düşünülmektedir. Genel olarak ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniğiyle, uzunca duyurulan perdelerin tınısal açıdan desteklendiği ve oluşabilecek monoton duyumun da bu yolla engellendiği söylenebilir. Kalış yapılan kısımlarda dalgalandırma süsleme tekniğiyle, kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği düşünülmektedir. Kalışlarda dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla da bu hissiyatların ifâde zenginliği içerisinde güçlendirildiği ve zârif bir seyir yapısı oluşturulduğu söylenebilir. Hicâz ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan taksîmleri incelendiğinde Hicâz ve Hüseynî taksîmde süsleme tekniklerinden değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırmanın kullanıldığı görülmektedir.

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama, geniş tarama ve dalgalandırmanın kullanıldığı görülmektedir.

5.6.13. Salih Bilgin

Aşağıda Salih Bilgin'in Bestenigâr, Uşşâk ve Râst taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 66 defa, Uşşâk taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 99 defa, Râst taksîminde 6. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere 78 defa değerini

kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı icrâsının geneline yaydığı ve bu yolla ezgisel akışı zenginleştirdiği söylenebilir. Bestenigâr ve Râst taksîmde yer alan kullanımlarında aynı doğrultuda oldukları görülmektedir. İcrâcının örnek 1'de güçlü nevâ, karar dügâh ve yeden râst perdelerini icrâ içerisinde süsleyerek ezgisel akış içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla genel olarak icrâlarda ezgisel akışın canlı, bol çarpmalı ve zengin bir hale dönüştürüldüğü söylenebilir.

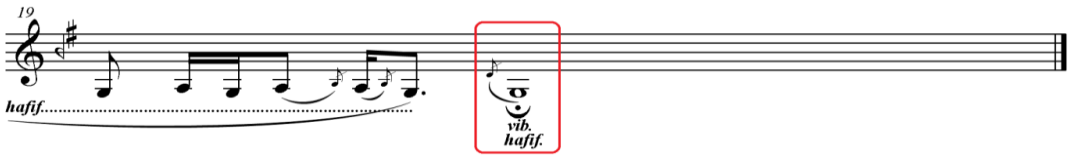
Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 4. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Uşşâk taksîminde 3., 6., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, Râst taksîminde 7. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıcında yer aldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Râst taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de çargâh perdesinden seyre başlayan inici nağmeyi, nevâ perdesinden gelen inici yapıdaki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de taksîmin sonunda, karar hissiyatını yegâh perdesinden kaba râst perdesine doğru yapılan değerini kendsinden sonraki notadan alan çarpmayla güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla genel olarak seyir yapısındaki canlılığın sistemli olarak ön planda tutulduğu söylenebilir. Bestenigâr taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

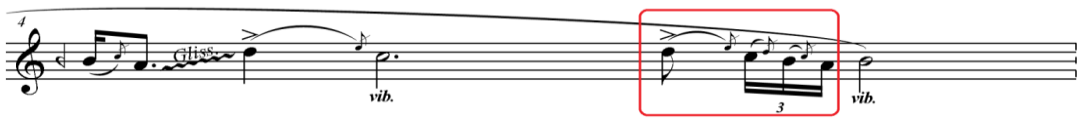
Vurkaç çarpma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 2., 3., 4., 6., 7., 9., 12. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 yerde, Uşşâk taksîminde 1., 3., 4., 5., 6., 9.,10., 12., 14., 15., 16. ve 17. satırda olmak üzere taksîm boyunca 19 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır. Salih Bilgin'in Râst taksîminde 1., 2., 4., 8., 12., 15., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar aynı ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Bestenigâr taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Râst taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

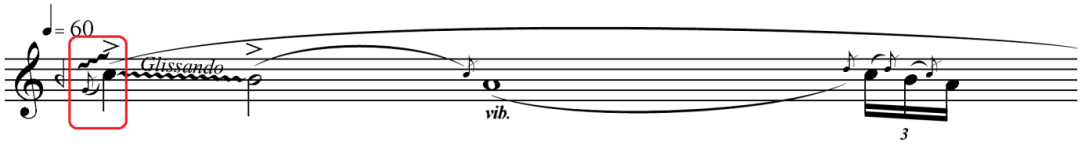
Örnek 3

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde karar perdesine inen dinamik yapıdaki seyri vurkaç çarpma kullanarak canlı ve zengin bir hale döştürmeyi, dinamik yapıdaki inici nağmede oluşabilecek tekdüzeliği engellemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de segâh perdesinde yapılacak olan kalışı üçleme tartımı kullanımıyla desteklemeyi, üçleme tartımı kullanımını da vurkaç çarpmayla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 3'de vurkaç çarpma kullanımıyla, pest bölgede dem seslerde, karar râst perdesine inerken, nağmeyi vurkaç çarpmalarla tınısal açıdan zenginleştirildiği, ardından gelecek olan geniş tarama süsleme tekniği için inici yapıdaki nağmeyi güçlendirdiği düşünülmektedir. İcrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde ezgisel akışı tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısına katkı sağladığı söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 1., 3., 4. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Uşşâk taksîminde 1. ve 2. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Râst taksîminde 1., 5., 9., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, çargâh perdesindeki canlı duyumu desteklemeyi ve ardından

gelen, karar dügâh perdesine inen ezgisel akışı güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bestenigâr ve Râst taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâlardaki canlılığın korunduğu ve ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı ezgi yapısının desteklendiği söylenebilir.

Çift çarpma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Uşşâk taksîminde 5. ve 13. satırda olmak üzere, taksim boyunca 2 defa, Râst taksîminde 1. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk taksîm içerisinde çıkıcı seyir yapısını dügâh perdesi üzerinde çift çarpma süsleme tekniği kullanımıyla zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bestenigâr ve Râst taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda süsleyici nitelikte oldukları görülmektedir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla icrâlarında genel olarak süsleme tekniği kullanımını zenginleştirdiği ve çeşitlediği söylenebilir.

Kümeleme

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîminde 2. ve 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Râst taksîminde 2., 5., 6., 10., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk makâmının karar perdesi üzerinde kalış yaparken seyir yapısını nağme zenginliği bakımından desteklediği ve kalış hissiyatını kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla belirginleştirdiği söylenebilir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak icrâlarındaki nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir. Râst taksîmde yer alan kullanımlarında benzer nitelikte olduğu görülmektedir.

Kaydırma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 4., 6., 8., 9., 12. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa, Uşşâk taksîminde 1., 3., 4., 10., 12., 14., 15. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa, Râst taksîminde 3., 8., 14., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa inici veya çıkıcı yapıda, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Râst taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de pest bölgede, dem seslerde icrâ içerisinde inici nağmeyi desteklemek için kaba çargâh ve kaba segâh perdelerinde kaydırma süsleme tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. 15. satırda makâmın pest bölgedeki karar perdesi olan râst perdesinden kaba çargâh perdesine kaydırma süsleme tekniği ile atlanarak duyumun dem seslerde zenginleştirildiği söylenebilir. Genel olarak inici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla müzikal akışın Türk müziği icrâ üslûbu çerçevesinde güçlendirildiği, ezgisel yapının tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa zengin ve canlı bir duyum kazandırıldığı söylenebilir. Bestenigâr ve Uşşâk taksîmde yer alan kullanımların da benzer doğrultuda oldukları görülmektedir.

Geniş tarama

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 5. ve 6. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, acem-şehnâz perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Uşşâk taksîminde 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, segâh-nevâ perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Salih Bilgin'in Râst taksîminde 3., 5., 6., 14. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa kaba râst-kaba segâh, kaba dügâh-kaba çârgâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan geniş tarama süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de geniş tarama süsleme tekniğini segâh ve güçlü nevâ perdesi arasında kullanarak, makâm seyri içerisinde segâh ve nevâ perdelerinin ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Geniş tarama süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel yapı içerisindeki canlılığa ve nağme zenginliğine de katkı sağlandığı söylenebilir. Bestenigâr ve Râst taksîmlerinde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Dalgalandırma

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 6., 9. ve 12. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa, Uşşâk taksîminde 10. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 33 defa, Râst taksîminde 1., 4., 11., 14., 15. ve 16. satır haricinde, tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırma süsleme tekniği, ezgisel akış içerisinde, karar veya asma karar perdelerinde yer almaktadır.

Râst taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerinde uzunca duyurulan hüseynîaşîrân perdesinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, durağan bir perde duyumunun oluşmasını engellemeyi ve tınısal açıdan uzunca duyurulan perdeyi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Makâmın pest bölgedeki güçlüsü yegâh perdesi üzerinde yapılan kalışın da dalgalandırma süsleme tekniği ile desteklendiği söylenebilir. Dalgalandırma süsleme tekniği ile icrâcının taksîmlerinde monoton bir duyumu engellediği, tınısal zenginliği bu yolla beslediği söylenebilir. Kalış yapılan kısımlarda da dalgalandırma süsleme tekniğiyle kalış hissiyatlarına katkıda bulunduğu söylenebilir. Bestenigâr ve Uşşâk taksîmde yer alan kullanımların da benzer doğrultuda olduğu görülmektedir.

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme ve tarama süsleme tekniği Bestenigâr taksîmde yer almamaktadır.

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Salih Bilgin'in Râst taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, geniş tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğini kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve tarama süsleme tekniği Râst taksîmde yer almamaktadır.

5.6.14. Ümit Gürelman

Aşağıda Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ, Evcârâ ve Müsteâr taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 41 defa, Evcârâ taksîminde 14. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 102 defa, Müsteâr taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 51 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Müsteâr taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline yaydığı gibi makâmın karakteristik perdelerini de ezgisel akışta süslediği söylenebilir. Örnek 1'de ezgisel akış içerisinde, güçlü nevâ perdesinin üzerinde kullandığı değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayla, güçlü perdeyi de ezgisel akış içerisinde süslediği, ayrıca icrâ içerisinde diğer perdelerde yer alan çarpmalarla da ezgisel akışı zenginleştirdiği söylenebilir. Şevkefzâ ve Evcârâ taksîmlerinde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 3. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Evcârâ taksîminde 8. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Müsteâr taksîminde 1., 2., 7., 12., 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıcında yer aldığı görülmektedir.

Evcârâ taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de güçlü eviç perdesi üzerinde canlılık oluşturmak ve makâmın güçlü perdesini vurgulamak amacıyla ezgisel hareketin başlangıcında, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanıldığı söylenebilir. Şevkefzâ ve Müsteâr taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 4., 5., 10. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerdeki notalar arasında yer almaktadır. Evcârâ taksîminde 4., 6., 7., 8., 10., 11., 12., 13., 15., 16., 17., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerde notaların arasında veya daha uzun ve farklı değerde notalar arasında da yer almaktadır. Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde 1., 4., 6., 7., 8., 9. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar birbirinden farklı değerde notalar arasaında yer almaktadır.

Şevkefzâ taksîmde yer alan vurkaç çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de makâmın karar perdesi olan acemaşîrân perdesine inen nağmede vurkaç çarpma kullanılarak ezgisel yapının zenginleştirildiği ve inici nağmede oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği söylenebilir. Evcâra ve Müsteâr taksîmlerde de kullanımların benzer yapılarda olduğu görülmektedir. İcrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımıyla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun bir şekilde inici nağmelerde revaklı bir seyir yapısı ürettiği, tınısal yönden nağme yapısını zenginleştirdiği söylenebilir.

Çarpma kaydırma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Evcârâ taksîminde 1., 2., 7., 10., 12., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Evcârâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Müsteâr taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde, geniş bir aralıkta, acem ve tiz çârgâh perdeleri arasındaki atlamayı çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de ise gerdâniye perdesinden başlayan ezgisel hareketin, güçlü nevâ perdesinden yapılan çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, canlı bir duyum kazandığı söylenebilir. Çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak, icrâcının taksîmlerindeki seyir yapılarını güçlendirdiği söylenebilir. Şevkefzâ taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 7., 8., 9. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma

kullandığı görülmektedir. Evcârâ taksîminde 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Şevkefzâ taksîmde yer alan çift çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan çift çarpma kullanımıyla, güçlü acem perdesi ve gerdâniye perdesini ezgisel akış içerisinde süslemeyi ve ezgisel akıştaki âhengi böylelikle zenginleştirilmeyi amaçladığı söylenebilir. Çift çarpma kullanımıyla icrâcının taksîmlerinde genel olarak nağme yapılarında zengin duyuma sahip bir seyir oluşturduğu söylenebilir. Evcâra taksîmde yer alan kullanımın da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Üçlü çarpma

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminde 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir. Bu yolla ezgisel akışa zenginlik ve çeşitlilik sağlandığı söylenebilir.

Müsteâr taksîmde yer alan üçlü çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan kullanımda ezgisel hareketin başlangıcında, çargâh perdesini ön plana çıkarmak ve uzunca duyurulan iki çargâh perdesi arasında süsleme tekniği kullanımıyla, nağme yapısını çeşitlendirmek amacıyla üçlü çarpma kullanıldığı söylenebilir. Üçlü çarpma kullanımıyla icrâcının genel olarak nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştirdiği söylenebilir. Evcârâ taksimde yer alan kullanımın da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Kümeleme

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminde 5. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Müsteâr taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Müsteâr taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yer alan ezgisel hareketin başlangıcında segâh perdesi üzerinde kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, seyir yapısındaki âhenge katkı sağlamayı ve makâmın karar perdesini süsleyerek icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Evcârâ taksîmde yer alan kullanımların da benzer doğrultuda olduğu görülmektedir. İcrâcının kümelemelerle taksîmlerinde genel olarak nağme yapılarını desteklediği, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kaydırma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 2. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, çıkıcı yapıda kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Evcârâ taksîminde 5., 7., 11. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, inici veya çıkıcı yapıda, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde 1., 2., 5., 9., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, inici veya çıkıcı yapıda kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Evcârâ taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Müsteâr taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de segâh perdesinden güçlü eviç perdesine yapılan atlamayla ezgisel akış içerisinde canlı bir duyumun elde edilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Geniş bir aralıkta kaydırma süsleme tekniği kullanılarak yapılan atlamayla, âhenkli bir duyumun icrâ içerisinde yakalandığı söylenebilir. Örnek 2'de çıkıcı yapıda kaydırma süsleme tekniği kullanılarak, güçlü nevâ perdesinden gerdâniye perdesine atlandığı ve ezgisel hareketin başlangıcında tınısal açıdan zengin bir duyum oluşturulduğu düşünülmektedir. Ardından gelen inici nağmede, iniş cazibesiyle acem perdesiyle ve inici yapıda kaydırma süsleme tekniği kullanılarak müzikal akışın güçlendirildiği söylenebilir. İcrâcının genel olarak inici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla seyir yapısını güçlendirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akışa duyum açısından zenginlik kazandırdığı söylenebilir.

Tarama

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde 9. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Müsteâr taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

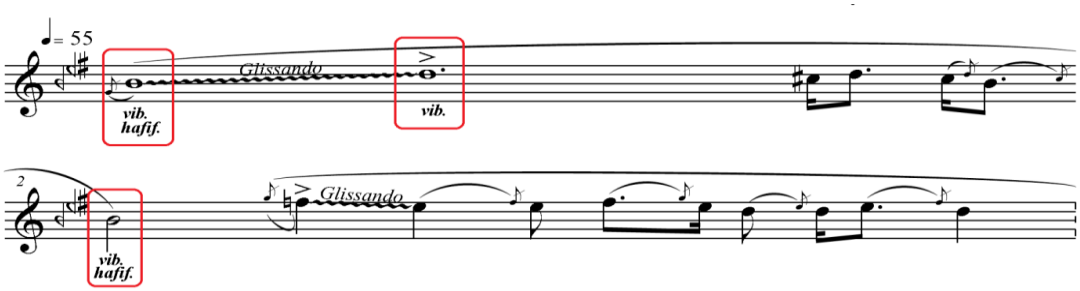
Örnek 1'de ezgisel akış içerisinde tarama süsleme tekniği kullanımıyla, nim hicâz perdesi üzerinde nağme yapısının çeşitlendirildiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 6. ve 9. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 16 defa, Evcârâ taksîminde 4., 13., 16. ve 19. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 31 defa, Müsteâr taksîminde 5. ve 11. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 20 defa dalgalandırma

süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde dalgalandırma süsleme tekniği ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır.

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de ezgisel akış içerisinde makâmın karar segâh güçlü nevâ perdeleri üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanılarak, seyirdeki tınısal zenginliğin desteklendiği ve uzunca duyurulan bu perdelerde oluşabilecek durağan bir duyumun önüne geçildiği söylenebilir. Taksîmin başlangıcında karar ve güçlü perdeleri üzerinde böyle bir kullanımla makâma ait karakteristik perdelerin duyumunun ön plana alınarak dalgalandırma süsleme tekniği ile icrânın süslendiği de düşünülmektedir. 2. satırda dalgalandırma süsleme tekniği ile kalış hissiyatının belirginleştirildiği hafif icrâ ifâde unsuruyla da kalıştaki ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir. Dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla icrâcının ezgisel akış içerisinde tınısal zenginliği ve âhengi desteklediği, kalış perdelerinde kullandığı dalgalandırma süsleme tekniği ile karar veya yarım karar hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir. Şevkefzâ ve Evcârâ taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma, kümeleme, tarama ve geniş tarama süsleme tekniği Şevkefzâ taksîmde yer almamaktadır.

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme

tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Tarama ve geniş tarama süsleme tekniği Evcârâ taksîmde yer almamaktadır.

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, üçlü çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Müsteâr taksîmde yer almamaktadır.

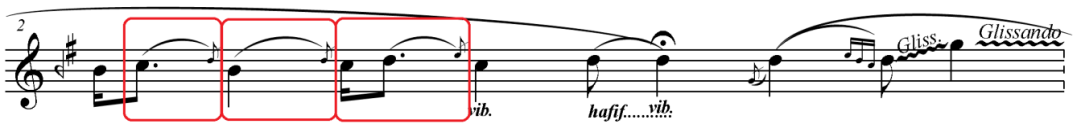
5.6.15. Yavuz Akalın

Aşağıda Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ, Sultânîyegâh ve Nevâ taksîminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 127 defa, Sultânîyegâh taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa, Nevâ taksîminde 1. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 60 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı farklı perdeler üzerinde kullandığı görülmektedir.

Nevâ taksîmdeki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

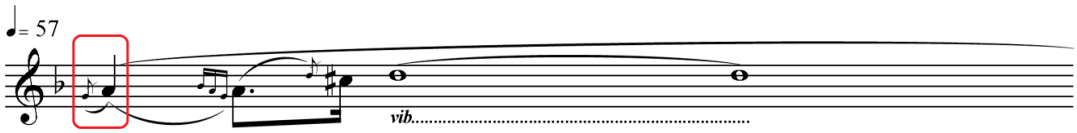
İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâsının geneline süsleyici bir unusur olarak yaydığı ve böylelikle bol çarpmalı bir seyir yapısı ortaya çıkardığı söylenebilir. Benzer kullanımların Ferahfezâ ve Sultânîyegâh taksîmde de yer aldığı görülmektedir. İcrâcının örnek 1'de çargâh ve segâh perdeleri üzerinde nevâ çarpması kullanarak, güçlü nevâ perdesini icrâsında çarpma yoluyla da duyurmayı amaçladığı düşünülmektedir. Yine güçlü nevâ perdesi üzerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla, makamın güçlü nevâ perdesini süsleyerek icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının

değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı icrâsında sıklıkla süsleyici bir unsur olarak kullandığı söylenebilir.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

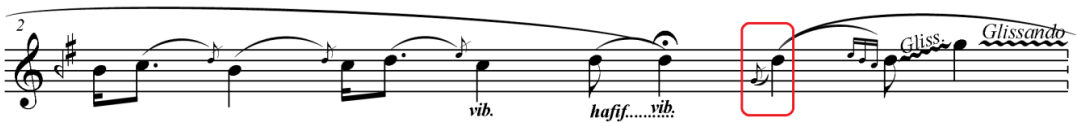
Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 4., 5., 6., 10., 15., 18., 20. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıcında yer aldığı görülmektedir. Sultânîyegâh taksîminde 1., 2., 4., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nevâ taksîminde 5. ve 13. satır haricinde olmak üzere, taksîm boyunca 12 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullandığı görülmektedir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıcında yer aldığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Nevâ taksîmdeki değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Örnek 1'de taksîmin başlangıcında, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın güçlü dügâh perdesine bağlı olarak kullanıldığı, bu yolla icrânın başlangıcında canlılığın desteklendiği ve güçlü perdesinin vurgulandığı söylenebilir. Örnek 2'de güçlü nevâ perdesine bağlı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla ezgisel yapının güçlendirildiği, ayrıca nevâ perdesinden sonra gelen kümelemeyle birlikte tek perde üzerinde nağmenin çeşitlendirildiği söylenebilir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı değerini kendisinden sonraki

notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel yapılardaki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve güçlendirdiği söylenebilir. Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir.

Vurkaç çarpma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 1., 3., 5., 7., 8., 9., 12., 13., 15., 18., 20., 21., 23. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 21 yerde, Sultânîyegâh taksîminde 2., 3., 4., 5., 6., 8., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Nevâ taksîminde 4., 6., 7., 10., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında da yer almaktadır.

Nevâ taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

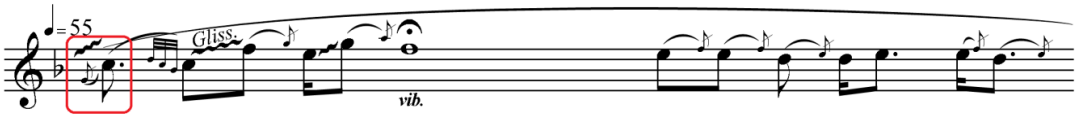
Örnek 1'de gerdâniye perdesinden seyre başlayan ezgisel hareketin dinamik yapıda 16'lık değerde notalarla güçlü nevâ perdesinde kadar indiği ve ezgisel akışın inici nağmelerde vurkaç çarpma süsleme tekniği ile güçlendirildiği söylenebilir. Ardından gelen farklı değerde notalar arasında kullanılan vurkaç çarpmalarla da inici nağmelerin tınısal açıdan desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının bu yolla Türk müziği icrâ üslûbuna uygun olarak inici seyirde ezgisel akışı destekleyerek, tınısal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapılarını ön plana çıkardığı söylenebilir. Ferahfezâ ve Sultânîyegâh taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çarpma kaydırma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 1., 2., 5., 17. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer aldıkları görülmektedir. Sultânîyegâh taksîminde 7. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırıma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Çarpma kaydırmalar ezgisel harektin başında ve ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminde 5. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda çarpma kaydırıma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Çarpma kaydırmalar ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Ferahfezâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Nevâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de yer alan kullanımla, taksîmin başlangıcında çârgâh perdesinin çarpma kaydırma süsleme tekniği ile vurgulamayı ve güçlü acem perdesine çıkan nağme yapısının desteklenmeyi amaçlandığı söylenebilir. Örnek 2'de yer alan kullanımda, ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü nevâ perdesinin, yeden râst perdesinden gelen çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla vurgulandığı ve icrâ içerisindeki canlılığın bu yolla desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının çarpma kaydırma kullanımıyla icrâlarında canlı duyumu sistemli olarak desteklediği, makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı ve nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir. Sultânîyegâh teksîmde kullanılan çarpma kaydırmaların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Çift çarpma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 8., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Sultânîyegâh taksîminde 2., 7. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda çift çarpma kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.

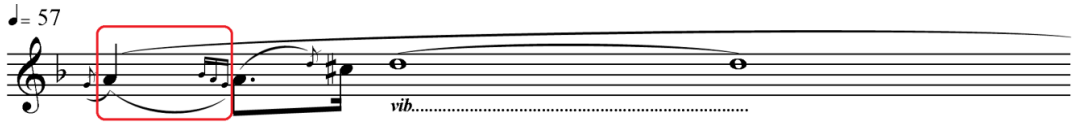
Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının güçlü nevâ perdesine bağlı yapıda, ezgisel akıştaki nağmeyi zenginleştirici olarak çift çarpma kullandığı söylenebilir. Böylelikle icrâ içerisinde güçlü perdenin süslenerek ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla seyir yapısına katkı sağladığı ve süsleme tekniği kullanımını icrâsında çeşitlendirdiği düşünülmektedir. Sultânîyegâh taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Kümeleme

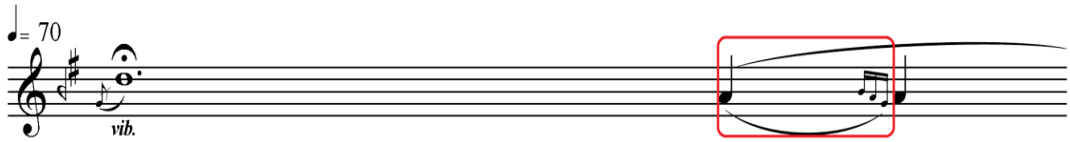
Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 1., 2. ve 5. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Sultânîyegâh taksîminde 1., 5., 7. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nevâ taksîminde 1., 2., 5. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Nevâ taksîmde yer alan kümeleme süsleme tekniği kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Örnek 1'de taksîmin başlangıcında, güçlü dügâh perdesinin ön plana çıkarılması ve ezgisel akıştaki âhengin desteklenmesi amacıyla kümeleme süsleme tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. Örnek 2'de taksîm içerisinde karar dügâh perdesinin desteklenmesi amacıyla kümeleme süsleme tekniğinin kullanıldığı ve uzunca

duyurulan perdelerden sonra oluşabilecek durağan duyumun engellenmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki âhengin desteklendiği, güçlendirildiği, karakteristik perdelerin seyir içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Kaydırma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 1., 2., 3., 6., 9., 11., 12., 15., 17., 22., 23. ve 24. satırda olmak üzere taksîm boyunca 17 defa, Sultânîyegâh taksîminde 2., 3., 4., 5. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nevâ taksîminde 2. 5., 6. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, inici veya çıkıcı yapıda, kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de güçlü nevâ perdesinden, muhayyer perdesine yaptığı atlamayla ezgisel akış içerisinde zengin bir duyum oluşturmayı, ardından gelen nağmede de inici yapıda kaydırma süsleme tekniği kullanılarak ezgisel akışı güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Sultânîyegâh ve Nevâ taksîmlerde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. İnici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla seyrin desteklendiği, tekdüze bir inici nağme oluşumunun engellendiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, tınısal açıdan canlı bir duyumun oluşmasının sağlandığı söylenebilir.

Tarama

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 11., 22. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Sultânîyegâh taksîminde 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa tarama süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan tarama süsleme tekniği örneği aşağıdaki gibidir.

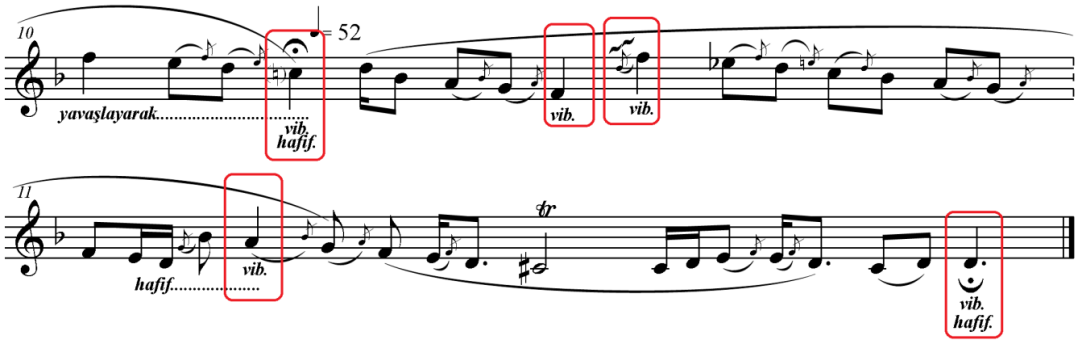
Örnek 1

Örnek 1'de yer alan kullanımda, Ferahfezâ makâmının yedeni olan kaba nim hicâz perdesinin tarama süsleme tekniği ile vurgulanarak karara gidecek olan nağme yapısının güçlendirildiği ve çeşitlendirildiği söylenebilir. Benzer yapıda kullanımın Sultanîyegâh taksîmde de yer aldığı görülmektedir. Tarama süsleme tekniği kullanımıyla her iki taksîmde karara giden nağme yapısının desteklendiği, ezgisel akışın zenginleştirilerek güçlendirildiği söylenebilir.

Dalgalandırma

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 24. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 53 defa, Sultânîyegâh taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 34 defa, Nevâ taksîminde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa dalgalandırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde, dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan perdeler üzerinde kullanıldığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan dalgalandırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de yer alan kullanım incelendiğinde, dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla uzunca duyurulan perdelere tınısal zenginlik sağlandığı söylenebilir. 10. satırda güçlü acem ve 11. satırda güçlü dügâh perdelerinin ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ile ön plana çıkarıldığı söylenebilir. 11. satırda yegâh perdesi üzerinde dalgalandırma süsleme

tekniği kullanımıyla, karar hissiyatının belirginleştirildiği söylenebilir. Hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanılmasıyla da karar hissiyatı üzerindeki ifâde zenginliğinin güçlendirildiği söylenebilir. Ferahfezâ ve Nevâ taksîmlerinde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Ferahfezâ taksîmde yer almamaktadır.

Yavuz Akalın'ın Sultânîyegâh taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, çift çarpma, kümeleme, kaydırma, tarama ve dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Üçlü çarpma ve geniş tarama süsleme tekniği Sultânîyegâh taksîmde yer almamaktadır.

Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma, vurkaç çarpma, çarpma kaydırma, kümeleme, kaydırma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Çift çarpma, üçlü çarpma, tarama ve geniş tarama süsleme teknikleri Nevâ taksîmde yer almamaktadır.

5.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde yer alan vurgu, vakfe, kesik icrâ, hızlanarak icrâ, yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

5.7.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

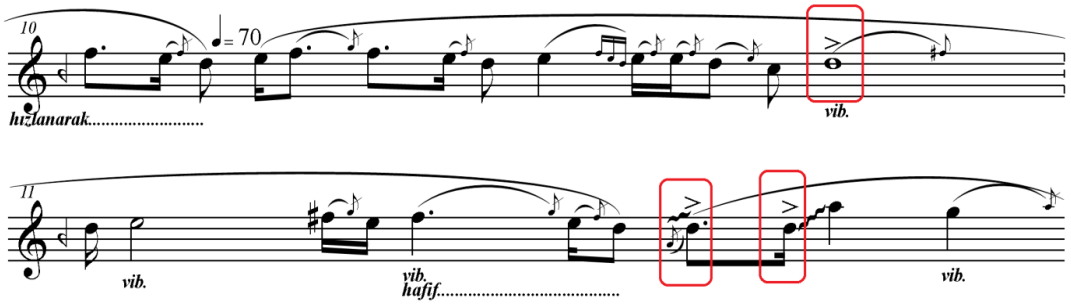
Aşağıda Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk, Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîmlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 1., 2., 3., 6.,7., 8., 10., 11., 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa, Hüzzâm taksîminde 1., 3., 6. ve 8.

satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 4., 5., 9., 10., 13., 17., 19. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları ezgisel hareketin başladığı ilk notalarda veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de vurgu ifâde unsurunu güçlü nevâ perdesi üzerinde kullanarak, ezgisel hareketin başlangıcında ve genel seyir yapısı içerisinde canlılığı desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının 10. satırda vurgu ifâde unsurunu dalgalandırma süsleme tekniğiyle bir arada kullanarak, güçlü nevâ perdesini icrâ içerisinde canlı bir duyum ve tınısal zenginlikle ön plana çıkarmayı amaçlandığı söylenebilir. Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Vurgu ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak seyir yapısındaki canlılığın sistemli olarak desteklendiği ve makâmların karakteristik perdelerinin ön plana çıkarıldığı söylenebilir.

Vakfe

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Hüzzâm taksîminde 3., 5., 8. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, Acemaşîrân taksîminde 5., 6., 15., 16. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfeler taksîmlerde ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerde yer almaktadır.

Hüzzâm taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

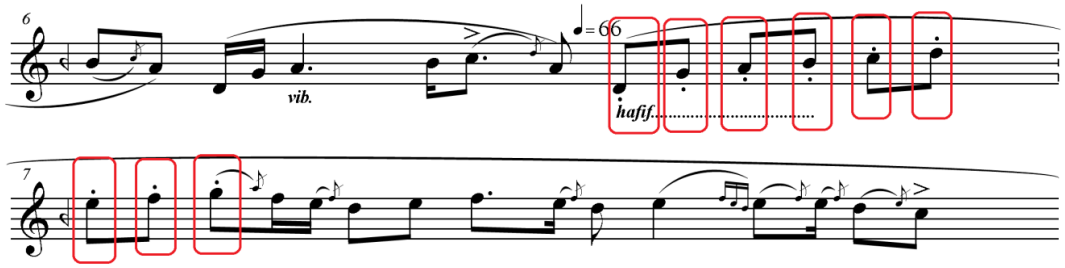
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Hüzzâm taksîmin sonunda karar perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, bitiş hissiyatını desteklemeyi ve karar perdesi üzerinde ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Uşşâk ve Acemaşîrân taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir. Vakfe kullanımıyla genel olarak kalış hissiyatlarının desteklendiği ve belirginleştirildiği söylenebilir.

Kesik icrâ

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 6. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de 6. satırda kesik ve hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte, çıkıcı nağme yapısının desteklendiği, tekdüze bir çıkıcı seyrin oluşmasının engellendiği söylenebilir. Yegâh perdesinden başlayarak gerdâniye perdesine kadar uzanan nağme içerisinde kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla icrâdaki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği de düşünülmektedir.

Yavaşlayarak icrâ

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 8., 12. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Hüzzâm taksîminde 3., 12. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Acemaşîrân taksîminde 6., 11., 12., 17., 19. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı

görülmektedir. Taksîmlerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru genellikle, hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğiyle bir arada kullanılmaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kalış öncesinde, karar dügâh perdesine kadar kullanarak, segâh perdesinde yapılacak yarım karar hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu yöndeki kullanımlarla kalış öncesi zarif bir seyir yapısı oluşturulduğu da düşünülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, karar dügâh perdesine inen seyirde, Uşşâk makâmının karakteristik nağmelerinin de ezgisel akış içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Benzer kullanımların Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîmde de yer aldığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımı ile ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliğinin desteklendiği, kalış hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 9. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir. 9. satırda başlayan hızlanarak icrânın bir sonraki satırda da aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Hüzzâm taksîminde 2., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 4. ve 14. satırında olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

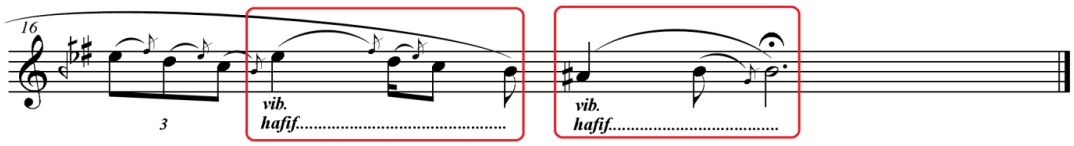
Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de nevâ perdesinden başlayan çıkıcı yapıdaki seyirde hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâ içerisindeki dinamikliği desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Dinamikleşen seyirde perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, tınısal zenginliğin icrâda ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de karar acemaşîrân perdesinden başlayan çıkıcı inici seyirde, hızlanarak icrâ ve vurgu ifâde unsurunu bir arada kullanarak dinamik ve canlı bir duyuma sahip ezgisel akış oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak icrâcının, taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve seyir içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir. Hüzzâm taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

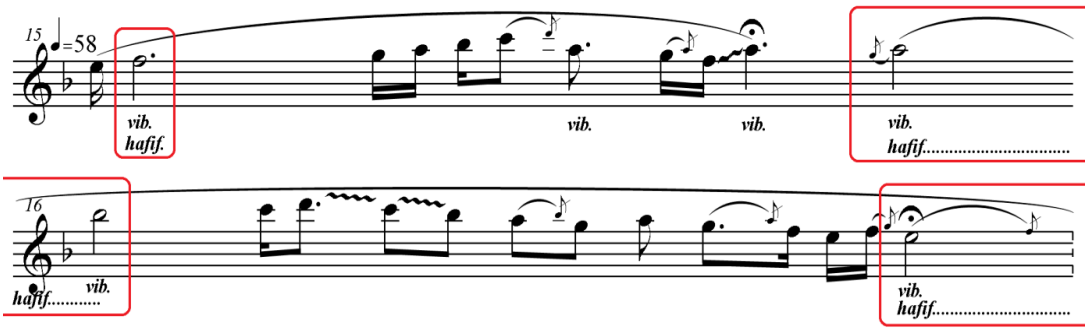
Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde 2., 5., 6., 8., 11., 12., 14., 15., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 yerde, Hüzzâm taksîminde 2., 3., 5., 9., 10., 13. ve 16. satırda olmak üzere taksîm boyunca 9 yerde, Acemaşîrân taksîminde 2., 3., 6., 7., 8., 9., 11., 13., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerin tümünde hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğiyle bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Hüzzâm taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek'1 de Hüzzâm taksîmde karara giderken hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, zarif bir seyir yapısı oluşturmayı ve karar hissiyatını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bu yöndeki kullanımla karar perdesi olan segâh perdesinin icrâ içerisinde ifâde zenginliği ile birlikte ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel akış içerisinde güçlü acem perdesi üzerinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. 15. satırda ezgisel hareketin başlangıcında hafif icrâ ifâde unsurunun uzunca duyurulan muhayyer ve sünbüle perdelerinde kullanımıyla, icrâ içerisinde âhengin tiz bölgede desteklendiği söylenebilir. İcrâcının genel olarak hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliğini desteklediği, kalış hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir. Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Hüzzâm taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Hüzzâm taksîmde kesik icrâ ifâde unsuru yer almamaktadır.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîmde kesik icrâ ifâde unsuru yer almamaktadır.

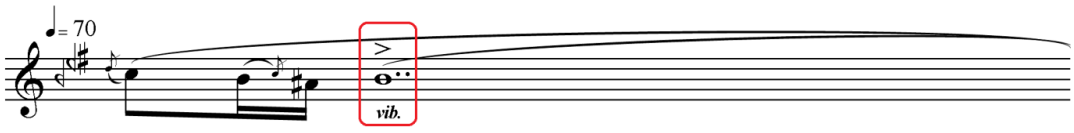
5.7.2. Ahmed Şahin

Aşağıda Ahmed Şahin'in Segâh, Acemaşîrân ve Pençgâh taksîmlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 1., 2., 6., 8., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımlarının ezgisel yapı içerisinde, ezgisel hareket devam ederken yer aldığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîminde 5., 6., 7., 8., 10., 11., 14., 15., 20., 21., 22., 24. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 defa, Pençgâh taksîminde 5., 8., 9., 21., 24., 25., 27., 28., 29., 30., 31. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımlarının ezgisel hareketlerin başında veya ezgisel yapı içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Segâh taksîmin başlangıcında uzunca duyurulan karar segâh perdesini vurgu kullanımıyla destekleyerek icrâda ön plana çıkardığı söylenebilir.

Uzunca duyurulan, vurgu ile desteklenen segâh perdesinin dalgalandırma süsleme tekniği ile tınısal açıdan da zenginleştirildiği söylenebilir. Vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla uzunca duyurulan karar segâh perdesi üzerinde oluşabilecek durağan bir duyumun engellendiği söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de üçleme tartımı içerisinde sırasıyla gerdâniye, eviç ve hüseynî perdeleri üzerinde vurgu kullanımıyla, tartımı icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vurgu kullanımıyla genel olarak, icrâlarında canlı duyumu sistemli olarak farklı yapılar içerisinde desteklediği ve oluşabilecek tekdüze ezgisel seyri engellediği düşünülmektedir. Benzer yapıda kullanımların Acemaşîrân taksîmde de yer aldığı görülmektedir.

Vakfe

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîminde 12. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfeler yarım karar perdeleri üzerinde yer almaktadır. Pençgâh taksîminde 24., 33. ve 35. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfeler genellikle yarım karar perdeleri üzerinde veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

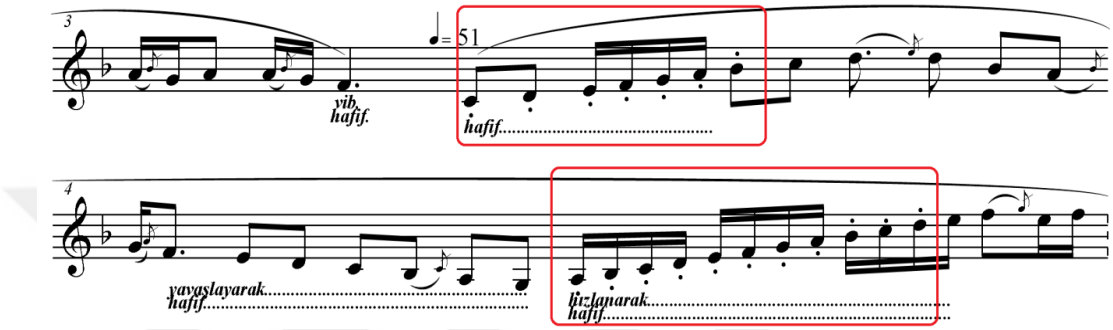
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde güçlü acem perdesinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatına katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Güçlü acem perdesinde vakfeyle birlikte, dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun da kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle yapılacak olan kalışın icrâ içerisinde ifâde zenginliği yoluyla belirginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını ve seyir yapısını ifâde zenginliği bakımından desteklediği ve ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir. Pençgâh taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Kesik icrâ

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîminde 3. ve 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 defa, Pençgâh taksîminde 36. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de 3. satırda ezgisel hareketin başlangıcında, 4. satırda ezgisel akış içerisinde kesik icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla, seyir içerisindeki çıkıcı yapıdaki nağmeleri desteklemeyi ve icrâ içerisinde ifâde zenginliğini arttırmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de çıkıcı yapıdaki üçleme tartımının, ezgisel hareketin başlangıcında kesik icrâ ifâde unsuru ile ön plana çıkartıldığı söylenebilir. Genellikle ifâde zenginliği oluşturmak amacıyla kullanılan üçleme tartımının, kesik icrâ ifâde unsuruyla bir aradaki kullanımının icrâdaki âhenkli yapıyı da desteklediği düşünülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, çıkıcı nağme yapısını desteklediği ve ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 2., 5. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Acemaşîrân taksîminde 4., 6., 11., 18. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Pençgâh taksîminde 15., 19. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca, 3 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

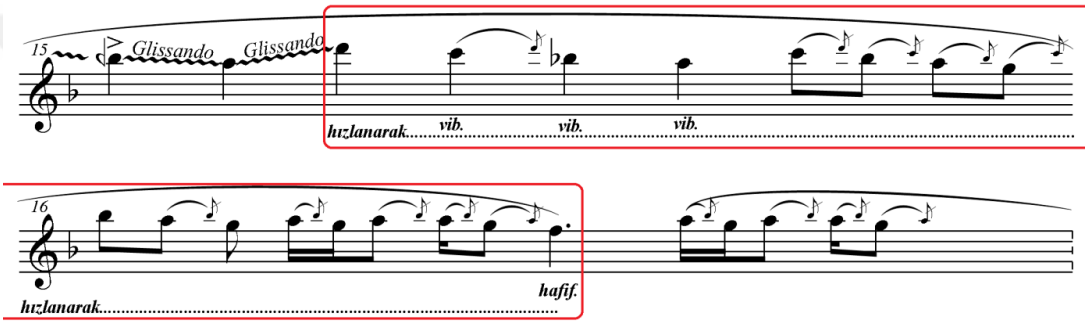
Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Segâh taksîmde kalış öncesinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, makâmın karar perdesinde yapılan kalışla, segâh perdesinin ve hemen öncesinde yeden kürdî perdesinin, icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı da söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de inici seyir içerisinde, kaba râst perdesine kadar seyreden inici nağmede, yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullanarak, dem seslerdeki hâkimiyeti kontrol aldığı ve ezgisel yapıyı güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Ardından gelen hızlanarak icrâ unsuruyla, ifâde zenginliğini nağme yapısı içerisinde inici ve çıkıcı olarak çeşitlendirdiği düşünülmektedir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, kalış yapılan kısımlarda yarım karar hissiyatını desteklediği, ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliği sağladığı söylenebilir. Pençgâh taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Acemaşîrân taksîminde 4., 8., 15., 17. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Pençgâh taksîminde 7., 10., 11., 12., 16., 22., 30., 34. ve 37. satırda olmak üzere 9 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde, ezgisel akış içerisinde tiz nevâ perdesinden başlayan inici nağmede, güçlü acem perdesine kadar hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla iniş cazibesindeki nağme yapısının desteklemeyi ve icrâ içerisinde tiz bölgede dinamik bir seyir oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Hızlanarak icrânın başladığı kısımda 4'lük değerde notalarda kullanılan dalgalandırma süsleme tekniğiyle, dinamik yapıdaki icrâda tınısal zenginliğin de ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de Pençgâh taksîmde yer alan Şehnâz geçkiyi çıkıcı yapıdaki nağmede, hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla desteklediği ve çıkıcı nağme yapısı içerisinde canlı bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, oluşabilecek tekdüze seyir yapılarını engellediği ve icrâlarında devamlılık hissiyatı sağladığı söylenebilir. Segâh taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde 2., 3., 7., 9., 10. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Acemaşîrân taksîminde 2., 3., 4., 5., 6., 7., 12., 16., 19., 22., 23., 24., 26. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 19 yerde, Pençgâh taksîminde 3., 5., 8., 14., 18., 23., 25., 26., 27., 28., 29., 32., 33., 35., 37. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 19 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunun icrâlarda, genellikle dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte, ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerde kullanıldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Pençgâh taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Segâh taksîmde, makâmın karar segâh perdesini, ezgisel akış içerisinde hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanarak, zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Segâh perdesi üzerinde hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla da uzunca duyurulan perdenin icrâsı esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellendiği düşünülmektedir. İcrâcının

örnek 2'de Pençgâh taksîmde kalış yapılan güçlü nevâ perdesi üzerinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, kalış hissiyatına ifâde zenginliği sağladığı ve güçlü nevâ perdesinin icrâda ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Nevâ perdesi üzerinde hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımı ile kalışa tınısal zenginlik sağlandığı ve kalış hissiyatının güçlendirildiği söylenebilir. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla icrâcının genel olarak zarif bir seyir yapısı oluşturduğu ve kalış yapılan kısımlarda karar ve yarım karar hissiyatlarını desteklediği söylenebilir. Acemaşîrân taksîmde de aynı doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde vurgu, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Vakfe ve kesik icrâ ifâde unsurları Segâh taksîmde yer alamaktadır.

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

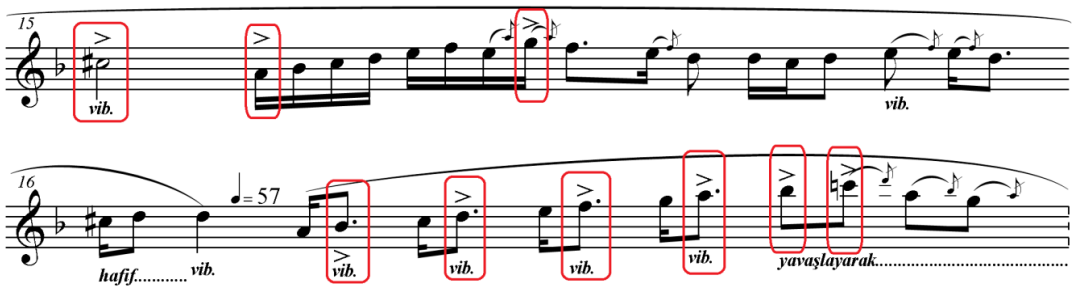
5.7.3. Ali Tan

Aşağıda Ali Tan'ın Sultânîyegâh, Nihâvend ve Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîmlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 1., 9., 10., 15., 16., 17., 18., 20., 23., 27., 28. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 25 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle, ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Nihâvend taksîminde 5., 11, 15., 16., 19., 20., 21., 23., 24., 31., 32. ve 35. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 29 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde 4., 11., 21., 22., 24. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Sultânîyegâh taksîmde vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğini birlikte kullanarak, perdeler üzerinde canlı duyumu ve tınısal zenginliği ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. 16. satırda güçlü dügâh perdesinden başlayan seyirde vurgu kullanımıyla, çıkıcı yapıdaki ezginin desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının 16. satırda çıkıcı yapıda simetrik tartımlar içerisinde vurgu kullanımıyla, çıkıcı yapıdaki nağmeyi sistemli olarak vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde vurgu kullanımıyla genel olarak seyir yapısını güçlendirdiği ve canlı bir duyum oluşturduğu söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Nihâvend taksîmde de benzer doğrultuda ve yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 5., 9., 10., 14. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nihâvend taksîmde 3., 5., 8., 13., 16., 18., 25., 32., 38. ve 39. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa, Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş)taksîminde 4., 8., 14., 19., 21., 24., 28. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde vakfe ifâde unsurunun karar ve yarım karar perdelerinde, genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de taksîmin sonunda, karar râst perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatına diğer ifâde unsurlarıyla birlikte katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde vakfe kullanımıyla kalış hissiyatı üzerindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği, duruş ve bitiş hissiyatlarını desteklediği söylenebilir. Sultânîyegâh ve örneklemde yer alan ikinci Nihâvend taksîminde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Kesik icrâ

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 1., 5., 9. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa, Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde 7. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

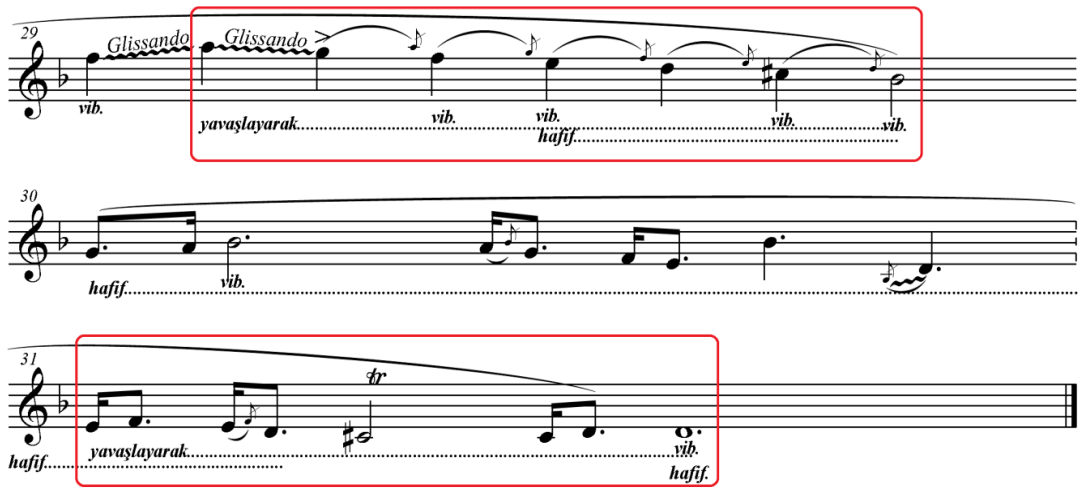
Örnek 1'de icrâcının Sultânîyegâh taksîmde, ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü dügâh perdesi ile ikinci derece güçlü nevâ perdesine kadar kesik icrâ ifâde unsurunu kullandığı, böylelikle makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı ve seyir yapısını ifâde unsuru kullanımı bakımından desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de pest bölgede, çıkıcı seyri yegâh perdesinden, nevâ perdesine kadar bir oktav aralığı içerisinde, kesik icrâ ifâde unsuruyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Hafif icrâ ve kesik icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanıldığı

görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla icrâcının kesik icrâ edilen kısımda zarif bir seyir yapısı oluşturmayı amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, seyirdeki ezgi hareketlerini desteklediği, icrâlarını ifâde unsuru kullanımı bakımından çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 16, 18., 23., 26., 29. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde, Nihâvend taksîminde 4., 7., 9., 11., 12. ve 36. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde, Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde 7., 11., 16., 17. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız devam etmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

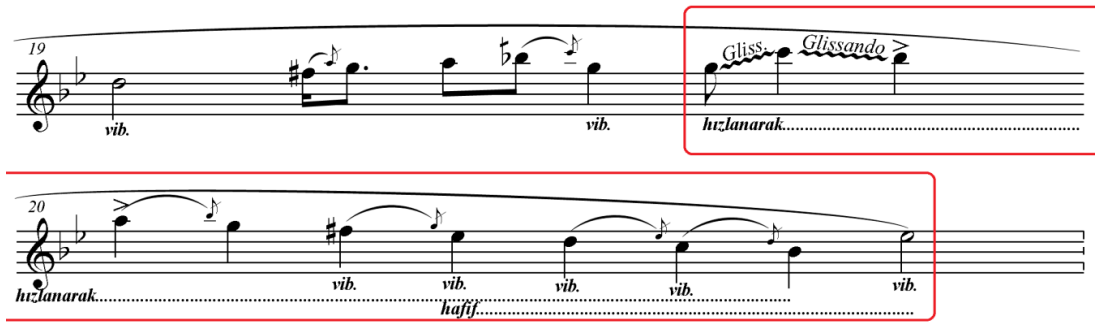
İcrâcının örnek 1'de 29. satırda yavaşlayarak icrâ ifade unsuru kullanımıyla, muhayyer perdesinden kürdî perdesine kadar seyreden inici seyri ön plana çıkarmayı ve desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. 31. satırda ise yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yegâh perdesinde yapılacak olan karar hissiyatının güçlendirildiği ve karar cümlesi içerisinde zarif bir seyir yapısı oluşturulduğu söylenebilir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını güçlendirdiği, kalış yapılan kısımlarda duruş ve bitiş

hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Nihâvend taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 1., 11., 20. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Nihâvend taksîminde 6., 15., 19., 26. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde 5., 22., 26. ve 29. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız devam etmektedir.

Nihâvend taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

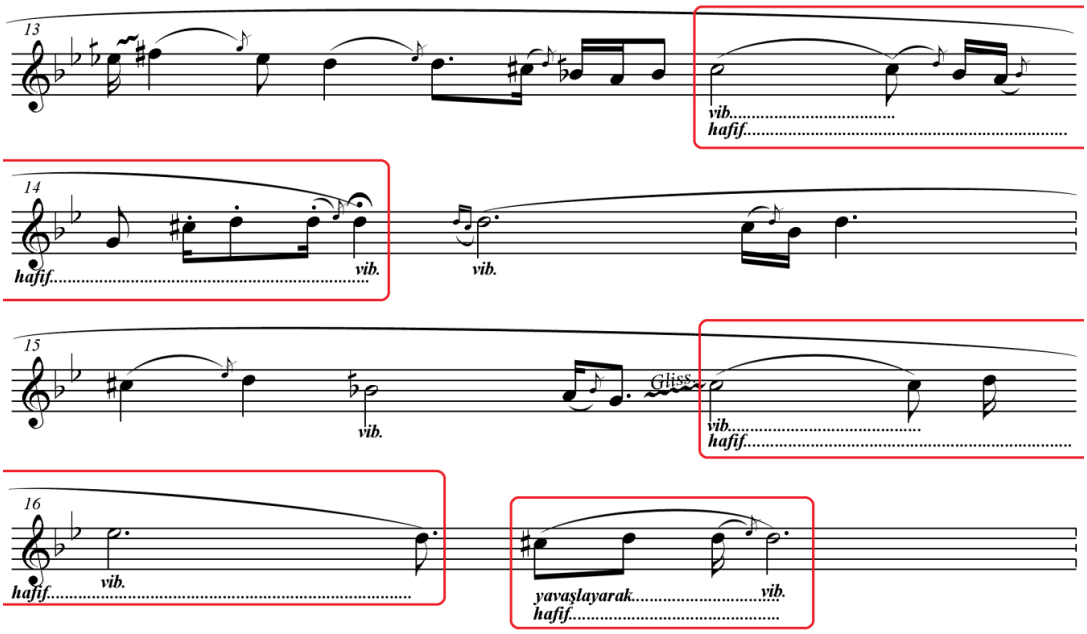
İcrâcının örnek 1'de gerdâniye perdesinden tiz çargâh perdesine atlamalı yapıda seyre başlayarak, sonrasında kürdî perdesine kadar inici yapıda devam eden nağme içerisinde hızlanarak ifâde unsuru kullanımıyla, inici yapıdaki ezgiyi güçlendirmeyi ve dinamikleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kısımda kullanılan dalgalandırma süsleme tekniği ile dinamik icrâ yapısının tınısal açıdan da zenginleştirildiği düşünülmektedir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel yapıyı dinamikleştirdiği ve güçlendirdiği söylenebilir. Sultânîyegâh ve örneklemde yer alan ikinci Nihâvend taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde 3., 4., 5., 6., 7., 9., 12., 14., 16., 19., 21., 22., 24., 25., 29. ve 31.satırda olmak üzere, taksîm boyunca 18 yerde, Nihâvend taksîminde 3., 5., 7., 8., 9., 10., 13., 14., 18., 20., 21., 23., 27., 28., 29., 35., 37. ve 38. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 yerde, Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş)

taksîminde 3., 4., 7., 8., 10., 11., 13., 15., 16., 17., 18., 19., 24., 25., 27. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki hafif icrâ kullanımlarının bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız devam etmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde ve genellikle karar ve yarım karara gidilirken yer aldığı, ayrıca genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Nihâvend taksîm içerisinde, Neveser makâmına yapılan geçkide, 13. satırda nim hicâz perdesinden 14. satırda güçlü nevâ perdesinde yapılan kalışa kadar hafif icrâ ifâde unsurunu kullanarak, yarım karar hissiyatını desteklediği ve kalış öncesi zarif bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. 15. satırda ise kısa yapıdaki nağmenin hafif icrâ ifâde unsuru ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla birlikte icrâ edildiği, kısa yapıdaki ezginin ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği söylenebilir. 16. satırda güçlü nevâ perdesi üzerindeki kalışın ifâde unsurlarıyla ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akışın ifâde zenginliğini desteklediği, kalış

hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir. Sultânîyegâh ve örneklemde yer alan ikinci Nihâvend taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir.

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Ali Tan'ın Nihâvend taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Nihâvend taksîmde yer almamaktadır.

Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

5.7.4. Ekrem Vural

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksîmlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

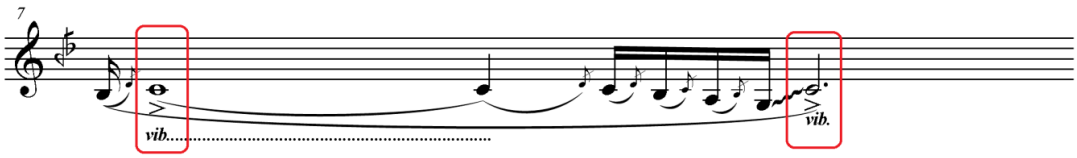
Vurgu

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 9., 10., 13., 16., 17., 19. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 15 defa, Isfahân taksîminde 8., 10., 13., 14., 16., 17. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 defa, Sabâ taksîminde 7. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Segâh taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sabâ taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de vurgu ifâde unsurunu ezgisel hareketlerin başında kullanarak, yeni başlayan nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının 19. satırda nevâ perdesi üzerinde kullandığı vurgu ifâde unsuruyla, makâmın güçlü perdesini icrâ içerisinde, ezgisel hareketin başlangıcında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de Sabâ taksîmde ezgisel akış içerisinde, uzunca duyurulan kaba çargâh perdeleri üzerinde, vurgu ifâde unsurunu kullanarak pest bölgede makâmın güçlü perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Vurgu ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla, uzunca duyurulan perdeler üzerinde tınısal zenginliğin desteklendiği, uzun değerdeki notalar üzerinde oluşabilece durağan duyumun engellediği düşünülmektedir. Isfahân taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 3., 11. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfelerin tamamı kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır. Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminde 1., 3., 9., 10., 11., 14., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfelerin ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerde yer aldığı görülmektedir. Ekrem Vural'ın Sabâ taksîminde 1., 9. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa kalış yapılan perdeler üzerinde vakfe kullanıldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Segâh taksîmde, râst perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatını desteklemeyi ve kalış yapılan perdeler üzerinde ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. Isfahân ve Sabâ taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vakfe kullanımıyla taksîmlerinde genel olarak kalış hissiyatlarını desteklediği ve ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir.

Kesik icrâ

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminde 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

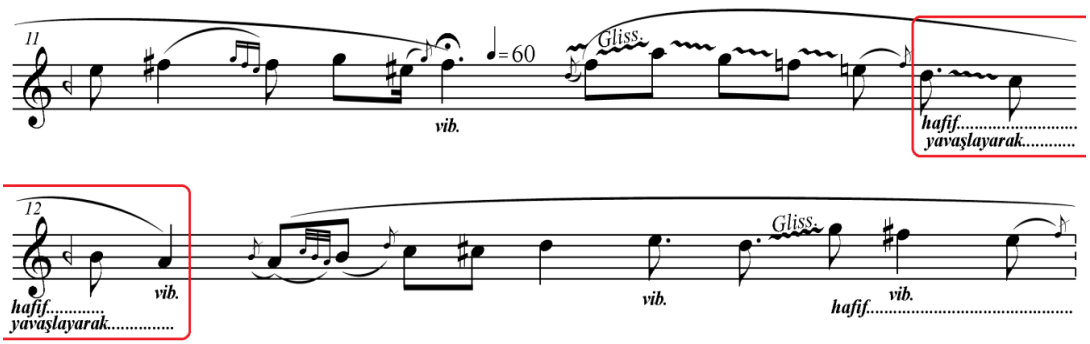
Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, dinamik yapıdaki çıkıcı seyri güçlendirmeyi ve nağme yapıları içerisinde ifâde zenginliği oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 2. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, Isfahân taksîminde 11., 16., 18. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Sabâ taksîminde 12., 17. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de Isfahân taksîmde, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, inici yapıdaki seyirde ezgisel akışı güçlendirmeyi ve karar dügâh perdesinde yapılacak olan kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının bir arada kullanımıyla kalış hissiyatı üzerindeki ifâde zenginliğinin de arttırıldığı düşünülmektedir. Benzer yapıda ve doğrultudaki kullanımların Segâh ve Sabâ taksîmde de yer aldığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genellikle kalış hissiyatlarına katkı sağladığı ve ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini arttırdığı söylenebilir.

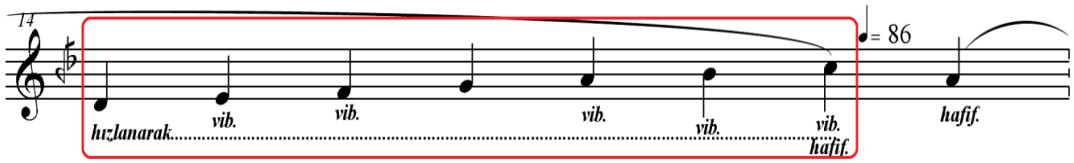
Hızlanarak icrâ

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 7., 13., 20., 29. ve 31. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Isfahân taksîminde 3., 9. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Sabâ taksîminde 4., 5., 9. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Segâh taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sabâ taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de yeden kürdî perdesinden, güçlü nevâ perdesindeki kalışa kadar hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla icrâyı dinamikleştirildiği ve güçlü perdesinde yapılan kararı vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de ise hızlanarak icrâ edilen kısımda perdelerin, dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle dinamikleşen icrânın tınısal olarak da zenginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Isfahan taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâcının taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir.

Hafif icrâ

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 1., 3., 10., 12., 15., 28., 30. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 yerde, Isfahân taksîminde 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 11., 13., 15., 17., 18., 19., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 yerde, Sabâ taksîminde 4., 9., 10., 12., 14., 15., 19., 20., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Taksîmlerde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içersinde veya kalış yapılan perdelerde yer aldığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Isfahân taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de râst perdesi üzerinde kalış yapılan kısımda, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla yarım kararı desteklemeyi ve zarif bir kalış hissiyatı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Bu kısımda üçleme tartımı ile oluşturulan ifâde zenginliğinin, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla çeşitlendirildiği düşünülmektedir. Örnek 2'de taksîmin karar nağmesi içerisinde, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, karar dügâh perdesinin desteklenmesinin ve ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Böylelikle zarif bir bitiş hissiyatı oluşturulduğu ve kararın desteklendiği düşünülmektedir. Sabâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla genel olarak seyir yapısı içerisinde zarif bir icrâ ortaya çıkardığı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir.

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Segâh taksîmde yer almamaktadır.

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Ekrem Vural'ın Sabâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Sabâ taksîmde yer almamaktadır.

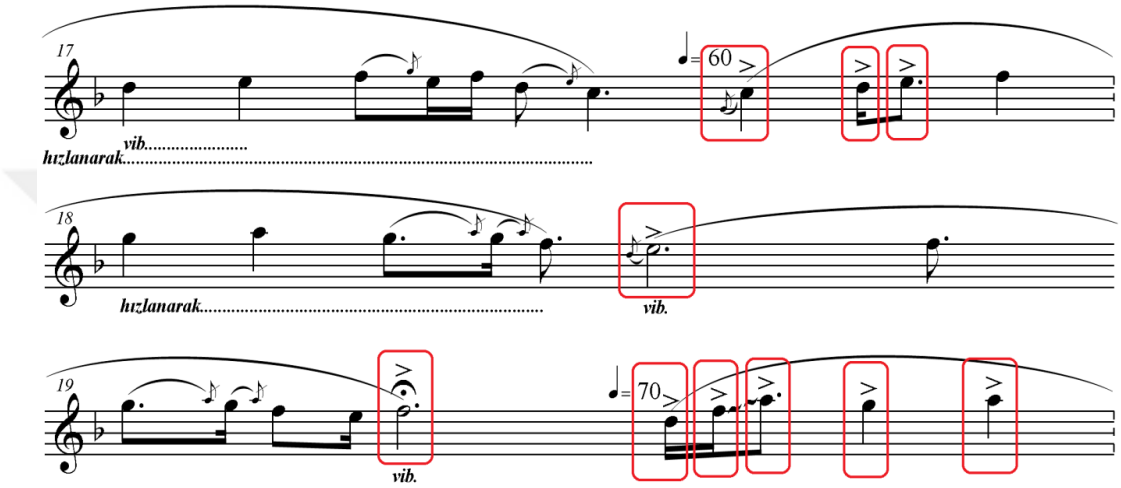
5.7.5. Eymen Gürtan

Aşağıda Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân ve Nihâvend taksîmlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 1., 5., 9., 10., 11., 13., 17., 18., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa, Nihâvend taksîminde 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 12., 13., 14., 17. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 37 defa vurgu kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının ezgisel akış içerisinde ve ezgisel hareketin başladığı notalarda vurgu kullanımıyla, icrâ içerisinde canlılığı desteklediği söylenebilir. 18. satırda ezgisel hareketin başlangıcında hüseynî perdesi üzerinde vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla uzunca duyurulan perdenin vurgulandığı ve tınısal bakımdan desteklendiği söylenebilir. 19. satırda da yeni başlayan ezgisel hareketin vurgulu olarak icrâ edildiği ve çıkıcı yapıdaki nağmenin böylelikle icrâ içerisinde güçlendirildiği söylenebilir. Nihâvend taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vurgu kullanımıyla taksîmlerindeki canlılığı koruduğu ve nağme yapılarını seyir içerisinde ön plana çıkardığı söylenebilir.

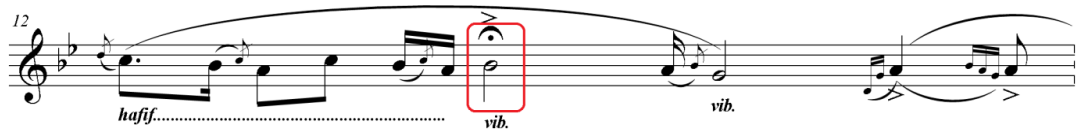
Vakfe

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 11. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Nihâvend taksîminde 2., 6., 12., 13. ve 15. satırda olmak üzere taksîm boyunca 5 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfeler ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır.

Acemaşîrân taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Nihâvend taksîmde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Örnek 1'de Acemaşîrân taksîmde, güçlü acem perdesinde yapılan kalışın vakfe kullanımıyla belirginleştirildiği ve desteklendiği söylenebilir. Örnek 2'de ezgisel akış içerisinde kürdî perdesi üzerinde kullanılan vakfe ile ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliği oluşturulduğu ve yarım karar öncesi nağme yapısının güçlendirildiği düşünülmektedir. Vakfe ve vurgu ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla, râst perdesine doğru seyreden inici nağmenin desteklendiği de düşünülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde vakfe kullanımıyla nağme yapılarını desteklediği ve kalış hissiyatlarına ifâde zenginliği bakımından katkı sağladığı söylenebilir.

Kesik icrâ

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 20. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de nevâ perdesinden başlayan, güçlü acem perdesine doğru seyreden çıkıcı yapıdaki nağmenin, kesik icrâ ifâde unsuruyla güçlendirildiği ve yeni başlayan nağme yapısının ifâde zenginliği bakımından desteklendiği söylenebilir. Güçlü acem perdesinin bu kullanım içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı da düşünülmektedir. 24. satırda taksîmin sonunda, karar öncesinde, pest bölgedeki güçlü kaba çargâh ve karar acemaşîrân perdelerinin kesik icrâ ifâde unsuru ile ön plana çıkarıldığı ve karar hissiyatının bu kullanım biçimiyle güçlendirildiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Nihâvend taksîminde 4., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Nihâvend taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de inici yapıdaki nağmede, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akışın güçlendirildiği ve güçlü nevâ perdesi üzerinde yapılacak olan yarım karar hissiyatının desteklendiği söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel akışın ifâde zenginliğini desteklediği, kalış yapılan kısımlarda duruş ve bitiş hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 3., 13., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. İlgili satırlarda başlayan hızlanarak icrâların bir sonraki satırlarda da aralıksız sürdüğü görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan hızlanarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

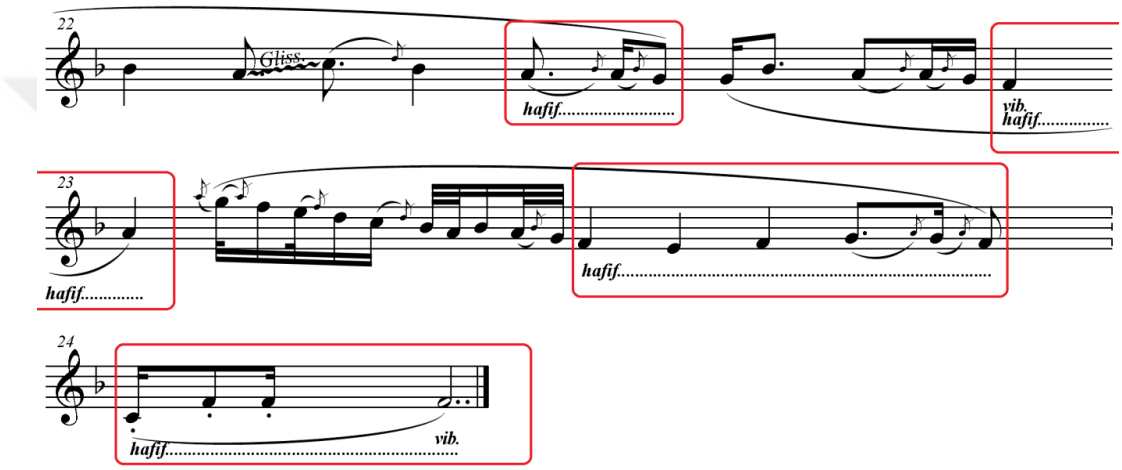
Örnek 1

Örnek 1'de hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel yapının dinamikleştirildiği söylenebilir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru içerisinde 4. satırda dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, dinamikleşen icrâ yapısı içerisinde tınısal zenginliğin desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel yapıdaki dinamikliği yükselttiği ve oluşabilecek tekdüze anlatımı bu yolla engellediği söylenebilir.

Hafif icrâ

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde 2., 3., 5., 6., 7., 8., 13., 14., 15., 16., 21., 22., 23. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Nihâvend taksîminde 3., 8., 9., 11., 12., 13., 14., 16., 17. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 12 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsurunun çoğunlukla asma karar veya karara giderken dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan hafif icrânın kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 22 ve 23. satırda, ezgisel akış içerisinde, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla zarif bir seyir yapısı oluşturduğu söylenebilir. 23. ve 24. satırda yarım karar ve karar yapılan acemaşîrân perdesinin hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği, kalış ve bitiş hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akışın ifâde zenginliğini destekleyerek oluşabilecek tekdüze anlatımı engellediği, kalış yapılan kısımlarda da yarım karar veya karar hissiyatlarını kuvvetlendirdiği söylenebilir. Nihâvend taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Eymen Gürtan'ın Nihâvend taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ve hızlanarak icrâ ifâde unsuru Nihâvend taksîmde yer alamaktadır.

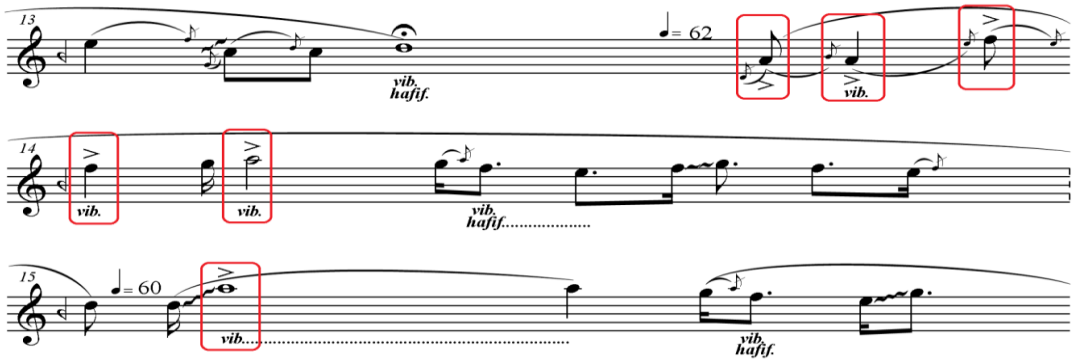
5.7.6. İbrahim Benlioğlu

Aşağıda İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk, Bayâtî ve Hicâz taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

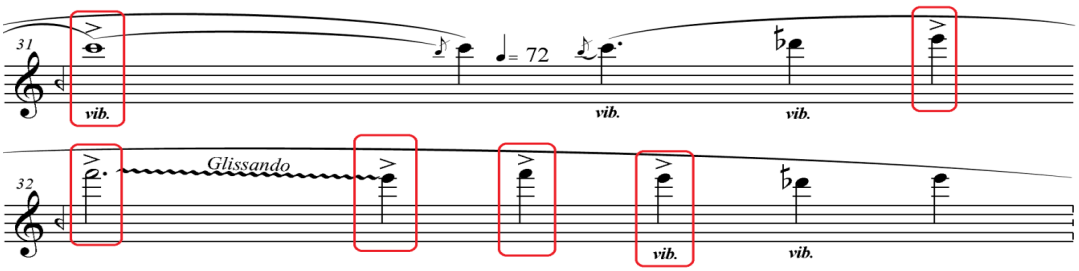
İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 1., 7., 13., 14., 15., 19., 22., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36. ve 37. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 29 defa, Bayâtî taksîminde 12., 22., 23., 24., 26., 28., 29., 31., 32., 36. ve 40. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Hicâz taksîminde 3., 7., 9., 22., 28., 29. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vurgu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurgu kullanımları ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Taksîmlerde vurgu ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin yer yer bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Bayâtî taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de vurgu kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı duyumu sistemli biçimde desteklemeyi amaçladığı

söylenebilir. Vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla canlandırılan icrânın duyum açısından da zenginleştirildiği düşünülmektedir. Örnek 1'de 13. satırda dügâh perdesi üzerinde vurgu kullanımlarıyla, karar perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örnek 2'de tiz acem, tiz hüseynî, tiz nevâ ve tiz çargâh gibi perdelerin vurgu icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, tiz bölgede seyir yapısında canlı ve parlak duyumu desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vurgu kullanımıyla taksîmlerindeki canlılığı desteklediği ve nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir. Hicâz taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Vakfe

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 8., 13., 21. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfe kullanımları yarım karar perdeleri üzerinde genellikle hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte yer almaktadır. Bayâtî taksîminde 23. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, yarım karar perdeleri üzerinde vakfe kullanıldığı görülmektedir. İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde 7., 14. ve 34. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, karar veya yarım karar perdeleri üzerinde vakfe kullanıldığı görülmektedir. İcrâ boyunca vakfeler, genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kalış yapılan kısımlarda yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de kalış yaptığı karar dügâh perdesinde vakfe kullanımıyla, yarım karar hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Benzer yapıdaki kullanımların Bayâtî ve Hicâz taksîmde de yer aldığı görülmektedir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla taksîmlerinde ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde 3., 20., 44., 45. ve 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun genellikle kalış yapılan kısımlarda, hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Hicâz taksîminde 7., 31. ve 33. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâ boyunca genellikle yarım karar yapılan kısımlarda yer aldığı görülmektedir.

Bayâtî taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

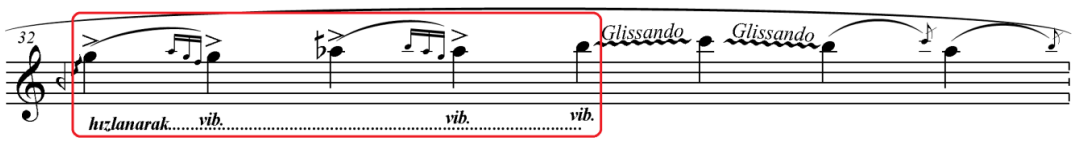
Örnek 1

Örnek 1'de yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, karar dügâh perdesinde yapılacak yarım karar esnasında, inici yapıdaki nağmede kullanıldığı görülmektedir. İcracının bu kullanımıyla, yarım karar hissiyatını güçlendirmeyi ve makâm seyrine uygun yapıda nağme üretmeyi amaçladığı söylenebilir. Hicâz taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla kalış hissiyatlarının desteklendiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

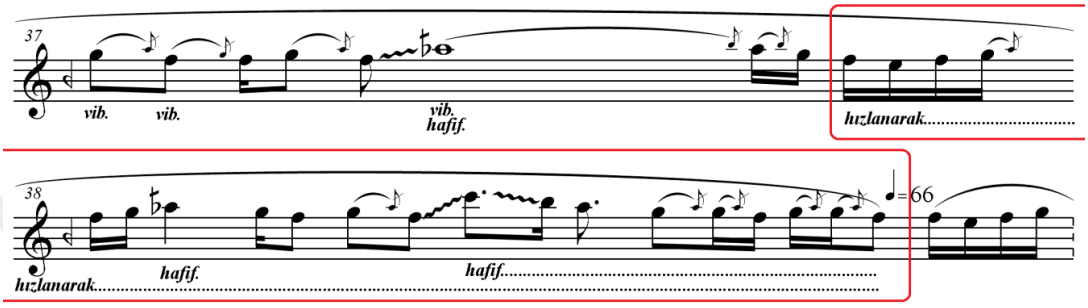
İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 4., 12., 31. ve 32. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Bayâtî taksîminde 6., 12., 21., 25., 28., 35., 37., 40., 43. ve 47. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 yerde, Hicâz taksîminde 8. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Bayâtî taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de çıkıcı yapıdaki seyirde hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla dinamikliği icrâ içerisinde desteklerken, dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla da dinamik nağme yapısını tınısal açıdan zenginleştirdiği söylenebilir. Örnek 2'de egisel akış içerisinde dinamik yapının, hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanımıyla zarif yapıda bir seyir meydana getirildiği söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla dinamikliğe katkı sağladığı ve oluşabilecek tekdüze anlatım biçimini engellediği söylenebilir.

Hafif icrâ

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde 1., 4., 9., 12., 17., 21., 22., 25., 30., 32., 34. ve 37. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 33 yerde, Bayâtî taksîminde 2., 4., 7., 13., 14., 17., 18., 19., 23., 30., 35., 36., 37., 38., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46. ve 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 26 yerde, Hicâz taksîminde 7., 10., 11., 12., 13., 14., 19., 24., 28., 29. ve 34. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunun genellikle ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda yer aldığı ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Bayâtî taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de 17. satırda, ezgisel akışta hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, seyir içerisinde zarif bir duyum oluşturulmayı amaçladığı söylenebilir. 18. satırda güçlü nevâ perdesinin, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla belirginleştirildiği, ardından gelen inici yapıdaki nağmenin de hafif icrâ ifâde unsuruyla güçlendirildiği söylenebilir. 19. satırda kalış yapılan karar dügâh perdesinin de hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği ve yarım karar hissiyatının güçlendirildiği söylenebilir. Hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin birlikte kullanımıyla, icrâdaki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği düşülmektedir. Uşşâk ve Hicâz taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla icrâlarındaki âhengi desteklediği ve kalış hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir.

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Bayâtî taksîmde yer almamaktadır.

İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Hicâz taksîmde yer almamaktadır.

5.7.7. Kemal Karaöz

Aşağıda Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ, Râst ve Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

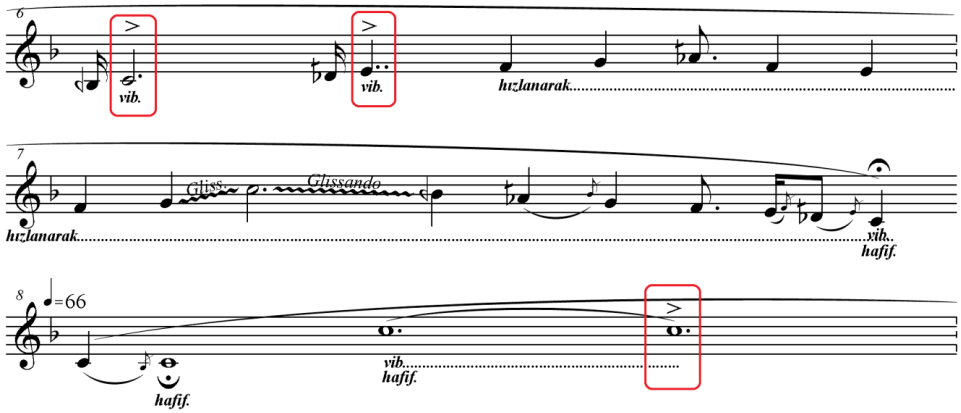
Vurgu

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 1., 3., 10., 27., 28., 35., 38., 39., 43., 50., 51., 52., 53., 64., 70. ve 71. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa vurgu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca vurgu ifâde unsuru ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Râst taksîminde 1., 6., 8., 9., 12. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa vurgu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 6., 8., 9., 10., 11., 13., 14., 17., 21. ve 42. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa vurgu ifâde unsuru kullandığı görülmektedir. Vurgu ifâde unsuru kullanımları genellikle ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Ferahfezâ taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan vurgu kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de nevâ perdesi üzerinde, vurgu kullanımıyla canlı duyumu ezgisel hareketin başlangıcında desteklemeyi ve makâmın güçlü perdesinin seyir içerisinde vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. Vurgu ile dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla tınısal zenginliğin desteklendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdelerin, vurgu kullanımıyla desteklendiği, icrâ içerisindeki canlılığa katkı sağlandığı söylenebilir. Uzunca duyurulan perdelerde vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin birlikte kullanımıyla, oluabilecek durağan duyumun engellendiği düşünülmektedir. Râst taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 5., 21., 30., 41., 51., 55., 58., 64. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfeler kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktdır. Râst taksîminde 2., 6., 7. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfeler, ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır. Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 4., 7., 15., 22., 28., 29., 30., 32., 38., 39., 40. ve 50. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfeler genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır.

Râst taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de Râst taksîmde, güçlü nevâ perdesi üzerinde yapılan kalışın, vakfe kullanımıyla desteklendiği ve güçlü perdenin kalış esnasında belirginleştirildiği söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir İcrâcının vakfe kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklediği, güçlendirdiği ve ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir

Yavaşlayarak icrâ

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 3., 18., 19., 28., 29., 34., 42., 45., 69. ve 72. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun taksîm boyunca genellikle kalış yapılan kısımlarda yer aldığı görülmektedir. Râst taksîminde 6. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 18., 29., 32. ve 44. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda yer almaktadır. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de dügâh perdesinde yapılacak olan kalış nağmesinde, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yarım karar hissiyatının desteklendiği söylenebilir. Yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasıyla kalış öncesi seyrin zarif bir duyum açısından ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki nağme yapılarını zenginleştirdiği ve kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 6., 14., 20., 25., 27., 30., 35., 39., 47., 57., 60., 65. ve 73. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 yerde, Râst taksîminde 10. satırda olmak üzere 1 yerde, Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 1., 6., 13., 15., 19., 24., 27., 35., 36., 39. ve 48. satırda olmak üzere taksîm boyunca 11 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki

kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Râst taksîmde yer alan hızlanarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer alan hızlanarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de ezgisel akış içerisindeki dinamikliğin, hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla birlikte sağlandığı ve 11. satırda yer alan dügâh perdeleri arasındaki devinimin hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği söylenebilir. Örnek 2'de hızlanarak icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanılmasıyla dinamikleşen icrâ yapısının tınısal zenginlikle güçlendirildiği söylenebilir. Sadece dinamikleşen tekdüze seyir duyumunun bu yolla engellendiği düşünülmektedir. Örneklemde yer alan ikinci Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, taksîmlerindeki dinamik yapıyı desteklediği ve tekdüze bir icrâ tarzının oluşmasını engellediği söylenebilir.

Hafif icrâ

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde 5., 6., 14., 18., 20., 28., 33., 34., 38., 42., 45., 51., 52., 54., 57., 69., 73., 75. ve 76. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 yerde,

Râst taksîminde 4., 11., 12., 13. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde 2., 4., 5., 7., 8., 9., 11.,12.,14., 17., 18., 20., 29., 35., 38., 45., 46., 47., 49. ve 50. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunu ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda, dalgalandırma süsleme tekniği ile kullanıldığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının 73. satırda, hafif icrâ ifâde unsuru ve hızlanarak icrâ ifâde unsurunu bir arada kullanarak, dinamikleşen seyre zarif bir duyum kazandırmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının 75. ve 76. satırda pest bölgede, taksîm karara giderken, hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullanarak, karar hissiyatını ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Râst ve örneklemde yer alan ikinci Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla genel olarak latif bir seyir yapısı oluşturduğu, yarım karar veya karar yapılan kısımlarda duruş ve bitiş hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Ferahfezâ taksîmde yer almamaktadır.

Kemal Karaöz'ün Râst taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Râst taksîmde yer almamaktadır.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmde yer almamaktadır.

5.7.8. Mustafa Güvenkaya

Aşağıda Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr ve Sûzinâk taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

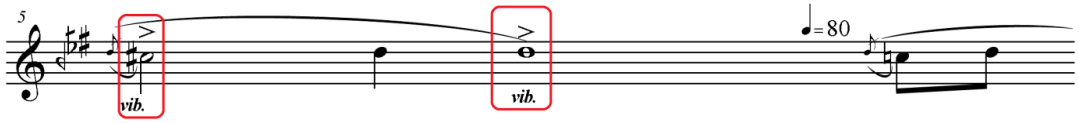
Vurgu

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 4., 5., 6. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 17 defa, Sûzinâk taksîminde 1., 3., 4., 5., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel yapı içerisinde, seyir devam ederken kullanıldığı görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Sûzinâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de güçlü nevâ perdesine kadar çıkan nağmede sıralı vurgu kullanımlarıyla, icrâdaki canlı duyumu desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâ içerisinde güçlü nevâ perdesinin de bu yöndeki kullanımla taksîmde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Örnek 2'de ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan nim hicâz ve güçlü nevâ perdesinin vurgulu icrâ edildiği, böylelikle icrâya canlılık kazandırıldığı söylenebilir. Uzunca duyurulan bu perdelerde dalgalandırma süsleme tekniği ve vurgunun bir arada kullanımıyla tınısal açıdan duyumun da zenginleştirildiği düşünülmektedir. İlaveten uzunca duyurulan bu perdelerde oluşabilecek tekdüze duyumun da böylelikle engellendiği söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde vurgu kullanımlarıyla genel olarak, seyir yapısındaki parlak ve canlı duyumu sistemli olarak desteklediği söylenebilir.

Vakfe

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 6., 9., 10. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, Sûzinâk taksîminde 7., 8. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerde vakfelerin genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Sûzinâk taksîmde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de yarım karar ve karar yapılan segâh, karar râst perdelerinde, kalış hissiyatını belirginleştirmek ve ifâde zenginliğini arttırmak amacıyla vakfe kullanıldığı söylenebilir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla genel olarak kalış yapılan kısımlarda ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirdiği, duruş ve bitiş hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 3., 10., 12., 13. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Sûzinâk taksîminde 6., 8., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun yer aldığı

görülmektedir. Kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de dinamik yapıdaki ezgisel akışın sonuna doğru, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, kalış hissiyatını metronom yapısındaki farklılaştırmalarla belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kısımda icrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yavaşlayan seyir içerisinde latif bir duyum ortaya çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla kalış hissiyatlarının desteklendiği ve tekdüze seyir yapısı oluşumlarının engellendiği söylenebilir. Sûzinâk taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda ve doğrultuda olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 1., 5., 7., 8. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Sûzinâk taksîminde 1. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Karcığâr taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

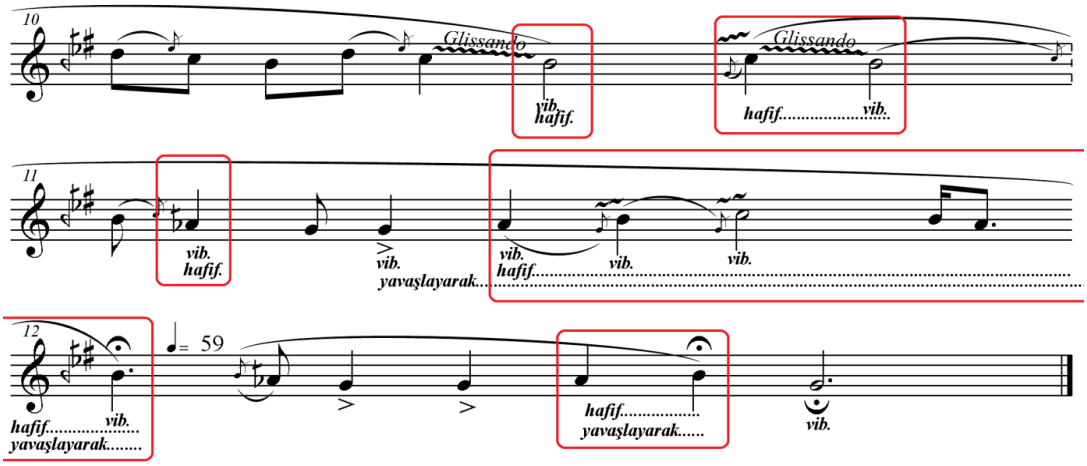
İcrâcının örnek 1'de hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullanarak, gerdâniye perdesi civarında seyreden ezgisel yapıya devamlılık hissiyatı kazandırmayı amaçladığı

söylenebilir. Bu kısımda kullanılan dalgalandırma süsleme tekniği ile de tınısal zenginliğin dinamik icrâ içerisinde desteklendiği söylenebilir. Sûzinâk taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla icrâcının genel olarak, taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve seyir içerisinde oluşabilecek durağan duyumu engellediği söylenebilir.

Hafif icrâ

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde 2., 3., 9., 11., 12., 13. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde, Sûzinâk taksîminde 2., 3., 6., 7., 9., 10., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir.

Sûzinâk taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının kalış yapılan kısımlarda, 10. ve 12. satırda, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yarım karar hissiyatını segâh perdeleri üzerinde desteklediği söylenebilir. Bu kısımlarda hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanılan dalgalandırma süsleme tekniğiyle, tınısal zenginliğin icrâ içerisinde güçlendirildiği düşünülmektedir. Ezgisel akış içerisinde 11. satırda kullanılan hafif icrâ ifâde unsuruyla, çıkıcı nağme yapısının zarif bir duyum açısından desteklendiği söylenebilir. Benzer yapıda ve doğrultudaki kullanımların Karcığar taksîmde de yer aldığı görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, taksîmleri ifâde

unsuru kullanımı bakımından zenginleştirildiği, kalış yapılan kısımlarda karar veya yarım karar hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Karcığâr taksîmde yer almamaktadır.

Mustafa Güvenkaya'nın Sûzinâk taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Sûzinâk taksîmde yer almamaktadır.

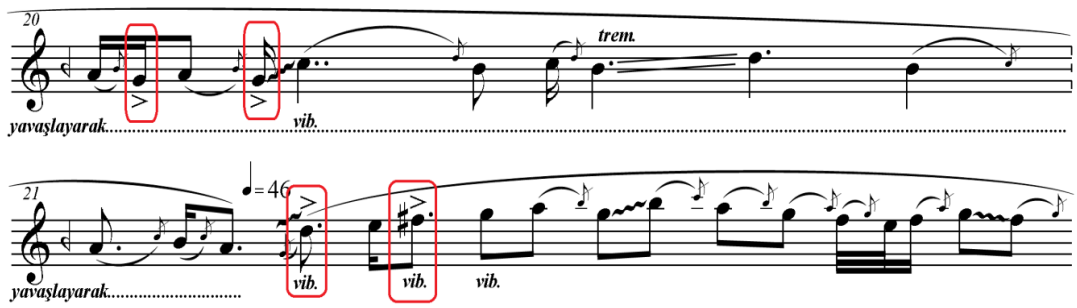
5.7.9. Nihat Ozan Köroğlu

Aşağıda Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân, Uşşâk ve Acemaşîrân taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 1., 7., 8., 11., 12., 13., 15., 16., 17. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 defa, Uşşâk taksîminde 14., 16., 18., 20., 21., 24., 26. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 6., 19., 24., 30., 33., 36., 38., 40., 42. ve 49. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 22 defa vurgu kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurgu kullanımları ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Uşşâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1' de, 20. satırda, Uşşâk makâmının yeden râst perdesi üzerinde vurgu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Bu kullanımla ezgisel akış içerisinde yeden perdesinin ön plana çıkarılmasının amaçladığı söylenebilir. 21. satırda ise

ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü nevâ perdesinin vurgulu icrâ edilerek, çıkıcı yapıdaki nağmede canlılığın desteklendiği ve güçlü perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. 21. satırda perdelerin vurgu ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğiyle bir arada kullanımıyla, canlılığın ve tınısal zenginliğin icrâ içerisinde desteklendiği söylenebilir. İcrâcının vurgu kullanımıyla genel olarak taksîmlerindeki seyir yapısını güçlendirdiği ve icrâlardaki canlılığı desteklediği söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Acemaşîrân taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 6., 7., 10., 16. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa karar veya yarım karar perdelerinde, Uşşâk taksîminde 7. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa yarım karar perdelerinde, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 14., 18., 42., 44. ve 49. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa ezgisel akış içerisinde ve yarım karar perdelerinde vakfe kullandığı görülmektedir.

Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de, kalış yapılan kısımda, nevâ perdesinde vakfe kullanımıyla yarım karar hissiyatının desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Seyrin devamında ezgisel akış içerisinde, çargâh perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, makâmın güçlü perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarılmasının ve güçlü perde üzerinde ifâde zenginliği oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının vakfe kullanımıyla icrâlarında kalış hissiyatını desteklediği ve ezgisel akışa ifâde zenginliği sağladığı düşünülmektedir. Uşşâk ve örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Yavaşlayarak icrâ

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 10., 11., 13., 14., 16., 18. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup, ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde veya yarım karar perdeleri üzerinde yer aldığı görülmektedir. İcrâ boyunca yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru ile hafif icrânın kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde genellikle bir arada kullanıldığı görülmektedir. Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîminde 8., 15. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup, ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun genellikle ezgisel akış içerisinde veya yarım karar perdeleri üzerinde yer aldığı görülmektedir. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 28., 32., 43., 44. ve 48. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımları ezgisel akış içerisinde veya yarım karar yapılan kısımlarda yer almaktadır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun hafif icrâ ifâde unsuru ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

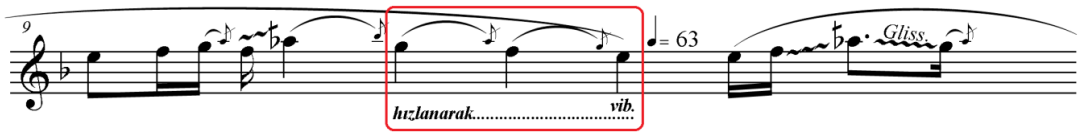
Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Sabâ makâmı seyri içerisinde, güçlü çargâh perdesi üzerinde yaptığı kalışı, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kısımda yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla, kalış hissiyatı içerisinde zarif bir duyumun oluşturulduğu düşünülmektedir. Örnek 2'de ezgisel akış içerisinde çargâh, segâh ve dügâh perdeleri üzerinde yavaşlayarak icrâ unsuru kullanımıyla oluşturulan inici nağmede, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, Uşşâk nağmesinin ve makâmın karar perdesinin icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla, seyir içerisinde tekdüze icrâ duyumunu engellediği ve kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

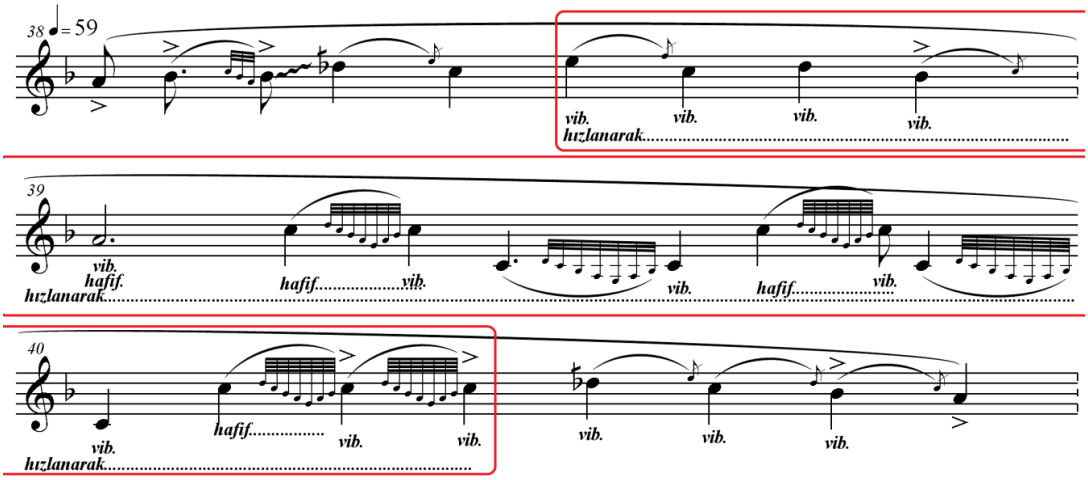
Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 6., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Uşşâk taksîminde 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde yarım karar öncesi hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 5., 11., 12., 13., 16., 19., 22., 27., 32., 35., 36., 38., 46. ve 47. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 14 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız devam etmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsurunun icrâ içerisinde genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

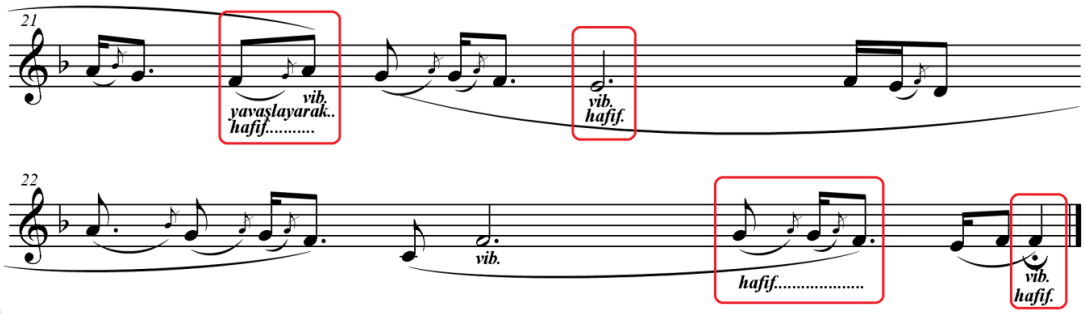
Örnek 1'de yarım karar yapılan kısımda, inici nağmenin hızlanarak icrâ ifâde unsuru ile desteklendiği ve kalış öncesi ezgisel yapının dinamikleştirildiği söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de, hızlanarak icrâ ifâde unsuru ve ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan perdeler arasında kullanılan özel yapıdaki çarpmalarla, dinamikleşen icrâ içerisinde, zengin duyuma sahip bir seyir yapısı oluşturmayı amaçlandığı söylenebilir. Hızlanarak icrâ ile dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanılmasıyla uzunca duyurulan perdelerin duyum açısından dinamik icrâ yapısı içerisinde zenginleştirildiği de düşünülmektedir. Dinamikleşen seyirde yer yer kullanılan hafif icrâ unsuruyla da ezgisel akıştaki latifliğin icrâcı tarafından muhafaza edildiği düşünülmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâcının taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir. Örneklemde yer alan Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde 1., 2., 4., 6., 7., 10., 11., 13., 14., 15., 17., 18., 19., 21. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 21 yerde, Uşşâk taksîminde 3., 4., 6., 7., 9., 11., 18., 19., 27., 29. ve 30. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde 2., 3., 4., 5., 10., 21., 25., 28., 29., 32., 39., 40., 42., 44., 46., 48., 49. ve 50. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda aralıksız devam etmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde ya da

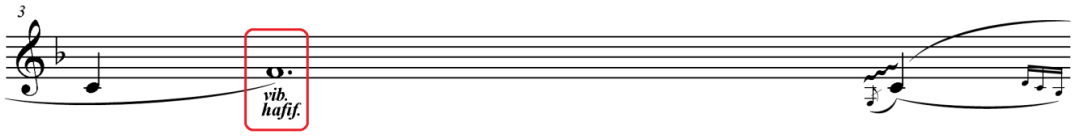
kalış yapılan kısımlarda, genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte yer aldığı görülmektedir.

Acemaşîrân taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Acemaşîrân taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de, 21. ve 22. satırda, kalış yapılan kısımlarda, dügâh ve karar acemaşîrân perdelerini hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklediği söylenebilir. 21. satırda, hafif icrâ ve yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla, kalış yapılan kısımdaki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği ve zenginleştirildiği düşünülmektedir. Ezgisel akış içerisinde, 21. satırda hüseynîaşîrân perdesi üzerinde, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, uzunca duyurulan yeden perdesinin zarif bir duyumla ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Örnek 2'de, hafif icrâ ifâde unsurunun kalış yapılan ve uzunca duyurulan karar acemaşîrân perdesi üzerinde kullanımıyla, yarım kararın desteklendiği, uzunca duyurulan acemaşîrân perdesinin icrâsında ortaya çıkabilecek durağanlığın hafif icrâ ve dalgalandırma süsleme tekniği ile engellendiği söylenebilir. Uşşâk taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla taksîmlerinde kalış hissiyatlarını desteklediği ve icrâlarındaki ifâde zenginliğini güçlendirdiği söylenebilir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Acemaşîrân taksîmde yer almamaktadır.

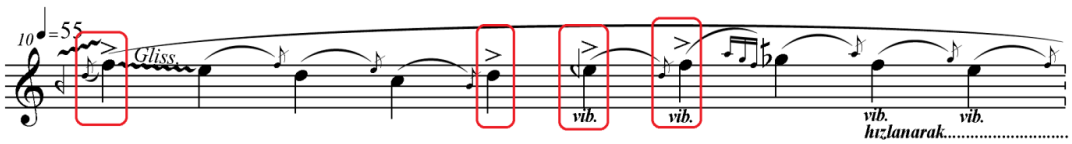
5.7.10. Nurullah Kanık

Aşağıda Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş), Ferahfezâ ve Uşşâk taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 1., 7., 9., 10. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, Ferahfezâ taksîminde 1., 3., 4., 7., 8., 9., 11., 13., 18., 20., 21., 24., 26., 31., 32., 37., 42., 43., 47., 48., 49. ve 56. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 34 defa, Uşşâk taksîminde 4., 7., 8., 10., 12., 13., 14., 16. ve 21. satırda olmak üzere taksîm boyunca 16 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları ezgisel harekektlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

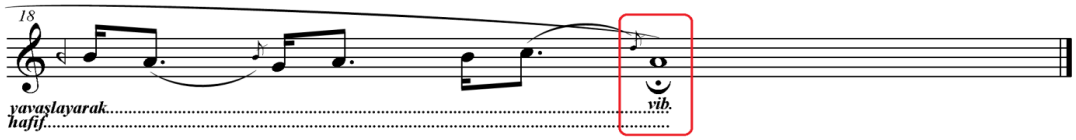
İcrâcının örnek 1'de ezgisel akışın başında, acem perdesinde vurgu kullanımıyla, inici yapıdaki seyri desteklemeyi ve ezgisel harekete canlı bir duyum kazandırmayı amaçlandığı söylenebilir. Devamında da güçlü nevâ perdesinden başlayan çıkıcı nağmenin, vurgu ifâde unsuruyla desteklendiği söylenebilir. Bu kısımda vurgu ifâde

unsurunun dalgalandırma süsleme tekniğiyle bir arada kullanımıyla, icrânın tınısal açıdan da desteklenip zengin bir duyuma sahip olmasının da amaçlandığı düşünülmektedir. İcrâcının vurgu kullanımıyla genel olarak seyirdeki canlılığı sistemli olarak ön plana çıkardığı ve oluşabilecek tekdüze bir anlatım biçimini engellediği söylenebilir. Örneklemde yer alan Ferahfeza ve Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 12., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa. Ferahfezâ taksîminde 2., 6., 24., 38., 39., 43., 44., 48., 49., 56., 57. ve 63. satırda olmak üzere, karar ve yarım karar perdelerinde, taksîm boyunca 12 defa, Uşşâk taksîminde 4., 5., 7., 11. ve 23. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vakfe kullanımları ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerin üzerinde yer almaktadır.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Ferahfezâ taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

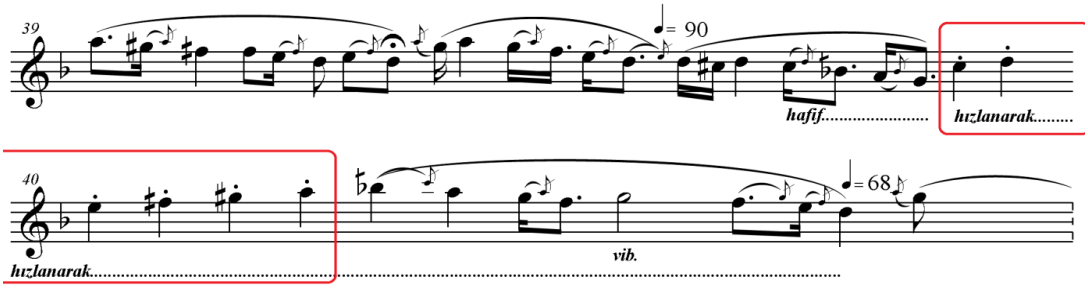
Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de Uşşâk taksîmin sonunda, karar dügâh perdesinde vakfe kullanımıyla, karar hissiyatına diğer ifâde unsurlarıyla birlikte katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de ise güçlü nevâ perdesinde yarım karar hissiyatını, vakfe kullanımıyla belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla genel olarak, kalış hissiyatlarını ifâde unsuru kullanımı bakımından zenginleştirdiği ve belirginleştirdiği söylenebilir.

Kesik icrâ

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Ferahfezâ taksîminde 32., 39., 40. ve 43. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 defa, Uşşâk taksîminde 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



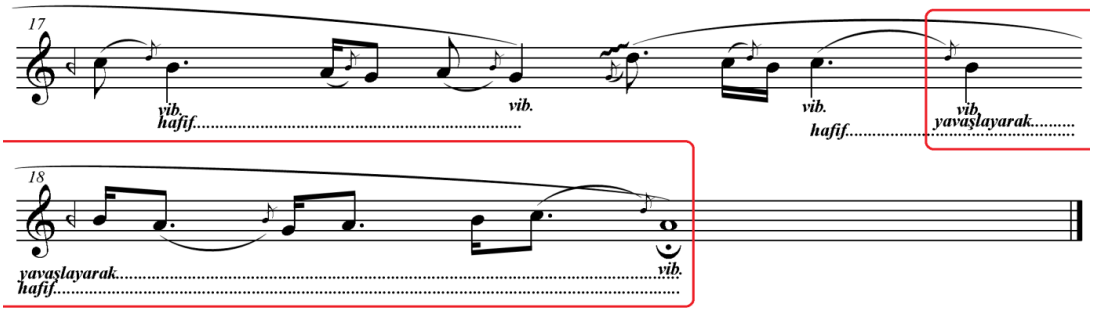
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de hızlanarak icrâ ile dinamikleşen ezgisel yapı içerisinde, kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, çıkıcı seyri güçlendirmeyi ve icrâsındaki anlatım biçimini çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, icrâsındaki anlatımı çeşitlendirdiği ve ifâde unsuru kullanımını icrâlarında zenginleştirerek, seyir yapısını desteklediği söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Uşşâk taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Yavaşlayarak icrâ

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 1., 13. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Ferahfezâ taksîminde 7., 10., 11., 30., 36., 38., 42., 52. ve 62. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Uşşâk taksîminde 15. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kalış yapılan perdeler üzerinde ve ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



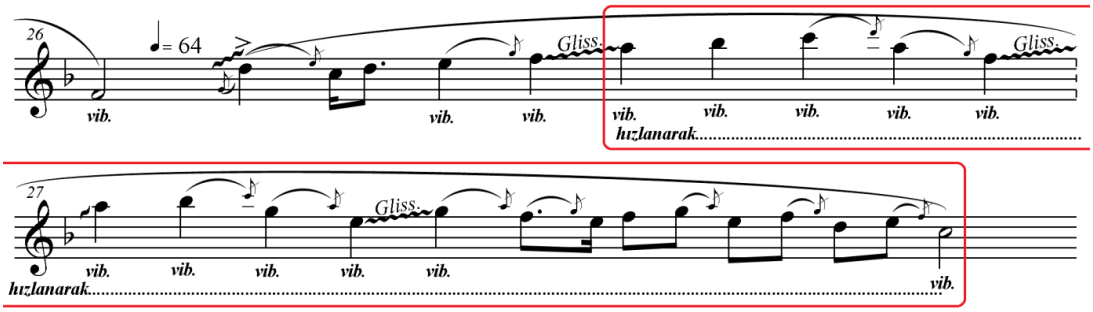
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de taksîmin son cümlesinde, nağme içerisinde yavaşlayarak karar hissiyatını belirginleştirdiği ve nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir. İcrâcının bu kısımda yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurlarını bir arada kullanarak kalışa giderken seyirdeki zarifliği ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akışı güçlendirdiği ve kalış hissiyatlarını ifâde ve anlatım bakımından zenginleştirdiği söylenebilir. Örneklemde yer alan Ferahfezâ ve Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 2., 3., 5., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde, Ferahfezâ taksîminde 3., 14., 15., 19., 22., 26., 32., 39., 43., 46., 49., 50., 51., 56., 58. ve 61. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Uşşâk taksîminde 2., 5., 8., 10., 13. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Taksîmlerde hızlanarak icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniği yer yer bir arada kullanılmaktadır.

Ferahfezâ taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



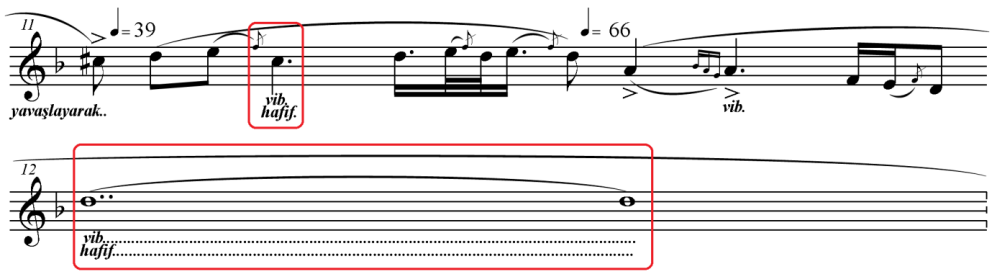
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de tiz çargâh perdesine kadar çıkan seyri, hızlanarak icrâ unsuruyla dinamikleştirirken, dalgalandırma süsleme tekniğiyle de duyum açısından desteklendiği söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla genel olarak, ezgisel akıştaki devinimi koruduğu ve seyirleri içerisinde tekdüze bir anlatım biçiminin oluşmasını engellediği söylenebilir. Örneklemde yer alan iki Uşşâk taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

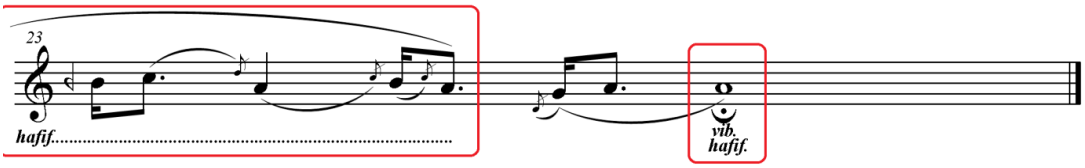
Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 2., 4., 7., 9., 14., 16. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Ferahfezâ taksîminde 1., 2., 4., 10., 11., 12., 23., 24., 39., 44., 46., 51., 55., 57., 58., 59., 62. ve 63. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 25 yerde, Uşşâk taksîminde 2. 4., 6., 9., 15., 17., 18., 21., 22. ve 23 satırda olmak üzere 13 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsuru taksîm boyunca genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de 11. ve 12. satırda, uzunca duyurulan nim hicâz ve güçlü nevâ perdelerini ezgisel akış içerisinde hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanarak, bu perdeleri seyir içerisinde zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Örnek 2'de Uşşâk taksîmin son cümlesinde, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, taksîmin bitiş hissiyatına katkı sağlandığı söylenebilir. Örneklemde yer alan ikinci Uşşâk taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ezgisel akıştaki ifâde zenginliğinin desteklendiği, karar ve yarım karar perdelerinde yapılan kalışların belirginleştirildiği söylenebilir.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

5.7.11. Ömer Erdoğdular

Aşağıda Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk, Hüzzâm ve Hisâr taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

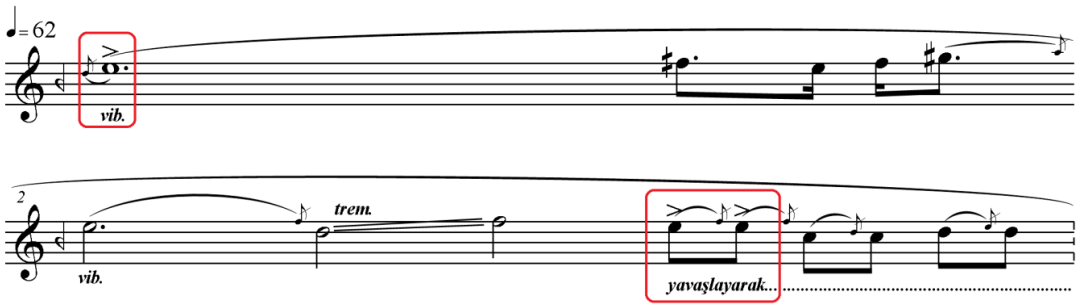
Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 1., 5., 7., 8., 9., 13., 14., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 24. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 24 defa, Hüzzâm taksîminde 1., 5., 6., 8., 9. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, Hisâr taksîminde 1., 2., 3., 5., 6., 7., 8., 9., 14. ve 17. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 defa vurgu

kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları ezgisel akışın içerisinde veya ezgisel hareketlerin başında ilk notada yer almaktadır.

Hüzzâm taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hisâr taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketlerin başlangıcında vurgu ifâde unsuru kullanımıyla, nağme yapılarının güçlendirmeyi ve ezgisel akış içerisinde canlı duyuma katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Gerdâniye perdesinde vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanılmasıyla, ezgisel yapının başlangıcında canlılığın ve tınısal zenginliğin bir arada desteklendiği söylenebilir. Ardından ezgisel hareketin başlangıcında, nevâ perdesinin üzerinde vurgu kullanımıyla, makâmın güçlü perdesinin icrâda ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında ve içerisinde hüseynî perdelerinin üzerinde vurgu kullanımıyla, icrâda makâmın güçlü perdesinin ön plana çıkarıldığı ve desteklendiği söylenebilir. Taksîmin başlangıcında güçlü hüseynî perdesinin vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniği ile uzunca duyurulduğu görülmektedir. Bu yöndeki kullanımla, ezgisel hareketin başlangıcında, canlılığın ve tınısal zenginliğin bir arada desteklenmesinin ve perdenin uzunca icrâsı esnasında oluşabilecek monoton duyumun engellenmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Vurgu kullanımıyla genel olarak icrâlardaki canlılığın sistemli biçimde desteklendiği ve makâmların kararkterisitik perdelerinin icrâ içerisinde vurgu kullanımıyla ön

plana çıkarıldığı söylenebilir. Uşşâk taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 4. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Hüzzâm taksîminde 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Hisâr taksîminde 3., 11., 13. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 defa, kalış yapılan perdeler üzerinde vakfe kullandığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de taksîmin sonunda, karar perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, bitiş hissiyatının desteklendiği, karar yapılırken kullanılan ifâde unsuru kullanımının çeşitlendirilerek zenginleştirildiği söylenebilir. Vakfe kullanımlarıyla genel olarak icrâcının taksîmlerinde yarım karar ve karar hissiyatlarına katkı sağladığı ve ifâde unsuru kullanımını zenginleştirdiği söylenebilir. Örneklemde yer alan Hüzzâm ve Hisâr taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Yavaşlayarak icrâ

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 18., 20., 21., 22. ve 26. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Hüzzâm taksîminde 7. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, Hisâr taksîminde 2., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmledeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da devam etmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru genellikle kalış yapılan kısımlarda yer almaktadır.

Hüzzâm taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hisâr taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de karar segâh perdesinde yarım karar öncesinde, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, kalış hissiyatının desteklemeyi ve kalış öncesinde kullanılan üçleme tartımını yavaşlayarak icrâ ile ön plana çıkartıp, nağme içerisindeki ifâde zenginliğinin güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, kalış öncesi inici yapıdaki nağmenin desteklendiği ve dügâh perdesindeki kalış hissiyatının belirginleştirildiği söylenebilir. Uşşâk taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla taksîmlerinde genel olarak kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 7., 11., 12. ve 24. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Hüzzâm taksîminde 5., 6. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Hisâr taksîminde 5., 7., 11., 12. ve 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanıldığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da devam etmektedir.

Hisâr taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de hızlanarak icrâ ile dinamikleştirilen inici yapıdaki nağmede, perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğinin sırayla kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle inici yapıda dinamikleşen icrâda oluşabilecek tekdüze seyrin, tınısal zenginlik sağlanarak engellendiği söylenebilir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâcının taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir. Uşşâk ve Hüzzâm taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde 1., 2., 4., 5., 6., 7., 8., 10., 11., 13., 16., 17., 21., 22., 24., 25., 26. ve 27. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 20 yerde, Hüzzâm taksîminde 1., 2., 3., 4., 7., 9., 11., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Hisâr taksîminde 3., 8., 9., 10., 11., 12., 15. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da devam etmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda, genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüzzâm taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de 26. satırda üçleme tartımı içerisinde hafif icrâ unsuru kullanımıyla tartım üzerinde ifâde zenginliğinin arttırıldığı söylenebilir. Devamında karar yapılan kısımda hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla bitiş hissiyatının güçlendirildiği ve zarif bir kalış seyri oluşturulduğu söylenebilir. Ayrıca uzunca duyurulan karar dügâh perdesinin de hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, karar ederken tekdüze bir duyuma sahip olmasının engellendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de nevâ perdesi üzerinde yapılacak kalışın, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla belirginleştirildiği ve güçlü perdenin icrâ içerisinde latif bir duyumla ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Hisâr taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla taksîmlerinde genel olarak seyir yapılarını zarifleştirdiği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Hüzzâm taksîmde yer almamaktadır.

Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Hisâr taksîmde yer almamaktadır.

5.7.12. Sadrettin Özçimi

Aşağıda Sadrettin Özçimi'nin Hicâz, Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır

Vurgu

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 1., 2., 3., 7., 8. ve 10. satırlarda olmak üzere, taksîm icrâsı boyunca 19 defa, Hüseynî taksîminde 2., 16., 20., 22. ve 25. satırlar haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 53 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 9., 10., 12., 18., 42., 43., 47., 48., 54., 57., 72., 77., 79., 81., 84., 95., 96., 97., 104., 107., 116., 124., 142. ve 143. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 51 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Taksîmlede vurgu kullanımlarının ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer aldıkları görülmektedir.

Hicâz taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüseynî taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de inici seyrin vurgu kullanımlarıyla başladığı ve sürdürüldüğü, böylelikle canlı yapıda bir ezgisel akış elde edildiği söylenebilir. Örnek 2'de de vurgu kullanımıyla, ezgisel hareketin başlangıcında nağme yapısının desteklendiği ve ezgisel akış içerisinde güçlendirildiği söylenebilir. Ayrıca uzunca duyurulan perdeler üzerinde de vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla tınısal zenginliğin arttırıldığı düşünülmektedir. Uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek canlı ama tekdüze seyir yapısının böylelikle engellendiği söylenebilir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde de benzer yapıdaki kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla genel olarak taksîmlerinde canlı ve parlak duyumu sistemli ve sürekli koruduğu söylenebilir.

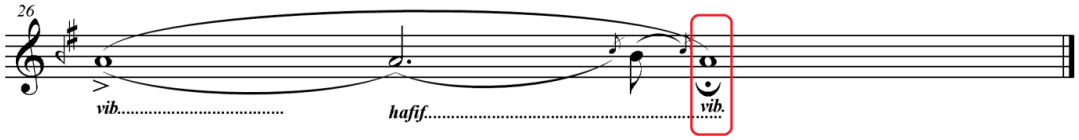
Vakfe

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 2., 3., 5. ve 10. satırlarda olmak üzere taksîm icrâsı boyunca 5 defa, Hüseynî taksîminde 14., 16. ve 26. satırlarında olmak üzere taksîm icrâsı boyunca 3 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 3., 7., 9., 12., 13., 18., 31., 33., 39., 47., 48., 56., 59., 61., 70., 73., 75., 77., 79., 94., 98., 103., 107., 108., 110., 111., 114., 119., 122., 128., 135. ve 145. satırda olmak üzere, taksîm icrâsı boyunca 34 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vakfe kullanımları genel olarak kalış yapılan perdeler üzerinde veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Hicâz taksîmde yer alan vakfe kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Hüseynî taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının vakfe kullanımıyla, icrâ içerisinde nim hicâz perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Bu yöndeki kullanımın Hicâz makâmı içerisindeki seyre de katkı sağladığı düşünülmektedir. Örnek 2'de taksîmin sonunda, karar dügâh perdesinde, bitişin vakfe kullanımıyla zenginleştiriliği ve belirginleştirildiği söylenebilir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının genel olarak taksîmlerinde vakfe kullanımıyla ezgisel akış içerisinde nağme yapılarını desteklediği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Kesik İcrâ

Sadrettin Özçimi'nin Hüseynî taksîminde 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 74. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 defa kesik icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının karar dügâh ve güçlü hüseynî perdeleri arasında atlama yaparken, kesik icrâ ifâde unsurunu kullanarak bu iki perdeyi birbirinden farklı kullanımla aynı ezgi içerisinde ön plana çıkardığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de ırak perdesinden başlayıp, eviç perdesine kadar çıkan dinamik yapıdaki nağmeyi kesik icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanarak, çıkıcı yapıdaki nağmeyi güçlendirdiği söylenebilir. İcrâcının uzun yapıdaki solosunda kullanımıyla nağme yapısını çeşitlemeyi ve oluşabilecek tekdüze seyir duyumunu engellemeyi amaçladığı düşünülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel akışın çeşitlendirildiği ve ifâde unsuru kullanımı bakımından nağmelerin zenginleştirildiği söylenebilir.

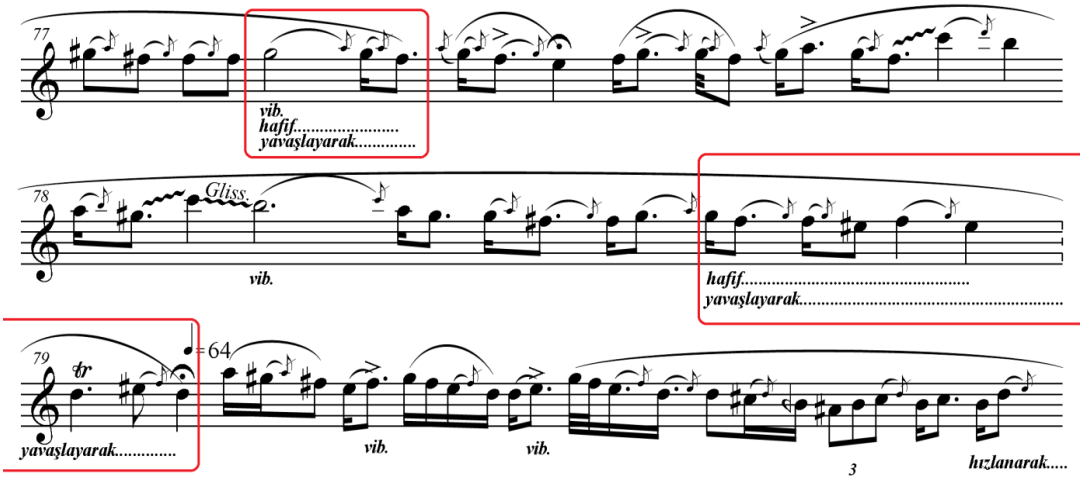
Yavaşlayarak icrâ

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 5., 6., 7., 8., 9. ve 10. satırında olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Hüseynî taksîminde 18. satırında olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 10., 32., 34., 40., 43., 45., 49., 63., 66., 70., 77., 78., 84., 96., 99., 100., 111., 118., 127., 131., 133., 136. ve 142. satırda olmak üzere 23 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru, genel olarak cümle veya devrelerin sonlarında yer almaktadır.

Hüseynî taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

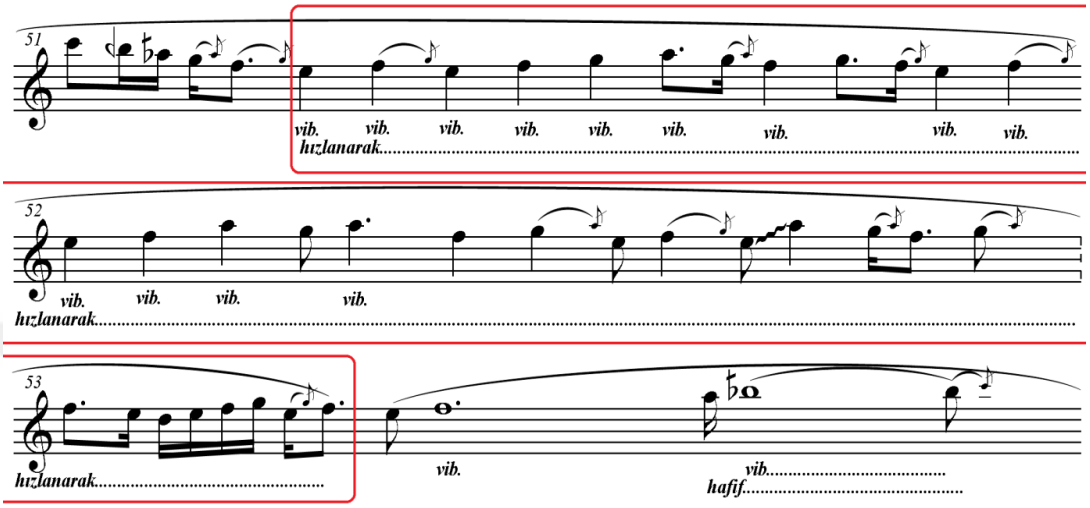
Örnek 1'de icrâcının segâh perdesinde yapacağı yarım kararı yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla güçlendirmeyi ve bu kısımdaki üçleme tartımını da kalış esnasında ön plana çıkartmayı amaçladığı düşünülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla, oluşturulmak istenen ifâde zenginliğinin yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği de söylenebilir. Örnek 2'de yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, eviç ve nevâ perdelerinde yapılacak olan kalışların icrâ içerisinde desteklendiği ve uzun yapıdaki kullanımlarla da ezgisel akışın ifâde zenginliğinin arttırıldığı söylenebilir. Hicâz taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yarım karar veya karar edilen kısımlardaki kalış hissiyatını güçlendirdiği ve ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını zenginleştirdiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Sadrettin Özçimi'nin Hüseynî taksîminde 10. ve 14. satırlarında olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 3., 14., 16., 17., 20., 23., 27., 30., 36., 46., 51., 57., 60., 67., 69., 72., 79., 83., 88., 91., 93., 94., 113., 114.,

117., 121., 128. ve 143. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 29 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir.

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde yer alan hızlanarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

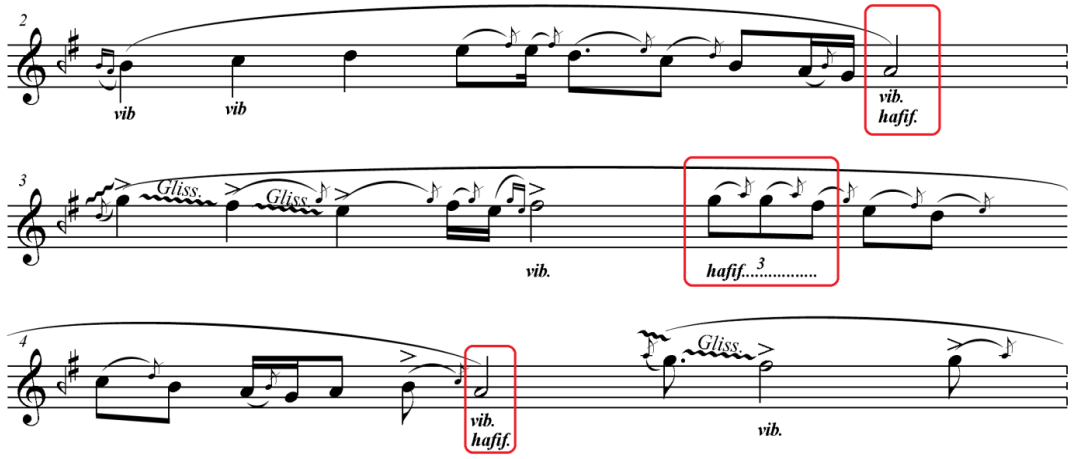
İcrâcının örnek 1'de hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla çıkıcı ve inici seyir yapısı içerisinde dinamikliği ve devamlılık hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Genellikle 4'lük değerdeki perdelerin kullanıldığı bu kısımda, dinamikleşen icrâ yapısının tekdüze seyir duyumu oluşturmaması için dalgalandırma süsleme tekniğinin de sıklıkla kullanılarak, tınısal zenginlik açısından icrâya katkı sağlandığı düşünülmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla icrâcının genel olarak, taksîmlerinde ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir. Hüseynî taksîmde de benzer doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde 4., 8. ve 10. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde, Hüseynî taksîminde 2., 3., 4., 5., 6., 8., 9., 12., 18., 20., 21., 22., 25. ve 26. satırlarında olmak üzere, taksîm boyunca 17 yerde, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 2., 5., 7., 8., 12., 13., 15., 16., 17., 18., 20., 24., 29., 31., 32., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 45., 46., 47., 48., 53., 54., 56., 57., 64., 70., 75., 77., 78., 80., 81., 82., 83., 87., 89., 91., 93., 94., 96., 99., 101., 103., 105., 106., 107., 110., 111., 113., 115., 116., 117., 118., 119., 122., 125., 126., 127.,

128., 131., 134., 135., 136., 138., 139., 140., 141., 142., 143., 144., 145., 147., 150. ve 151. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 107 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan perdeler üzerinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Hüseynî taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun yer aldığı örnekler aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde, 3. satırda üçleme tartımını seyirde hafif icrâ ifâde unsuruyla, zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Üçleme tartımı ile oluşturulmaya çalışılan ifâde zenginliğinin bu kısımda hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklendiği düşünülmektededir. 2. ve 4. satırda karar dügâh perdesinde yapılan kalışların da hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklendiği ve zenginleştirildiği söylenebilir. Hicâz ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel akış içerisinde latif bir seyir yapısı oluşumunu desteklediği ve kalış yapılan kısımlarda da duruş ve bitiş hissiyatlarını güçlendirdiği söylenebilir.

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîmde vurgu kullanımı, vakfe kullanımı, yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ve hızlanarak icrâ ifâde unsuru Hicâz taksîmde yer almamaktadır.

Hüseynî taksîmde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde uzun süreli bir icrâ sergilediği görülmektedir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde vurgu, vakfe, kesik icrâ, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir.

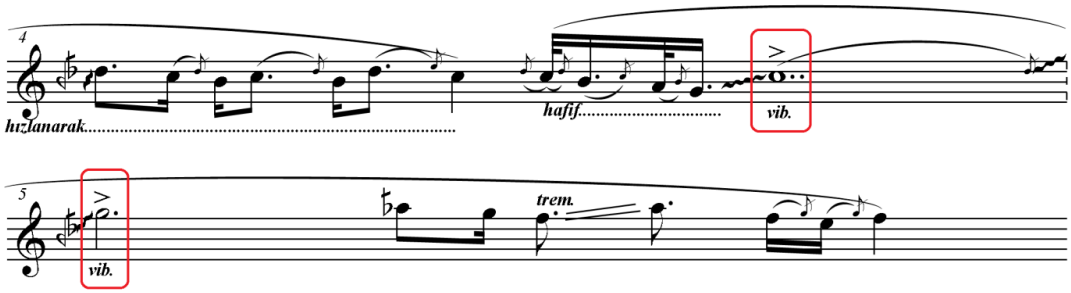
5.7.13. Salih Bilgin

Aşağıda Salih Bilgin'in Bestenigâr, Uşşâk ve Râst taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 1., 3., 4., 5., 8., 10. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 10 defa, Uşşâk taksîminde 1., 2., 3., 4. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 7 defa, Râst taksîminde 1., 6., 9., 10., 13., 14. ve 15. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa vurgu ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan vurgu kullanımları ezgisel hareketlerin başında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Bestenigâr taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de güçlü çargâh ve gerdâniye perdelerini uzunca duyurarak ve vurgulu bir şekilde icrâ ederek, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Uzunca duyurulan ve vurgulu icrâ edilen bu

perdelerin dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla tınısal olarak belirginleştirildiği ve oluşabilecek durağan duyumun da bu yolla engellendiği düşünülmektedir. Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında kullanılan vurguyla, çargâh perdesinden başlayan inici nağmenin güçlendirildiği ve icrâ içerisindeki canlı duyumun desteklendiği söylenebilir. Râst taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Vurgu kullanımıyla genel olarak icrâcının taksîmlerindeki canlı duyumu sistemli olarak desteklediği ve icrâ yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

Vakfe

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 10. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Uşşâk taksîminde 6. ve 9. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa, Râst taksîminde 9. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan vakfelerin yarım karar veya karar perdesinde yer aldığı görülmektedir.

Uşşâk taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de icrâcının kalış yaptığı güçlü nevâ perdesinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatını güçlendirdiği ve makâmın güçlü nevâ perdesini icrâ içerisinde belirginleştirdiği söylenebilir. Bestenigâr ve Râst taksîmlerinde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde vakfe kullanımıyla genel olarak kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Uşşâk taksîminde 16. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Râst taksîminde 2. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâların genellikle kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı görülmektedir.

Bestenigâr taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Uşşâk taksîmde yer alan yavaşlayarak icrânın kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de icrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, çıkıcı yapıdaki ezgisel yapıyı güçlendirdiği ve segâh perdesinde yapılacak kalış hissiyatını belirginleştirdiği söylenebilir. Örnek 2'de dinamik yapıdaki inici nağmeden sonra 4'lük değerdeki perdeler üzerinde ezgisel yapı içerisinde yavaşlayarak icrâ ile oluşan ifâde zenginliğinin desteklendiği ve zenginleştirildiği söylenebilir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla genel olarak taksîmlerinde kalış hissiyatlarını desteklediği ve ezgisel yapıyı ifâde zenginliği bakımından zenginleştirdiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 3., 7., 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Uşşâk taksîminde 5., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Râst taksîminde 4. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Bestenigâr taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

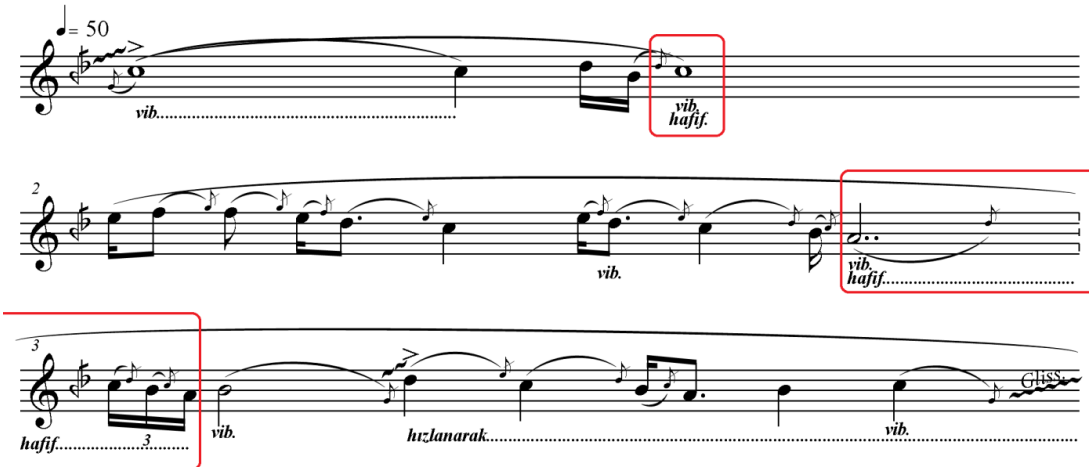
Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde kullandığı hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla, taksîmdeki dinamikliğe katkı sağladığı söylenebilir. Dinamikleşen ezgisel yapı içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, icrânın tınısal açıdan da desteklediği düşünülmektedir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla taksîmlerinde dinamikliğe katkı sağladığı oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir. Uşşâk ve Râst taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde 1., 2., 4., 8., 9., 10., 11., 12., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde, Uşşâk taksîminde 13., 15., 16. ve 18. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Râst taksîminde 2., 4., 5., 8., 9., 10., 13., 17., 18. ve 19. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsuru icrâ boyunca, ezgisel akış içerisinde, karar veya yarım karar perdelerinde yer almaktadır. Genellikle hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Bestenigâr taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de taksîmin başlangıcında, uzunca duyurulan güçlü çargâh perdesinde hafif icrâ ifâde unsuruyla kalış yaparak, yarım karar hissiyatını destekleyerek zarif bir duyum oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Hafif icrâ ve

dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla, kalışın tınısal zenginlikle de güçlendirildiği ve uzunca duyurulan perde üzerinde oluşabilecek durağan icrânın engellendiği düşünülmektedir. 2. ve 3. satırda ezgisel akış devam ederken kullanılan hafif icrâ ifâde unsuruyla, icrâdaki ifâde zenginliğinin arttırılığı, nağme yapısının güçlendirildiği ve üçleme tartımının belirginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde kullandığı hafif icrâ ifâde unsuruyla genel anlamda zarif bir seyir yapısı oluşturduğu ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Bestenigâr taksîmde yer almamaktadır.

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Uşşâk taksîmde yer almamaktadır.

Salih Bilgin'in Râst taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Râst taksîmde yer almamaktadır.

5.7.14. Ümit Gürelman

Aşağıda Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ, Evcârâ ve Müsteâr taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 1., 3., 4., 7., 8. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa, Evcârâ taksîminde 1., 2., 3., 5., 9., 12. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 13 defa, Müsteâr taksîminde 1., 2., 4., 5., 7., 11. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde vurgu kullanımları genel olarak ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Şevkefzâ taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Müsteâr taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel akış içerisinde, uzunca duyurulan güçlü çargâh perdesini vurgulu olarak icrâ ederek, seyirdeki canlılığı desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Ayrıca makâmın güçlü çargâh perdesinin bu yöndeki kullanımla, ön plana çıkarılıp vurgulandığı düşünülmektedir. Uzunca duyurulan perdede oluşabilecek durağan duyumun, dalgalandırma süsleme tekniğiyle engellendiği ve vurgulu icrâ edilen perde üzerinde tınısal zenginliğin desteklendiği söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de acem perdesi üzerinde vurgu kullanımıyla, inici yapıdaki seyri desteklemeyi ve güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının taksîmlerinde vurgu kullanımıyla seyirlerinde canlı duyumu sistemli olarak desteklediği ve oluşabilecek tekdüze icrâ duyumunu engellediği söylenebilir. Evcârâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 4., 7. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 defa, Evcârâ taksîminde 12., 17., 18., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfe kullanımları kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır.

Şevkefzâ taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de güçlü çargâh perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatına katkı sağlamayı ve makâmın güçlü perdesini icrâ içerisinde ön plana

çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Evcârâ taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda ve doğrulturda olduğu görülmektedir. İcrâcının vakfe kullanımıyla genel olarak kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Evcârâ taksîminde 3., 6., 12. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 4 yerde, Müsteâr taksîminde 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu, ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Evcârâ taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de kalış yapılan karar ırak perdesinde, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, yarım karar hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla, seyir içerisindeki metronomu değiştirerek, oluşabilecek tekdüze bir taksîm icrâsı duyumunu engellediği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir. Şevkefzâ ve Müsteâr taksîmlerinde de benzer yapıda kullanımlarının olduğu görülmektedir.

Hızlanarak icrâ

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 4., 5. ve 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Evcârâ taksîminde 10. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, Müsteâr taksîminde 7. satırda olmak üzere taksîm boyunca 1 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir.

Müsteâr taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de güçlü nevâ perdesinde yarım karar edecek nağmenin hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla desteklenerek dinamikleştirildiği ve dinamik bir kalış hissiyatının oluşturulduğu söylenebilir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak seyir yapısındaki devinimin arttırıldığı ve ezgisel akıştaki devamlılık hissiyatının desteklendiği söylenebilir. Şevkefzâ ve Evcârâ taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda ve doğrultuda oldukları görülmektedir.

Hafif icrâ

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde 1., 2., 5., 10. ve 12. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 yerde, Evcârâ taksîminde 2., 5., 9., 10., 13., 14., 15., 17., 18., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Müsteâr taksîminde 1., 2., 3., 4., 6., 9., 10., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 11 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazılarının uzun yapıda olduğu ve ardından gelen satırda aralıksız olarak devam ettiği görülmektedir. Hafif icrâ ifâde unsuru, taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde, dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte yer almaktadır.

Şevkefzâ taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Müsteâr taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de çargâh perdesinde yaptığı yarım kararı, hafif icrâ ifâde unsuruyla desteklemeyi, zarif bir kalış hissiyatı oluşturmayı ve makâmın güçlü perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanımıyla, güçlü perdesindeki kalışın tınısal açıdan da zenginleştirildiği düşünülmektedir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel akış içerisinde, segâh perdesi üzerinde yer alan kümelemeyi hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla ön plana çıkarmayı ve karar perdesini icrâ içerisinde zarif bir duyumla belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla, ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını zenginleştirdiği ve kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir. Evcârâ taksîmde de benzer kullanımların olduğu görülmektedir.

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Şevkefzâ taksîmde yer almamaktadır.

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Evcârâ taksîmde yer almamaktadır.

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde vurgu, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Vakfe ve kesik icrâ ifâde unsuru Müsteâr taksîmde yer almamaktadır.

5.7.15. Yavuz Akalın

Aşağıda Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ, Sultânîyegâh ve Nevâ taksîminde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Vurgu

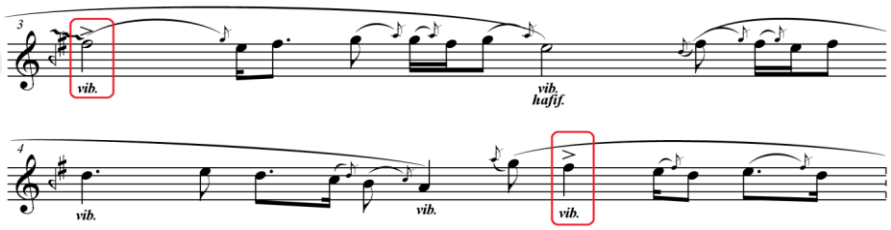
Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 2., 3., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 15., 17., 18., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 23 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır. Sultânîyegâh taksîminde 3., 4., 5. ve 7. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır. Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminde 3., 4., 5., 9., 10. ve 13. satırda olmak üzere, taksîm

boyunca 11 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında yer almaktadır.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Nevâ taksîmde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

İcrâcının örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında, dügâh perdesini vurgulu icrâ ederek, güçlü perdeyi seyirde ön plana çıkarmayı amaçlandığı söylenebilir. İcrâcının örnek 2'de ezgisel akış içerisinde eviç perdesini vurgulu icrâ ederek, nevâ perdesi üzerinde Râst nağmelelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Ayrıca uzunca duyurulup vurgulanan bu perdelerin icrâsı içerisinde, dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla, durağan bir duyumun oluşmasının engellendiği ve tınısal zenginliğin desteklendiği düşünülmektedir. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla taksîmlerindeki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve seyir yapısını güçlendirdiği söylenebilir. Ferahfezâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

Vakfe

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 1., 5., 12., 16., 20. ve 22. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 defa, Sultânîyegâh taksîminde 2., 3., 7., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 5 defa, Nevâ taksîminde 1., 2., 5., 6., 10., 12. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 defa vakfe kullandığı görülmektedir. Vakfelerin genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde kullanıldığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de taksîmin sonunda yegâh perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, bitiş hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte karar perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, ifâde zenginliğinin desteklendiği düşünülmektedir. Ferahfezâ ve Nevâ taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Vakfe kullanımıyla icrâcının taksîmlerinde genel olarak, kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir.

Yavaşlayarak icrâ

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 11. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, Sultânîyegâh taksîminde 6., 8. ve 10. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 3 yerde, Nevâ taksîminde 6. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Kullanımların tamamı kalış yapılan kısımlarda yer almaktadır.

Sultâniyegâh taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de inici yapıdaki nağmede, acem perdesinden çargâh perdesine kadar seyri yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla desteklediği ve güçlendirildiği söylenebilir. Yavaşlayarak icrâ unusuruyla, çargâh perdesinde yapılan kalışın da belirginleştirildiği söylenebilir. Benzer yapıdaki kullanımların Ferahfezâ ve Nevâ taksîmde de yer aldığı görülmektedir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, kalış hissiyatlarına katkı sağlandığı ve oluşturulan metronom değişimleriyle oluşabilecek tekdüze seyir duyumunun engellendiği söylenebilir.

Hızlanarak icrâ

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 5., 12., 13., 15., 18. ve 20. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 6 yerde, Sultânîyegâh taksîminde 3. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 yerde, Nevâ taksîminde 9. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 2 yerde, yarım karar öncesi hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksimlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Ferahfezâ taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

İcrâcının örnek 1'de karar yegâh perdesi ve güçlü acem perdesi arasında seyreden, genel itibariyle 4'lük değerde notalarla kurulu ve çıkıcı yapıdaki icrânın, hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla dinamikleştirildiği söylenebilir. Böylelikle ezgisel akışın güçlendirildiği ve tekdüze bir anlatımın oluşmasının engellendiği düşünülmektedir. Dinamikleşen icrâ içerisinde dalgalandırma süsleme tekniğinin sıklıkla kullanımıyla ezgisel akışın tınısal bakımdan da zengin yapıda olmasının sağlandığı söylenebilir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâcının taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir. Sultânîyegâh ve Nevâ taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir.

Hafif icrâ

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde 2., 4., 5., 7., 8., 10., 11., 12., 16., 17., 20., 21., 22., 23., 24. ve 25. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 16 yerde, Sultânîyegâh taksîminde 2., 5., 7., 9., 10. ve 11. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 8 yerde, Nevâ taksîminde 2., 3., 5., 8., 9., 12., 13. ve 14. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 9 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki

kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Taksîmlerde hafif icrâ ifâde unsurunun, genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte, kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı görülmektedir.

Sultânîyegâh taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de 9. ve 11. satırlarda ezgisel akış içerisinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, seyir içerisinde zarif duyumun sistemli olarak desteklendiği söylenebilir. 10. ve 11. satırda kalış yapılan çargâh perdesi ve karar edilen yegâh perdesi üzerinde hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yarım karar ve karar hissiyatlarının güçlendirildiği söylenebilir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genel olarak, ezgisel akış içerisinde âhenkli yapıyı zenginleştirdiği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı söylenebilir. Ferahfezâ ve Nevâ taksîmlerinde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımlarının olduğu görülmektedir.

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Ferahfezâ taksîmde yer almamaktadır.

Yavuz Akalın'ın Sultânîyegâh taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Sultânîyegâh taksîmde yer almamaktadır.

Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminde vurgu, vakfe, yavaşlayarak, hızlanarak ve hafif icrâ gibi ifâde unsurlarının yer aldığı görülmektedir. Kesik icrâ ifâde unsuru Nevâ taksîmde yer almamaktadır.

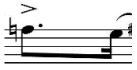
5.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu alt problemde icrâcıların tartım kullanımları incelenmiştir. İcrâcıların taksîmlerinde en az iki defa kullandıkları tartımlar tablo halinde yorumlanmıştır.

5.8.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Aşağıda Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk, Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/2, 6/1, 8/1, 11/1, 13/1, 16/1, 17/1	8
2		1/1, 3/3, 4/1, 6/4, 7/3, 12/2, 13/3, 14/4	21
3		4/1, 7/1, 9/1, 10/2, 11/1, 15/1	7
4		4/1, 6/1, 9/1, 10/1, 12/1, 15/3, 16/1, 17/1	10
5		7/1, 13/1	2
6		8/1, 11/1	2
7		2/1, 5/1, 10/1	3
8		5/1, 7/1	2
9		8/1, 16/3	4

Tablo 5.7. Adnan Yavuz Ballıoğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.7 incelendiğinde Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 21 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 10 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda aynı tartımların kullanımıyla oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

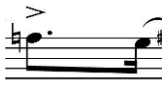
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 4 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımıyla icradaki dinamikliğin desteklendiği ve icrâda oluşabilecek durağanlığın engellendiği söylenebilir.

Uşşâk taksîmde yer alan üçleme kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Taksîm boyunca üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. 12. satırda üçleme tartımının 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluştuğu ve ezgisel hareketin başlangıcında yer aldığı görülmektedir. Ezgisel hareketin başlangıcında yer alan üçleme tartımıyla icrâdaki ifâde zenginliğinin desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Hüzzâm taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/1, 6/1, 7/1, 8/1, 11/1, 13/1, 14/1	7
2		3/2, 4/2, 10/3, 11/1, 14/1, 15/1	10
3		7/1, 13/2	3
4		1/1, 2/2, 3/1, 6/1, 9/1, 13/2	8
5		7/1, 11/1	2
6		5/2, 6/1, 7/1, 9/2, 10/1, 14/2, 16/1	10
7		1/1, 9/1, 10/1, 14/1, 15/1	5
8		4/1, 11/1, 14/1	3
9		6/1, 13/1, 14/1	3

Tablo 5.8. Adnan Yavuz Ballıoğlu Hüzzâm taksîm tartım kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Hüzzâm taksîminde tabloda yer alan 2 ve 6 numaralı tartımları icrâ boyunca 10 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 ve 6 numaralı tartımlar olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 8 defa kullanılmaktadır. 2, 6 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâdaki nağme

yapısını zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüze anlatımı engellediği söylenebilir.

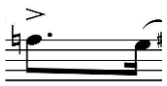
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. İcracının 9 numaralı tartım yapısını kullanarak ezgisel akıştaki dinamikliği desteklediği ve icrâda oluşabilecek durağanlığı engellediği söylenebilir.

Hüzzâm taksîmde yer alan üçleme kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Taksîm boyunca üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. 16. satırda üçleme tartımının 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluştuğu ve taksîmin son cümlesi içerisinde yer aldığı görülmektedir. Örnek 2'deki inici yapıdaki üçleme tartımı kullanımıyla yarım karara giden nağmenin desteklendiği, karar hissiyatı içerisinde üçleme tartımı kullanımıyla ifâde zenginliğinin güçlendirildiği söylenebilir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		7/1, 15/2, 16/1	4
2		1/1, 2/1, 3/1, 6/2, 7/3, 8/4, 11/1, 12/2, 14/2, 16/2, 19/4, 20/3, 21/4, 22/2	32
3		4/1, 5/3, 9/1, 10/1, 11/1, 13/1, 14/1, 16/1	10
4		4/1, 5/2, 6/1, 7/1, 10/2, 11/2, 13/1, 14/2, 16/1, 17/1, 21/1	15

Tablo 5.9. Adnan Yavuz Ballıoğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

5		7/1, 8/2, 10/2, 15/1	6
6		3/1, 13/1, 14/1, 19/1	4
7		19/1, 20/1, 22/1	3
8		7/1, 13/1, 18/2, 21/1	5

Tablo 5.9. (devam) Adnan Yavuz Ballıoğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 32 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 15 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde yer alan tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle bir arada kullanarak canlı bir icrâ oluşturmayı amaçladığı, ezgisel yapıları zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek durağan anlatımı engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla taksîme dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Taksîm boyunca üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. 10. satırda 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle, 17 satırda 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımının kullanıldığı görülmektedir. Acemaşîrân taksîmde yer alan üçleme kullanımına bir örnek aşağıdaki gibidir.

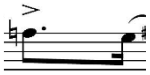
Örnek 3

Örnek 3'de yer alan kullanımla, gerdâniye perdesinden başlayan inici yapıdaki ezgisel akış içerisinde üçleme kullanımıyla, inici nağmeden sonra icrâdaki âhengin desteklendiği ve ezgisel yapının çeşitlendirildiği söylenebilir.

5.8.2. Ahmed Şahin

Aşağıda Ahmed Şahin'in Segâh, Acemaşîrân ve Pençgâh taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Ahmed Şahin'in Segâh taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 5/1, 9/2, 10/1	5
2		3/1, 4/1, 5/2, 9/3, 10/1, 11/1, 12/1	10
3		3/1, 5/1, 8/1, 11/1	4
4		5/1, 11/2	3
5		3/1, 5/1, 9/2, 10/1	5
6		3/2, 4/2, 6/1, 8/1, 11/1, 12/1	8
7		1/1, 9/1, 10/1	3
8		3/1, 4/2, 11/3	6

Tablo 5.10. Ahmed Şahin Segâh taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.10 incelendiğinde Ahmed Şahin'in Segâh taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 10 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 6 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 6 numaralı tartım 8 defa kullanılmaktadır. 2 ve 6 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâdaki nağme yapısını canlandırdığı, ezgisel yapıyı çeşitlendirdiği ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 6 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla ezgisel akışa, dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek durağan nağme yapısını engellediği söylenebilir.

Taksîm boyunca üçleme tartımının 2 defa farklı yapılarda kullanıldığı görülmektedir. Segâh taksîmde yer alan üçleme kullanımları aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de 4. satırda farklı değerde ve 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle, 5. satırda 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımının kullanıldığı görülmektedir. 4. satırda yer alan üçleme tartımıyla icrâcının ezgisel akış içerisinde karar segâh ve yeden kürdî perdelerini icrâsında üçleme tartımıyla oluşturulan ifâde zenginliği içerisinde ön plana çıkardığı söylenebilir. 5. satırda segâh perdesinde yapılacak kalış öncesinde üçleme tartımı kullanımıyla ifâde zenginliğinin desteklendiği ve kalış hissiyatının üçleme tartımı kullanımıyla belirginleştirildiği söylenebilir.

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 8/1, 12/1, 18/1, 21/1, 25/2	7
2		1/1, 3/3, 4/3, 5/1, 6/2, 9/2, 11/1, 13/1, 15/2, 16/1, 17/1, 18/3, 21/1, 22/1, 23/4, 25/1	28
3		4/1, 12/1	2
4		6/1, 7/3, 9/3, 10/2, 11/1, 12/1, 16/2, 18/1, 20/2, 22/2, 24/1, 26/1, 27/1, 28/1	22
5		18/1, 19/1, 22/2, 26/1	5
6		2/1, 3/1, 6/1, 13/2, 16/2, 17/1, 21/1, 22/2, 23/2, 24/2, 26/2, 27/1	18
7		4/1, 5/3, 18/1, 24/1	6
8		19/1, 20/1	2
9		19/3, 20/4	7
10		3/1, 4/3, 7/1, 12/2, 13/1	8

Tablo 5.11. Ahmed Şahin Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 28 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın, icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 22 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken,

ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu yolla icrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâdaki ezgisel yapıyı zenginleştirdiği, taksîmde oluşabilecek durağanlığı engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 10 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 8 defa kullandığı görülmektedir. İcrâdaki dinamik nağme yapısının bu yöndeki kullanımlarla desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

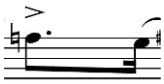
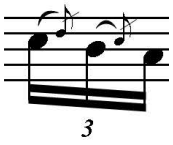
20. satırda yer alan 32'lik tartım kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

20. satırda 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartımın icrâ boyunca bir defa kullanıldığı görülmektedir. İcracının 16'lık ve 32'lik değerde tartım kullanımlarıyla icrâya dinamiklik kazandırdığı, icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği ve çıkıcı yapıdaki nağme yapısını güçlendirdiği söylenebilir.

Taksîm boyunca tabloda yer alan 9 numaralı üçleme tartımının, icrâ boyunca 7 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki nağme yapısının çeşitlendirildiği ve ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir.

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 7/1, 10/1, 11/1, 16/1, 17/1, 23/2, 25/2, 29/1, 35/1	12
2		7/2, 9/1, 10/1, 11/3, 12/1, 13/2, 14/2, 15/3, 17/2, 18/1, 20/1, 21/1, 23/2, 24/1, 25/1, 27/1, 28/4, 30/2, 31/1, 33/1, 34/1, 36/2, 37/3	39
3		4/1, 6/2, 7/2, 9/2, 13/2, 14/1, 20/1, 23/1, 30/1, 34/1, 35/1, 36/1, 37/1,	17
4		3/1, 6/1, 7/2, 12/1, 19/1, 20/2, 26/1, 29/2, 33/1, 38/1	13
5		4/1, 8/1, 11/3, 12/1, 17/2, 20/1, 25/1, 27/1, 30/1, 33/1, 36/1, 37/1	15
6		3/1, 14/1, 33/1	3
7		2/1, 11/1, 16/1, 19/1, 22/1, 33/2, 34/1, 35/1	9
8		9/1, 17/1, 24/1, 26/1, 27/1	5
9		21/1, 27/1, 28/1, 31/1	4
10		30/2	2
11		8/2, 9/2, 10/2, 15/1, 21/2	9

Tablo 5.12. Ahmed Şahin Pençgâh taksîm tartım kullanımı

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 39 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 numaralı tartımın, icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 3 numaralı tartım 17

defa kullanılmaktadır. 2 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâdaki nağme yapısını zenginleştirdiği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 11 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 9 defa kullandığı görülmektedir. 16'lık değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartımların icrâda çıkıcı veya inici nağme yapısını güçlendirildiği ve ezgisel akışı dinamikleştirildiği söylenebilir.

1., 5., 16., 30. ve 31 satırda 16'lık ve 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan, icrâ boyunca bir defa kullanılan tartımların olduğu görülmektedir. 16. satırda yer alan 16'lık ve 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartım kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

Örnek 3'de icrâcının hüseynî perdesinde yapılacak kalış öncesinde 16'lık ve 32'lik tartımlardan oluşan nağmeyi kullanarak, kalış öncesi taksîmdeki dinamikliği ve devamlılık hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

Taksîm boyunca tabloda yer alan 9 numaralı üçleme tartımının, icrâ boyunca 4 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımlarıyla ezgisel yapının çeşitlendirildiği ve ifâde zenginliği bakımından seyirdeki nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

Pençgâh taksîmde 4. satırda yer alan farklı yapıdaki üçleme tartımı kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 4

Örnek 4'de 4. satırda 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan ve farklı değerde notalarla birleşik yapıda üçleme tartımının kullanımıyla kalış hissiyatının

desteklendiği ve güçlendirildiği söylenebilir. Pest bölgede icrâ edilen üçleme tartımı kullanımıyla dem seslerdeki ifâde zenginliğine ve nağme yapısına katkı sağlandığı da düşünülmektedir.

36. satırda yer alan ve icrâ boyunca bir defa kullanılan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

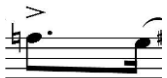
Örnek 5

36. satırda 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımının icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Ezgisel hareketin başlangıcında yer alan üçleme tartımı ile icrâ içerisinde yeni başlayan nağme yapısının çeşitlendirildiği söylenebilir. İcrâcının üçleme tartımıyla birlikte kullandığı kesik icrâ ifâde unsuruyla da tartımı icrâ içerisinde belirginleştirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

5.8.3. Ali Tan

Aşağıda Ali Tan'ın Sultânîyegâh, Nihâvend ve Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		8/1, 20/1, 25/1	3
2		7/1, 16/2, 19/1, 21/1	5
3		13/1, 15/1, 24/1, 25/1, 26/1, 30/1	6
4		1/4, 4/1, 5/1, 6/2, 7/1, 9/2, 10/1, 11/2, 15/1, 16/4, 17/2, 18/1, 19/1, 20/1, 21/1, 27/1, 28/2, 30/2, 31/3	33

Tablo 5.13. Ali Tan Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı

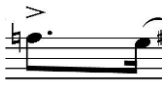
5		5/1, 16/1, 25/1	3
6		2/1, 4/1, 9/1, 14/1, 15/1, 17/2, 20/1	8
7		4/1, 28/1	2
8		15/2, 19/1	3

Tablo 5.13. (devam) Ali Tan Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.13 incelendiğinde Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 33 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 6 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 6 numaralı tartım 8 defa kullanılmaktadır. 4 ve 6 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu yolla icrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak taksîmde yer alan nağme yapısının güçlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla ezgisel akışa dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Ali Tan'ın Nihâvend taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 18/1, 32/1, 34/1, 35/1, 38/1	6
2		1/1, 7/1, 11/1, 19/1, 27/1, 28/2, 31/1, 33/1, 34/3, 38/1, 39/1	14
3		1/1, 4/1, 9/2, 10/1, 12/1, 18/1, 25/1, 27/2, 31/1, 32/2	13
4		2/2, 5/1, 6/2, 7/2, 8/2, 10/1, 13/1, 14/1, 15/3, 16/1, 17/1, 18/1, 19/1, 24/1, 26/2, 30/3, 31/1, 34/1, 37/1, 39/1	29
5		13/1, 22/1, 27/1, 38/1	4
6		13/1, 14/1, 31/1, 37/1, 38/1	5

Tablo 5.14. Ali Tan Nihâvend taksîm tartım kullanımı

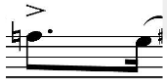
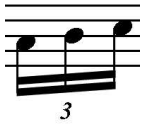
Ali Tan'ın Nihâvend taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 29 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 14 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapıyı zenginleştirdiği ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

5., 12. ve 25 satırlarda farklı değerde notalardan oluşan icrâ boyunca 1'er defa kullanılan üçleme tartımlarının olduğu görülmektedir. Nihâvend taksîmde yer alan üçleme tartımlarına bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

25. satırda yer alan üçleme tartımı kullanımıyla güçlü nevâ perdesinde yapılacak olan kalışın desteklendiği ve kalış öncesi ezgisel akışın üçleme kullanımıyla ifâde bakımından zenginleştirildiği söylenebilir.

Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		13/1, 14/1, 20/1, 23/1, 26/1, 30/1	6
2		10/2, 16/1, 25/1	4
3		1/1, 3/1, 4/2, 7/2, 10/2, 11/2, 12/2, 13/1, 17/1, 21/1, 23/1, 24/1, 26/1, 27/1	19
4		3/1, 7/1, 11/1, 15/1, 17/1, 18/2, 21/2, 22/3, 23/1, 27/2, 28/1, 29/1	17
5		8/1, 17/1, 24/1, 25/1	4
6		13/1, 27/1, 30/1	3
7		8/1, 14/1	2
8		19/3	3
9		7/2, 19/1, 27/1	4

Tablo 5.15. Ali Tan Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîm tartım kullanımı

Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde tabloda yer alan 3 numaralı tartımı icrâ boyunca 19 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 3 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı

tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 17 defa kullanılmaktadır. 3 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapıyı canlı tuttuğu zenginleştirdiği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 4 defa kullandığı görülmektedir. İcracının bu yolla ezgisel akışa dinamiklik kazandırdığı söylenebilir.

Tabloda yer alan 8 numaralı üçleme tartımının icrâ boyunca 3 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımlarıyla taksîmde yer alan ifâde zenginliğinin desteklendiği ve çeşitlendirildiği söylenebilir.

8. ve 28. satırda farklı yapıda ve farklı nota değerlerinden oluşan, icrâ boyunca 1 defa kullanılan üçleme tartımlarının da olduğu görülmektedir. Farklı yapıda ve değerdeki üçleme tartımı kullanımına ilişkin bir örnek aşağıdaki gibidir.

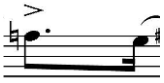
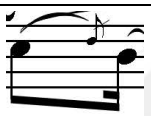
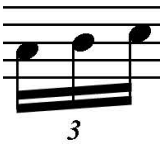
Örnek 2

Örnek 2'de güçlü nevâ perdesinde yapılacak olan kalışın, öncesinde üçleme tartımı kullanımıyla desteklendiği söylenebilir. Kalış hissiyatı içerisinde üçleme tartımı kullanımıyla nağme yapısının çeşitlendirilerek, ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği de düşünülmektedir.

5.8.4. Ekrem Vural

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Ekrem Vural'ın Segâh taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/1, 21/1, 27/1	3
2		2/1, 3/2, 4/1, 10/1, 11/1, 13/1, 15/1, 16/1, 22/1, 23/1, 25/1, 26/1, 30/1, 31/1	15
3		1/1, 3/1, 5/1, 9/3, 10/1, 11/1, 12/1, 13/2, 14/1, 15/1, 16/1, 19/2, 20/3, 24/1, 25/1, 27/2, 28/1, 33/1	25
4		11/1, 15/1, 17/1, 25/2, 31/2	7
5		3/2, 6/1, 7/1, 9/1, 14/1, 16/2, 21/1, 22/1, 24/1, 27/1, 30/1, 32/1	14
6		2/1, 3/2, 6/1, 7/2, 9/1, 19/1, 22/1, 28/1	10
7		4/2, 27/1	3
8		3/1, 4/1, 6/1, 7/1, 8/1, 15/2, 20/1, 23/1, 24/2, 29/1, 30/1, 33/1	14
10		7/1, 10/2, 11/4, 12/1, 13/2, 14/3, 16/1, 17/1, 18/2, 19/1, 21/2, 28/2, 31/1, 32/2	25
11		24/1, 30/1	2
12		6/1, 7/1, 14/3, 17/1, 23/1, 26/3, 27/1, 29/2, 31/3	16

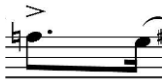
Tablo 5.16. Ekrem Vural Segâh taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.16 incelendiğinde Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde tabloda yer alan 3 ve 10 numaralı tartımı icrâ boyunca 25 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 3 ve 10 numaralı tartımlar olduğu görülmektedir. Ardından 12

numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 12 numaralı tartım 16 defa kullanılmaktadır. 3., 10. ve 12 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle bir arada kullanarak ezgisel akışı güçlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

İcrâcının kullandığı 10 numaralı tartımın üçleme tartımı olduğu, 12 numaralı tartımın da 4 tane 16'lık değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartım olduğu dikkate alınırsa, icrânının dinamik yapıda olduğu ve genellikle üçleme tartımlarından meydana geldiği söylenebilir.

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		6/1, 15/1	2
2		7/4, 8/2, 9/1, 10/1, 11/2, 12/2, 13/1, 15/3, 16/2, 18/4, 19/1, 20/4, 21/4, 22/1	32
3		2/1, 4/1, 5/2, 7/2, 8/2, 15/1, 16/2, 17/2, 20/1	14
4		4/1, 6/1, 7/1, 10/1, 21/1	5
5		10/1, 21/1	2
6		3/1, 8/1	2
7		6/2, 9/4	6

Tablo 5.17. Ekrem Vural Isfahân taksîm tartım kullanımı

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 32 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 3 numaralı tartım 14 defa kullanılmaktadır. 2 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

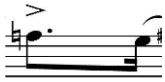
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 7 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 6 defa kullandığı görülmektedir. İcracının böylelikle ezgisel seyre dinamiklik kazandırdığı ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

8. ve 15. satırda icrâ boyunca 1 defa olmak üzere, farklı değerde notalardan oluşan ve farklı yapıda üçleme tartımlarının kullanıldığı görülmektedir. Isfahân taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımına bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

8. satırda yer alan üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel hareketin başlangıcında nağme yapısının çeşitlendirildiği ve güçlü nevâ perdesine doğru nağme yapısının yöneliminin desteklendiği söylenebilir.

Ekrem Vural'ın Sabâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 8/1, 10/1, 13/1, 17/1	5
2		18/3, 19/4, 20/2, 21/1	10
3		2/1, 3/1, 11/1	3
4		4/2, 5/2, 6/3, 9/1, 11/2, 12/1, 13/3, 15/1, 18/2, 20/1, 21/1, 22/1	20
5		2/1, 5/1, 9/1	3
6		3/1, 4/1, 20/1	3
7		2/1, 20/1	2
8		17/5	5
9		7/1, 9/3, 10/5, 11/3, 17/1, 18/1	14

Tablo 5.18. Ekrem Vural Sabâ taksîm tartım kullanımı

Ekrem Vural'ın Sabâ taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 20 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 9 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 9 numaralı tartım 14 defa kullanılmaktadır. 4 ve 9 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartım kullanımını çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme

teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

İcrâcının kullandığı 9 numaralı tartımın 4 tane 16'lık değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartım olduğu dikkate alınırsa, icrânının dinamik yapıda olduğu söylenebilir.

İcrâcının 8 numaralı üçleme tartımını icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel yapıdaki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği söylenebilir.

1. ve 6. satırda icrâ boyunca 1 defa olmak üzere, farklı değerde notalardan oluşan ve farklı yapıda üçleme tartımlarının kullanıldığı görülmektedir. Sabâ taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımına bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de dinamik yapıdaki ezgisel akışın üçleme tartımıyla bütünleşik bir şekilde çeşitlendirildiği ve nağme yapısının zenginleştirildiği söylenebilir. İcrâda kaba çargâh perdesinde yapılacak yarım karar öncesinde ifâde zenginliğinin üçleme tartımı kullanımıyla desteklendiği düşünülmektedir. Pest bölgedeki güçlü kaba çargâh perdesinin kullanımla ön plana çıkarılmasının da amaçlandığı söylenebilir.

5.8.5. Eymen Gürtan

Aşağıda Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân ve Nihâvend taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 4/1, 8/1	3
2		6/1, 13/1, 21/1	3
3		2/1, 4/2, 5/1, 7/1, 14/1, 18/1, 19/1, 21/2, 23/1	11
4		2/1, 3/2, 6/1, 7/1, 9/1, 10/1, 13/1, 14/1, 15/1, 16/1, 17/1, 20/3, 21/2, 22/1	18
5		2/1, 19/1, 20/1	3
6		4/1, 8/1, 9/2, 10/2, 12/3, 13/1, 15/1, 22/1	12
7		2/1, 3/1, 12/1, 19/1	4
8		6/2, 7/2, 10/1, 14/2, 15/2, 17/1, 20/1, 22/1	12
9		11/1, 24/1	2

Tablo 5.19. Eymen Gürtan Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

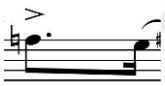
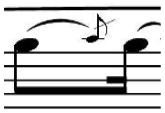
Tablo 5.19 incelendiğinde Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminde, tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 18 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 6 ve 8 nolu tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartımlar olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca bu iki tartım 12 defa kullanılmaktadır. 4, 6 ve 8 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapının canlılığını koruduğu ve zenginleştirdiği söylenebilir.

23. satırda yer alan tartım kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

23. satırda 16'lık ve 32'lik değerlerle oluşan tartımların icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle gerdâniye perdesinden yarım karara giden ezgisel yapının dinamikleştirildiği ve güçlendirildiği söylenebilir.

Eymen Gürtan'ın Nihâvend taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/1, 6/1, 9/1, 12/1	4
2		2/1, 4/2, 8/1, 11/1, 12/1, 16/1, 17/1, 18/2	10
3		1/1, 2/1, 3/1, 12/1, 17/2, 19/1	7
4		1/1, 6/1, 11/1, 13/2, 16/1, 18/1	7
5		4/3, 17/1, 19/1	5
6		3/1, 4/1, 8/2, 16/1	5
7		1/1, 2/1, 8/1, 9/1	4
8		6/1, 13/1	2
9		4/1, 6/1	2

Tablo 5.20. Eymen Gürtan Nihâvend taksîm tartım kullanımı

Eymen Gürtan'ın Nihâvend taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımın icrâ boyunca 10 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Tabloda yer alan 3 ve 4 numaralı tartımların icrâ boyunca 7 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartımlar 3 ve 4 numaralı tartımlardır. 2, 3 ve 4 numaralı tartımların icrâ boyunca süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla bir arada kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapının canlılığını koruduğu ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 9. numaralı tartım yapısının kullanımıyla ezgisel akışa dinamiklik kazandırıldığı söylenebilir.

Taksîm boyunca üçleme tartımının 2 defa farklı yapılarda kullanıldığı görülmektedir. Nihâvend taksîmde yer alan üçleme kullanımları aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

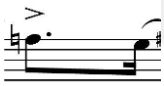
Örnek 3

Örnek 2'de yer alan kullanımla ezgisel akışın ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir. Üçleme tartımı öncesinde ve sonrasında yer alan nevâ perdeleriyle, nağme yapısı içerisinde güçlü perdenin ön plana çıkarılmasına da katkı sağlandığı düşünülmektedir. Örnek 3'de ezgisel hareketin başlangıcında güçlü nevâ perdesinden başlayan üçleme tartımı ile çıkıcı yapıdaki nağmenin güçlendirildiği söylenebilir. Ayrıca ezgisel hareketin başlangıcında yer alan üçleme tartımıyla ezgisel yapıdaki ifâde zenginliğinin desteklendiği ve üçleme içerisinde kullanılan güçlü nevâ perdesinin icrâda ön plana çıkarıldığı düşünülmektedir.

5.8.6. İbrahim Benlioğlu

Aşağıda İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk, Bayâtî ve Hicâz taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 4/2, 18/1, 20/1, 25/1, 33/1, 36/1, 37/1, 38/1	10
2		7/1, 13/1, 23/1, 28/1, 33/1, 36/1, 37/2	8
3		5/1, 9/1, 11/1, 14/2, 23/1, 26/1, 27/1, 29/1, 30/1	10
4		1/1, 3/3, 8/2, 9/1, 12/2, 14/1, 15/2, 16/1, 17/3, 18/1, 20/3, 21/2, 23/1, 26/2, 29/2, 30/1, 33/1, 34/3, 35/1, 37/3	36
5		4/1, 7/1, 8/1, 17/1, 18/2, 20/1, 21/3, 23/1, 28/1, 29/1, 36/3, 38/1	17
6		8/1, 11/1, 16/1, 17/2, 18/1, 22/2, 31/1, 33/1, 34/1, 35/1	12
7		19/1, 26/1, 31/1	3
8		28/2, 34/1	3
9		5/1, 7/1, 8/2, 20/1, 22/1, 38/3	9

Tablo 5.21. İbrahim Benlioğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.21 incelendiğinde İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 36 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ

boyunca 5 numaralı tartım 17 defa kullanılmaktadır. 4 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak icrâdaki canlılığı desteklediği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

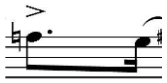
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 9 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının ezgisel akış içerisindeki dinamikliği koruduğu ve nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir.

Uşşâk taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

37. satırda taksîm boyunca 1 defa kullanılan 16'lık değerde notalardan meydana gelen üçleme tartımının olduğu görülmektedir. Örnek 1'de yer alan kullanımla ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliğinin desteklendiği, ardından gelen ve muhayyer perdesine kadar uzanan nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 11/1, 14/2, 25/1, 36/1, 37/1, 38/1, 39/1, 41/1, 43/1, 44/1	12
2		1/1, 2/2, 3/2, 5/2, 6/1, 12/2, 13/1, 15/1, 17/1, 19/1, 20/2, 21/2, 22/1, 26/1, 33/1, 37/1, 38/1, 39/3, 48/1	27
3		16/1, 20/1, 27/1, 29/1, 38/1, 39/1	6
4		3/1, 6/2, 7/2, 8/3, 10/3, 11/1, 12/2, 14/1, 16/2, 17/3, 21/3, 22/2, 26/1, 27/1, 28/2, 29/2, 33/3, 35/2, 36/4, 39/1, 40/4, 42/2, 43/5, 45/1, 46/5, 48/2	60

Tablo 5.22. İbrahim Benlioğlu Bayâtî taksîm tartım kullanımı

5		2/2, 3/1, 5/3, 11/1, 13/1, 15/1, 17/1, 19/1, 20/1, 37/1, 38/1, 40/1, 41/2, 42/1, 44/2, 46/1, 47/1	22
6		3/1, 6/2, 8/1, 19/2, 20/1, 21/1, 33/1, 38/1	10
7		6/1, 12/1, 14/2	4
8		4/1, 7/2, 12/1, 15/3, 17/1, 19/1, 23/1, 36/1, 37/1, 38/1, 39/2	15

Tablo 5.22. İbrahim Benlioğlu Bayâtî taksîm tartım kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 60 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 27 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapıyı zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 15 defa kullandığı görülmektedir. 8 numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâdaki dinamikliğin desteklendiği, çıkıcı ve inici yapıdaki nağme kullanımının güçlendirildiği söylenebilir.

13. satırda yer alan tartıma ilişkin örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de 13. satırda taksîm boyunca 1 defa kullanılan sıralı 32'lik değerde notalardan oluşan tartımların olduğu görülmektedir. Bu yöndeki kullanımın ezgisel yapı içerisinde nağme çeşitlemesini desteklediği ve zenginleştirdiği söylenebilir.

Ayrıca örnek 2'de kalış öncesinde yer alan tartım kullanımıyla ezgisel yapıdaki dinamikliğe ve devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı da düşünülmektedir.

Tabloda yer alan 7 numaralı üçleme tartımının icrâ boyunca 4 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımlarıyla ezgisel yapının ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir.

Bayâtî taksîmde yer alan farklı yapıda ve icrâda bir kez kullanılan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

Örnek 3'de 18. satırda taksîm boyunca 1 defa kullanılan 16'lık değerde notalardan meydana gelen üçleme tartımının olduğu görülmektedir. Örnek 3'de yer alan kullanımla, inici nağme içerisinde, râst, dügâh ve segâh perdelerinden oluşan çıkıcı üçleme tartımıyla, âhenkli bir yapı oluşturulduğu söylenebilir. Bu yöndeki kullanımla ezgisel yapının çeşitlendirildiği ve karar dügâh perdesine inen ezgisel akışın güçlendirildiği düşünülmektedir.

İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		12/1, 20/1, 26/1, 29/1	4
2		7/1, 8/3, 10/1, 14/1, 15/3, 19/1, 21/3, 22/1, 30/2, 33/3	19
3		8/1, 21/1, 27/1	3

Tablo 5.23. İbrahim Benlioğlu Hicâz taksîm tartım kullanımı

4		1/2, 3/3, 4/2, 5/2, 6/1, 7/2, 8/2, 10/1, 13/1, 14/2, 15/1, 17/1, 18/3, 19/1, 23/2, 24/1, 25/2, 27/4, 28/1, 29/2, 30/1, 31/4, 32/3, 33/2, 34/1	47
5		24/1, 32/1	2
6		24/3	3
7		20/1, 26/1	2
8		12/1, 13/1	2
9		6/1, 11/1, 12/2	4

Tablo 5.23. (devam) İbrahim Benlioğlu Hicâz taksîm tartım kullanımı

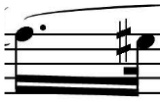
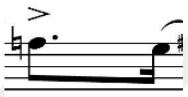
İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 47 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 19 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak taksîmdeki nağme yapısını zenginleştirdiği ve çeşitlendirdiği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 4 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımı ile ezgisel akışın güçlendirildiği ve oluşabilecek tekdüze anlatımın engellendiği söylenebilir.

5.8.7. Kemal Karaöz

Aşağıda Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ, Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

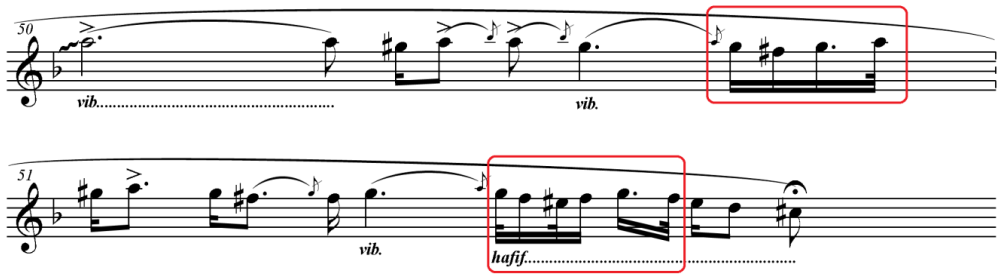
Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/1, 5/1, 11/1, 36/1, 38/1, 45/2, 47/1, 52/1	9
2		49/1, 51/1	2
3		45/2, 72/1	3
4		1/1, 2/1, 3/4, 4/4, 5/1, 6/1, 8/4, 11/1, 12/1, 14/1, 16/2, 17/2, 18/2, 20/1, 24/2, 25/3, 26/1, 27/2, 28/1, 29/3, 30/2, 32/1, 35/2, 36/3, 37/3, 39/3, 40/7, 41/1, 43/1, 45/1, 48/4, 54/1, 57/1, 59/3, 60/3, 61/4, 64/1, 67/3, 68/3, 69/5, 71/3, 72/2, 74/1	96
5		4/1, 13/1, 21/1, 24/1, 25/1, 27/1, 28/1, 29/1, 31/1, 35/1, 37/2, 41/1, 53/1, 59/1, 60/1, 61/1, 64/3, 67/1, 68/1, 69/1, 72/1, 73/1, 74/2	27
6		2/1, 3/1, 6/1, 9/1, 10/1, 11/1, 16/1, 24/1, 27/2, 28/1, 36/1, 42/1, 45/1, 51/2, 53/1, 65/2, 66/1, 67/1, 70/1, 71/3, 72/1, 73/2, 75/2, 76/4	34
7		2/1, 18/1, 30/1, 47/1, 48/1, 50/1, 51/1, 58/1, 75/1	9
8		8/1, 19/1, 30/1, 47/2	5
9		2/1, 6/2, 11/2, 14/1, 25/2, 27/1, 33/1, 36/1, 37/2, 38/1, 45/2, 47/1, 48/1, 53/1, 57/1, 58/2, 75/1	23
10		16/1, 35/1, 54/1, 58/2, 59/1	6
11		42/1, 45/1, 70/1, 71/1	4
12		47/3	3

Tablo 5.24. Kemal Karaöz Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.24 incelendiğinde Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 96 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 6 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 6 numaralı tartım 34 defa kullanılmaktadır. 4 ve 6 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve nağme yapılarındaki canlılığı desteklediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 12 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. 12 numaralı tartım yapısının kullanımı ile icrâdaki dinamikliğin güçlendirildiği söylenebilir.

48., 50., 51., 55., 68., 70. ve 73. satırda 16'lık ve 32'lik değerde notalardan oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan tartımların olduğu görülmektedir. 16'lık ve 32'lik değerde notaların birleşmesiyle oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan tartımlara ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

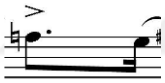
Örnek 1'de 50. ve 51. satırdaki tartım kullanımıyla nağme yapısının çeşitlendirildiği, seyirdeki dinamikliğe ve devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı söylenebilir.

Taksîm boyunca 56. ve 62. satırda olmak üzere iki defa farklı yapılarda üçleme tartımının kullanıldığı görülmektedir. Ferahfezâ taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de ezgisel hareketin başlangıcında dinamik nağme yapısı içerisinde kullanılan üçleme tartımıyla, ezgisel akıştaki canlı duyumun ve zenginliğin korunduğu ve inici yapıdaki nağme öncesinde icrâda âhenkli bir ezgisel seyir meydana getirildiği söylenebilir.

Kemal Karaöz'ün Râst taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 11/1, 15/1	3
2		1/2, 2/3, 6/3, 8/1, 9/1, 12/3, 13/4, 14/3	20
3		4/1, 12/1, 13/1, 14/1	4
4		3/2, 4/1, 9/1, 10/3, 14/2, 15/1, 16/3	13
5		12/2	2
6		2/1, 3/2, 8/1, 9/2, 10/2, 15/1	9
7		8/2, 14/1	3

Tablo 5.25. Kemal Karaöz Râst taksîm tartım kullanımı

Kemal Karaöz'ün Râst taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 20 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 13 defa

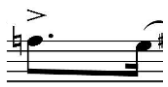
kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, aynı tartımların kullanımıyla oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Râst taksîmde yer alan ve bir kez kullanılan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

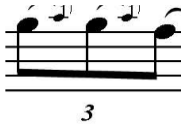
Örnek 3

İcrâcının 8. satırda olmak üzere, taksîm boyunca 1 defa üçleme tartımı kullandığı görülmektedir. Örnek 3 de yer alan üçleme kullanımıyla inici nağme öncesinde ezgisel akış içerisindeki âhengin desteklendiği söylenebilir.

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/1, 5/1, 10/1, 13/1, 17/1, 22/1, 28/1, 31/1, 32/1, 33/1, 35/1, 38/2, 40/1, 43/1, 44/1, 45/1, 46/1	18
2		3/1, 9/2, 10/1, 11/1, 12/1, 16/1, 19/1, 22/1, 25/1, 26/1, 27/1, 28/3, 29/1, 32/1, 36/4, 37/1, 38/1, 42/2, 43/4, 44/5, 46/1, 48/1, 49/4	40
3		3/1, 10/1, 12/1, 13/1, 22/1, 23/1, 28/1, 32/1, 40/1, 43/1, 46/1, 47/2, 48/1	14
4		3/1, 4/2, 5/2, 11/3, 12/2, 13/1, 15/1, 16/2, 19/2, 20/2, 21/2, 24/1, 26/3, 28/1, 30/1, 31/1, 32/1, 33/1, 36/1, 37/1, 38/1, 39/1, 41/3, 43/1, 44/2, 46/2, 48/3, 49/1, 50/1	46
5		7/1, 16/1, 26/1, 45/1	4

Tablo 5.26. Kemal Karaöz Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîm tartım kullanımı

6		2/2, 12/1, 13/1, 18/2, 21/1, 22/1, 23/1, 24/1, 27/1, 28/1, 30/1, 32/1, 33/1, 37/1, 43/1, 45/1, 47/1	19
7		11/1, 34/1, 42/2, 48/1	5
8		41/1, 45/1	2
9		40/1, 47/1	2

Tablo 5.26. (devam) Kemal Karaöz Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîm tartım kullanımı

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 46 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 40 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle beraber kullanarak seyir yapsını zenginleştirdiği, aynı tartımların kullanımıyla icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcracının, 8'lik değerde notalardan oluşan, 8 numaralı üçleme tartımını icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğinin desteklendiği söylenebilir.

29. satırda yer alan ve taksîmde bir defa kullanılan farklı yapıdaki üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 4

29. satırda 16'lık değerde notalardan oluşan üçleme tartımının icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Örnek 4'de yer alan kullanımla eviç perdesinde yapılacak olan kalış öncesinde, ezgisel akıştaki nağmenin ve ifâde zenginliğinin üçleme tartımıyla çeşitlendirilmesinin amaçlandığı söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımı ile icrâ içerisindeki dinamikliğin desteklendiği söylenebilir.

42. ve 45. satırda 16'lık ve 32'lik değerde notalardan oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan tartımların olduğu görülmektedir. 16'lık ve 32'lik değerde notaların birleşmesiyle oluşan ve icrâ boyunca 1 defa kullanılan tartımlara ilişkin bir örnek aşağıdaki gibidir.

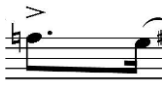
Örnek 5

Örnek 5'de yer alan tartım kullanımıyla güçlü nevâ perdesinde yapılan kalış öncesinde nağme yapısının desteklendiği ve dinamikleştirildiği söylenebilir. Ayrıca örnek 5'de yer alan tartım yapısıyla icrâ içerisindeki devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı söylenebilir.

5.8.8. Mustafa Güvenkaya

Aşağıda Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr ve Sûzinâk taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 10/1, 11/1, 14/1	4
2		4/1, 5/1, 6/1, 8/4, 10/1, 11/1, 12/2, 13/3, 14/2, 15/3, 16/1	20
3		2/1, 5/4, 6/1, 14/1, 15/1	8
4		1/1, 4/1, 6/1, 9/4, 10/4, 12/1, 14/1, 15/1, 16/1	15
5		9/1, 11/1	2
6		8/1, 13/1	2
7		2/1, 10/1, 11/1, 13/2	5
8		3/1, 8/1, 11/1, 12/3, 15/1	7

Tablo 5.27. Mustafa Güvenkaya Karcığar taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.27 incelendiğinde Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 20 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 15 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 7 defa kullandığı görülmektedir. 7

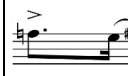
numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâdaki dinamikliğin desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Taksîm boyunca üçlemenin farklı tartım yapıları içerisinde 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Karcığar taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de yer alan kullanım ile ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğinin desteklenerek, gerdâniye perdesi üzerinde yapılacak olan kalış öncesi nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

Mustafa Güvenkaya'nın Sûzinâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 3/1, 4/2, 5/1, 6/1, 7/1, 8/1, 10/2	10
2		2/1, 3/2	3
3		2/1, 4/1, 9/1, 11/1	4

Tablo 5.28. Mustafa Güvenkaya Sûzinâk taksîm tartım kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın Sûzinâk taksîminde tabloda yer alan 1 numaralı tartımı icrâ boyunca 10 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 1 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 3 numaralı tartım 3 defa kullanılmaktadır. 1 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle

beraber kullanarak ezgisel akışı canlandırdığı, çeşitlendirdiği ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Taksîm boyunca 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Sûzinâk taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de yer alan tartım kullanımıyla segâh perdesinde yapılacak kalış öncesi nağme yapısının desteklendiği ve güçlü nevâ perdesinin üçleme tartımı içerisinde belirginleştirildiği söylenebilir. Üçleme ile nevâ perdesine kadar çıkan nağmenin ardından gelen ve segâh perdesinde yarım karar eden ezgiyi güçlendirdiği de düşünülmektedir.

5.8.9. Nihat Ozan Köroğlu

Aşağıda Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân, Uşşâk ve Acemaşîrân taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/2, 4/1, 9/1, 15/1, 17/1	6
2		5/1, 14/5, 16/4, 17/1, 18/3, 20/2, 21/1	17
3		4/1, 6/2, 10/1, 13/1, 16/1, 17/1, 18/2, 19/1, 20/3, 21/2, 22/2	17
4		2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 6/2, 8/3, 10/1, 12/1, 15/1, 17/1, 18/2, 19/3, 22/1	19

Tablo 5.29. Nihat Ozan Köroğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

5		3/1, 4/1, 6/1, 8/1, 10/2, 20/1, 21/1	8
6		9/1, 14/1	2
7		6/2	2

Tablo 5.29. (devam) Nihat Ozan Köroğlu Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.29 incelendiğinde Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 19 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 ve 3 numaralı tartımların icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 ve 3 numaralı tartım 17 defa kullanılmaktadır. 4, 2 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak nağme yapısını zenginleştirdiği ve ezgisel akış içerisinde oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Taksîm boyunca 4., 7., 12. ve 19. satırda yer alan, icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülen 16'lık, 32'lik ve 64'lük değerde notaların yanyana gelmesiyle oluşan tartımların olduğu görülmektedir. İlgili tartımlara bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de yer alan tartım kullanımıyla ezgisel yapı üzerinde dinamikliğin ve devamlılığın desteklendiği söylenebilir. Tartımdan önce çargâh perdelerinin icrâsında başlayan ve sistemli olarak sürdürülen canlılığın, ilgili tartımının kullanılmasıyla nağme yapısını da çeşitlendirdiği düşünülmektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 5/1, 7/1, 9/1, 11/1, 12/2, 18/1, 19/1, 24/1, 27/2, 28/1	13
2		2/1, 4/1, 6/1, 7/1, 15/1, 17/1, 18/1, 19/4, 21/4, 22/3, 23/1, 24/1, 25/3, 26/2	25
3		2/1, 3/1, 7/1, 8/1, 10/1, 12/1, 13/1, 15/1, 21/2, 22/1, 23/1, 24/1, 29/3, 30/1	17
4		7/1, 10/1, 11/1, 15/1, 16/1, 17/1, 18/1, 19/1, 22/2, 23/1, 25/4, 26/3, 27/1	19
5		4/1, 7/1, 12/1, 13/1, 15/1, 16/1, 17/1, 20/1, 22/1, 23/3, 26/2, 29/1	15
6		10/1, 11/1	2

Tablo 5.30. Nihat Ozan Köroğlu Uşşâk taksîm tartım kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 25 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 19 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve oluşabilecek durağan seyir yapısını engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 6 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 6 numaralı tartımın ezgisel akış içerisinde kullanımı ile ezgisel akışın güçlendirdiği ve taksîmdeki dinamikliğin desteklediği söylenebilir.

24. satırda 16'lık değerde notalardan oluşan, icrâ boyunca 1 defa kullanılan, üçleme tartımının olduğu görülmektedir. Uşşâk taksîmde yer alan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 1'de yer alan tartım kullanımı ile ezgisel hareketin başlangıcında, canlılığın icrâ içerisinde desteklendiği ve taksîmdeki genel ifâde zenginliğine katkı sağlandığı söylenebilir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		15/1, 26/1, 30/1, 36/1	4
2		11/1, 13/1, 16/1, 17/1	4
3		5/1, 6/2, 8/1, 10/3, 11/3, 12/4, 13/1, 14/1, 16/1, 17/1, 28/1, 35/1, 43/1, 44/1, 45/1, 46/1	24
4		5/1, 6/1, 8/2, 9/1, 10/1, 13/2, 14/1, 18/1, 20/1, 26/1, 28/1, 33/1, 35/2, 36/2, 37/3, 42/1, 43/1, 44/2, 45/1, 46/2, 49/3	31
5		18/1, 23/1, 33/1, 42/1	4
6		4/1, 9/1, 10/1, 11/1, 14/1, 16/2, 18/2, 20/2, 24/2, 28/1, 30/1, 34/1, 36/1, 41/2, 49/1	20
7		16/1, 23/1, 24/2	4
8		7/1, 16/1, 22/1, 31/1, 33/1, 34/1, 35/1, 36/1, 37/1, 47/3	12
9		22/1, 31/1, 44/1, 45/1, 49/1	5

Tablo 5.31. Nihat Ozan Köroğlu Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

10		20/1, 23/1	2
11		15/1, 29/2, 32/1	4

Tablo 5.31. (devam) Nihat Ozan Köroğlu Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm tartım kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımı icrâ boyunca 31 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 3 numaralı tartım 24 defa kullanılmaktadır. 4 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

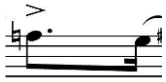
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 11 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 4 defa kullandığı görülmektedir. 11 numaralı tartım yapısının ezgisel akışı dinamikleştirmek amacıyla icrâda kullanıldığı söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 10 numaralı üçleme tartımını icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 10 numaralı tartım yapısının ezgisel akış içerisinde kullanımıyla icrâda ifâde zenginliğinin ve nağme yapılarının çeşitlendirilmesinin amaçlandığı söylenebilir.

5.8.10. Nurullah Kanık

Aşağıda Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş), Ferahfezâ ve Uşşâk taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		6/1, 8/1, 17/1	3
2		3/1, 5/2, 6/1, 7/6, 8/1, 10/1, 13/5	17
3		2/1, 11/2	3
4		2/1, 3/2, 6/1, 11/5, 14/2, 15/1, 16/2, 18/3	17
5		4/1, 8/3, 9/1, 16/1, 17/1	7
6		3/1, 4/2	3
7		3/1, 8/1	2
8		2/1, 4/1	2
9		4/2, 8/1, 9/2	5

Tablo 5.32. Nurullah Kanık Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.32 incelendiğinde Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde tabloda yer alan 2 ve 4 numaralı tartımları icrâ boyunca 17 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 ve 4 numaralı tartımlar olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 7 defa kullanılmaktadır. 2, 4 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışın canlılığını koruduğu, zenginleştirdiği ve icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 5 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımı ile taksîm içerisinde inici veya çıkıcı nağme yapısının desteklendiği ve icrâ içerisinde dinamikliğin güçlendirildiği söylenebilir.

Tabloda yer alan 8 numaralı üçleme tartımınını icrâ boyunca 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla icrâcının ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini geliştirmeyi ve çeşitlemeyi amaçladığı söylenebilir.

6. satırda farklı değerde notalarla birleşik yapıda üçleme tartımının icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

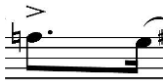
Örnek 1

Örnek 1'de makâmın karar perdesi olan dügâh perdesine kadar inen nağmenin ardından üçleme tartımı kullanımıyla, seyrin kalış yapmadan nağme çeşitlemesiyle sürdürülmesinin desteklendiği söylenebilir.

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		6/1, 39/1, 41/1	3
2		6/1, 32/1, 42/1, 43/1, 53/1	5
3		2/2, 3/1, 4/1, 8/3, 9/2, 10/3, 11/1, 13/1, 14/1, 16/1, 18/1, 20/3, 21/4, 23/2, 24/3, 25/1, 27/3, 30/3, 31/1, 32/3, 33/2, 35/1, 39/1, 41/1, 42/3, 43/5, 44/3, 45/1, 48/2, 49/1, 50/1, 53/1, 55/1, 57/2, 59/3, 60/1, 61/5, 62/2	76

Tablo 5.33. Nurullah Kanık Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı

4		8/1, 10/2, 23/1, 24/1, 27/1, 34/1, 35/1, 38/1, 39/1, 40/1, 44/1, 48/1, 49/1, 50/1, 55/1, 60/1, 62/1	18
5		4/1, 10/1, 14/1, 15/1, 16/5, 17/5, 18/3, 19/1, 20/1, 23/1, 24/1, 25/1, 26/1, 33/1, 36/1, 37/1, 38/1, 39/3, 40/1, 42/1, 43/1, 44/1, 45/1, 46/1, 47/4, 48/2, 49/1, 51/1, 52/2, 53/2, 54/1, 57/1, 58/2, 59/1, 60/3, 61/3, 62/3	62
6		8/1, 15/1, 28/2 , 49/1, 50/1, 60/1, 62/1	8
7		2/1, 21/1, 42/1	3
8		3/1, 11/1, 16/1, 17/1, 18/1, 19/1, 21/1, 29/1, 33/1, 43/1, 50/1, 51/1, 59/2, 62/1, 63/1	16
9		2/1, 32/1, 32/1, 33/1, 42/3, 51/1	8
10		35/1, 49/1	2
11		8/1, 28/4, 43/1, 48/1	7

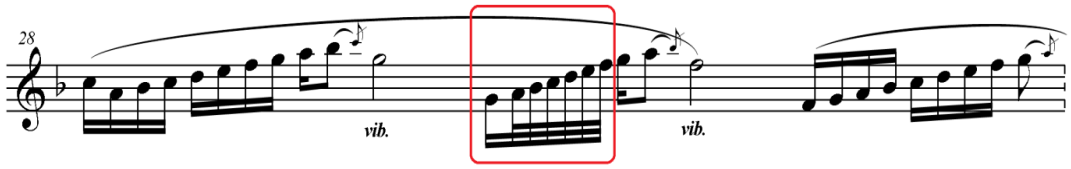
Tablo 5.33. (devam) Nurullah Kanık Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminde tabloda yer alan 3 numaralı tartımın icrâ boyunca 76 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 3 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 62 defa kullanılmaktadır. 3 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda aynı tartımların sıklıkla kullanılmasıyla oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 11 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 7 defa kullandığı görülmektedir. 11

numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâdaki dinamikliğin desteklendiği söylenebilir.

28. satırda 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartımın icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan tartım kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.

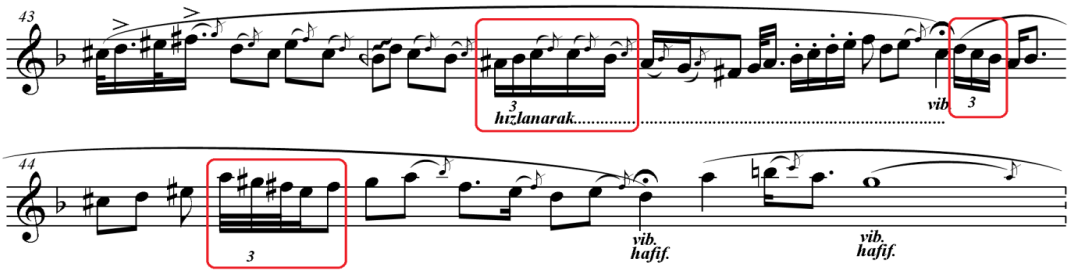


Örnek 2

Örnek 2'de yer alan tartım yapısının kullanımıyla, nağme yapısının güçlendirildiği ve dinamik yapıda icrâ için gerekli olan tartım yapılarının çeşitlendirildiği söylenebilir. Râst perdesinden başlayan ve muhayyer perdesine kadar çıkan nağme yapısının, güçlü nevâ perdesinde yapılacak olan kalışı da güçlendirdiği ve belirgin hale getirdiği de söylenebilir. Bu yöndeki kullanımların seyir yapısındaki devamlılık hissiyatını da olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

Tabloda yer alan 10 numaralı üçleme tartımınını icrâ boyunca 2 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği söylenebilir.

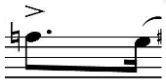
43. ve 44. Satırda, 16'lık ve 32'lik değerde notaların birleşmesi ile oluşan ve çeşitli nota değerleriyle bir arada kullanılan üçleme tartımlarının icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Ferahfezâ taksîmde yer alan üçleme tartımı kullanımı örnekleri aşağıdaki gibidir.



Örnek 3

Örnek 3'de yer alan ve kısa değerli notalarla oluşturulan üçleme tartımlarının kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki âhenge, dinamikliğe ve devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı söylenebilir.

Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		21/2	2
2		2/1, 3/1, 4/1, 7/1, 9/2, 11/1, 15/1, 17/1, 18/3, 19/1, 20/2, 22/1	16
3		1/1, 3/1, 5/1, 7/1, 8/1, 9/1, 17/1	7
4		2/2, 3/1, 4/3, 8/1, 9/1, 12/3, 13/2, 16/1, 20/2, 21/3, 22/4, 23/3	26
5		11/1, 15/1	2
6		9/1, 11/1, 15/1, 19/1, 20/2	6
7		4/1, 12/1, 18/1	3
8		19/2	2

Tablo 5.34. Nurullah Kanık Uşşâk taksîm tartım kullanımı

Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımın icrâ boyunca 26 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 16 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken,

ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve oluşabilecek tekdüzeliği nağme yapısını engellediği söylenebilir.

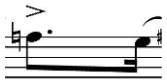
İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 8 numaralı tartım yapısının ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği ve taksîmde oluşabilecek durağanlığı engellediği söylenebilir.

Tabloda yer alan 7 numaralı üçleme tartımınını icrâ boyunca 3 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akıştaki nağmelerin çeşitlendirilmesinin desteklendiği ve ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği söylenebilir.

5.8.11. Ömer Erdoğdular

Aşağıda Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk, Hüzzâm ve Hisâr taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		5/1, 8/1, 12/2, 13/4, 20/1, 23/3, 24/5, 25/1, 27/1	19
2		6/1, 9/1, 14/1, 18/2, 20/1, 21/1, 24/1, 27/1	9
3		4/1, 10/1, 20/4, 21/4, 22/1, 25/2	13
4		17/1, 21/1, 27/1	3
5		7/1, 9/1	2

Tablo 5.35. Ömer Erdoğdular Uşşâk taksîm tartım kullanımı

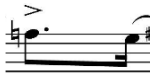
Tablo 5.35 incelendiğinde Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 1 numaralı tartımın icrâ boyunca 19 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 1 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 3 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 3 numaralı tartım 13 defa kullanılmaktadır. 1 ve 3 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımının 26. Satırda olmak üzere icrâ boyunca 1 defa kullanıldığı görülmektedir. Uşşâk taksîmde yer alan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de yer alan tartım kullanımıyla karar dügâh perdesinin ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Ayrıca bu kullanımla uzun değerde notaların icrâsından sonra, ezgisel yapının çeşitlendirilmesinin de amaçlandığı düşünülmektedir.

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		4/2	2
2		2/1, 5/1, 6/1, 7/3, 8/3, 9/1, 10/3, 11/1, 12/4, 13/2	20
3		5/1, 10/1	2
4		2/1, 3/2, 10/1, 12/1	5
5		3/1, 5/1, 6/3, 10/1	6
6		9/1, 13/1	2
7		7/2, 8/1	3

Tablo 5.36. Ömer Erdoğdular Hüzzâm taksîm tartım kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımın icrâ boyunca 20 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 6 defa kullanılmaktadır. 2 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği, icrâda oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 7 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. 7 numaralı tartım yapısının kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki dinamikliğin desteklendiği söylenebilir.

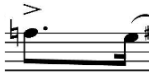
Tabloda yer alan 6 numaralı üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının üçleme tartımı kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini desteklediği söylenebilir.

Taksîmin 3. satırında, ezgisel hareketin başlangıcında, 16'lık değerde notalardan oluşan, icrâ boyunca 1 defa kullanılan üçleme tartımının olduğu da görülmektedir. 3. satırda yer alan üçleme kullanımı aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de yer alan tartım ile ezgisel akışın başında âhengin desteklenmesinin ve karar segâh perdesinin üçleme kullanımıyla icrâ içerisinde belirginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 5/1, 6/2, 9/1, 10/1, 11/1, 13/2, 18/1	10
2		2/3, 3/2, 4/1, 5/1, 7/7, 9/1, 11/3, 13/1, 14/5, 15/1, 16/1, 17/7	33
3		1/1, 17/1	2
4		1/1, 6/1, 10/1, 18/3	6
5		3/1, 7/1, 9/1, 13/1	4

Tablo 5.37. Ömer Erdoğdular Hisâr taksîm tartım kullanımı

6		4/1, 5/1, 6/2	4
7		3/1, 4/1	2
8		3/1, 6/1	2

Tablo 5.37. (devam) Ömer Erdoğdular Hisâr taksîm tartım kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımın icrâ boyunca 33 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 1 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 1 numaralı tartım 10 defa kullanılmaktadır. 2 ve 1 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık değerde notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 8 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 8 numaralı tartım yapısının kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki dinamikliğe katkı sağlandığı söylenebilir.

Tabloda yer alan 7 numaralı üçleme tartımının 2 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının taksîm içerisinde üçleme tartımı kullanımıyla genel olarak ifâde zenginliğini desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

Taksîmin 8. satırında 16'lık değerde notalardan oluşan ve farklı değerde notalarla birleşik yapıda, icrâ boyunca 1 defa kullanılan üçleme tartımının olduğu görülmektedir. 8. satırda yer alan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

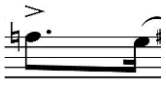
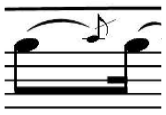
Örnek 3

Örnek 3'de ezgisel akış içerisinde kullanılan üçleme tartımıyla, güçlü hüseynî perdesinin uzunca duyurulmasından önce icrâdaki âhengin tiz bölgede desteklendiği söylenebilir.

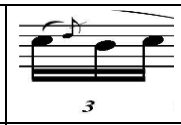
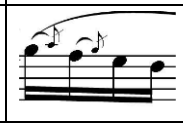
5.8.12. Sadrettin Özçimi

Aşağıda Sadrettin Özçimi'nin Hicâz, Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 2/1, 3/3, 4/4, 6/1, 7/1, 8/1, 9/1, 10/2, 11/2	17
2		1/1, 6/1	2
3		9/1, 10/1	2
4		4/1, 8/1	2
5		5/1, 10/1	2
6		2/1, 3/1, 4/1, 6/1, 8/1, 10/1	6
7		3/1, 5/1, 6/1, 7/1, 8/3	7

Tablo 5.38. Sadrettin Özçimi Hicâz taksîm tartım kullanımı

8		3/1, 8/1, 11/1	3
9		7/1, 8/1	2

Tablo 5.38. (devam) Sadrettin Özçimi Hicâz taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.38 incelendiğinde Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminde tabloda yer alan 1 numaralı tartımı icrâ boyunca 17 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 1 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Tabloda yer alan 7 numaralı tartımı icrâ boyunca 7, 6 numaralı tartımı ise 6 defa kullandığı görülmektedir. 6 ve 7 numaralı tartımların icrâ boyunca süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâdaki dinamikliğin desteklendiği söylenebilir.

İcrâcının taksîm boyunca 8 numaralı tartımı, yani üçleme tartımını icrâ boyunca 3 defa kullandığı görülmektedir. İcrâcını üçleme tartımı kullanımlarıyla genel olarak ifâde zenginliğini icrâ içerisinde çeşitlendirerek, nağme yapılarını güçlendirdiği söylenebilir.

Taksîmin 1., 4. ve 7. satırlarında da üçlemelerin farklı nota değerleri birlikte icrâ boyunca bir arada kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanıma ilişkin bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1’de yer alan kullanımla ezgisel akışa zenginlik sağlandığı ve üçlemeden sonra gelen, uzunca duyurulan güçlü nevâ perdesinin desteklendiği ve ön plana çıkarıldığı söylenebilir.

Sadrettin Özçimi’nin Hüseynî taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 9/1, 11/1, 14/1	4
2		3/1, 4/1, 7/1, 8/1, 15/2, 16/2, 17/1, 18/1, 20/1, 21/2, 22/1	14
3		13/2, 17/2, 21/1, 22/1, 24/2	8
4		5/2, 11/1, 13/1, 15/1, 18/1, 25/2	8
5		2/1, 7/1, 15/1, 18/1, 24/1	5
6		12/1, 15/1, 23/1	3
7		4/1, 10/1, 17/1	3
8		2/1, 8/2, 13/1	4
9		3/1, 18/1	2
10		15/2	2
11		2/1, 15/1	2
12		6/1, 7/2, 8/1, 9/2, 11/2, 18/1	9

Tablo 5.39. Sadrettin Özçimi Hüseynî taksîm tartım kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin Hüseynî taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımı icrâ boyunca 14 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Tabloda yer alan 12 numaralı tartımın icrâ boyunca 9 defa kullanıldığı görülmektedir. 12 numaralı tartımın icrâ boyunca süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 10 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 10 numaralı tartım yapısının kullanımıyla icrâda oluşabilecek durağan duyumun engellendiği ve ezgisel akışın dinamiklik yönünden desteklendiği söylenebilir.

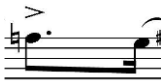
İcrâcının taksîm boyunca 9 numaralı tartımı, yani üçleme tartımını icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. İcrâcının üçleme tartımı kullanımlarıyla genel olarak nağme yapısını zenginleştirerek ifâde zenginliğini icrâ içerisinde çeşitlemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâ boyunca 16'lık notaların birleşmesiyle oluşan üçleme tartımını da 19. satırda olmak üzere bir kez kullandığı görülmektedir.

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 12/1, 14/1, 20/1, 22/1, 26/1, 28/1, 35/1, 41/1, 42/2, 43/2, 45/1, 46/1, 47/1, 58/1, 61/1, 62/1, 65/1, 72/1, 73/1, 80/2, 90/1, 95/1, 97/1, 98/1, 101/3, 104/1, 105/1, 111/1, 114/2, 115/2, 118/1, 119/1, 120/1, 123/1, 131/1, 132/1, 136/3, 137/1, 141/1, 148/1, 150/1	51
2		103/1, 148/1	2

Tablo 5.40. Sadrettin Özçimi Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîm tartım kullanımı

3		54/1, 84/2	3
4		5/2, 7/3, 8/2, 11/1, 12/2, 16/2, 23/1, 24/1, 27/2, 28/1, 29/1, 30/2, 34/2, 35/2, 36/1, 41/1, 45/3, 55/3, 56/1, 57/3, 58/5, 59/1, 63/1, 64/1, 65/1, 66/1, 67/1, 68/3, 71/1, 73/1, 74/1, 75/1, 77/2, 83/6, 84/3, 86/3, 87/2, 88/1, 90/1, 91/1, 94/5, 96/1, 99/1, 100/6, 101/2, 102/4, 103/4, 107/1, 108/2, 111/1, 113/1, 115/1, 118/1, 119/1, 125/1, 127/1, 129/3, 131/1, 133/1, 136/1, 137/1, 139/2, 141/2, 146/1, 147/1	119
5		8/1, 11/1, 19/1, 25/2, 26/1, 27/2, 36/1, 44/2, 45/1, 46/1, 51/2, 53/1, 54/2, 55/1, 58/1, 59/1, 60/1, 66/1, 67/1, 71/2, 72/1, 82/1, 83/3, 84/2, 86/1, 88/1, 92/1, 95/2, 96/1, 98/1, 100/3, 101/1, 102/2, 107/1, 108/1, 111/1, 117/1, 127/1, 130/1, 131/1, 133/1, 135/1, 136/1, 137/1, 139/1, 144/1	59
6		7/1, 11/1, 12/4, 13/2, 16/1, 19/1, 20/1, 21/1, 22/1, 23/1, 27/2, 28/1, 29/1, 31/1, 32/1, 33/2, 34/1, 35/3, 36/1, 39/1, 40/1, 41/2, 45/1, 50/1, 51/1, 52/1, 53/1, 54/2, 55/1, 56/1, 59/1, 60/1, 60/2, 61/1, 63/2, 64/1, 67/1, 68/2, 69/1, 70/1, 71/1, 73/1, 74/2, 74/3, 77/5, 78/5, 79/4, 81/2, 82/2, 88/1, 89/1, 92/2, 93/2, 94/2, 95/3, 96/1, 97/1, 99/3, 103/1, 105/3, 106/4, 107/1, 108/2, 109/1, 110/1, 111/2, 112/1, 113/5, 119/1, 123/1, 125/3, 126/2, 127/5, 129/2, 130/1, 131/2, 132/2, 135/1, 139/2, 142/3, 143/3, 144/2, 146/1, 147/2, 148/2, 149/2, 150/2	154
7		99/1, 109/1, 137/1	3
8		11/1, 13/1, 16/1, 28/1, 29/1, 30/1, 55/1, 60/1, 78/1, 80/1, 86/1, 90/1, 102/1, 106/1, 110/1, 111/1, 112/1, 113/2, 115/1, 124/1, 129/2, 132/1, 133/1, 137/2, 142/1, 145/1, 146/2, 151/1	32
9		2/1, 3/2, 5/1, 7/1, 8/3, 11/1, 17/1, 20/1, 22/1, 27/1, 28/1, 30/2, 31/2, 33/1, 35/1, 36/1, 38/1, 40/2, 43/1, 46/2, 48/3, 49/1, 61/1, 62/1, 63/1, 64/1, 66/1, 68/1, 70/1, 74/2, 79/1, 85/1, 87/1, 88/1, 91/1, 92/1, 93/1, 94/2, 98/1, 103/1, 107/1, 108/1, 110/2, 112/1, 114/1, 119/1, 121/2, 122/1, 125/1, 126/1, 129/1, 131/2, 132/2, 136/1, 139/2, 141/1, 144/1, 147/1, 150/1, 151/1	76
10		9/1, 90/1, 92/1, 102/1	4
11		32/1, 50/1	2

Tablo 5.40. (devam) Sadrettin Özçimi Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîm tartım kullanımı

12		4/1, 5/2, 9/1, 13/1, 15/1, 17/1, 18/1, 31/1, 34/1, 35/1, 38/1, 46/1, 51/1, 59/1, 61/1, 66/1, 67/1, 70/1, 79/1, 80/2, 109/1, 136/1	24
13		74/1, 84/3	4
14		57/2	2
15		9/1, 18/1, 19/1, 105/1	4
16		19/2, 24/1, 75/1, 79/1, 109/1, 115/1, 135/1, 144/1	9
17		13/1, 17/1, 86/1, 89/1, 128/1, 133/1	6
18		18/1, 60/1	2
19		10/1, 11/2, 16/1, 35/1, 38/1, 40/1, 46/1, 50/1, 53/1, 55/1, 58/1, 59/1, 60/1, 71/1, 74/1, 79/1, 89/1, 90/2, 101/2, 102/2, 109/1, 120/1, 123/1, 151/4	31
20		28/1, 94/1, 95/1, 100/1	4

Tablo 5.40. (devam) Sadrettin Özçimi Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîm tartım kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde tabloda yer alan 6 numaralı tartımı icrâ boyunca 154 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın, 6 numaralı tartım olduğu görülmektedir. 4 numaralı tartımın ise en çok kullanılan ikinci tartım olduğu ve icrâ boyunca 119 defa kullanıldığı görülmektedir. 6 ve 4 numaralı tartımların icrâ boyunca çeşitli süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla bir arada kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı

zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 19 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 31 defa kullandığı görülmektedir. Tartımın icrâ içerisinde inici ve çıkıcı olarak kullanıldığı görülmektedir. 19 numaralı tartım yapısının taksîmde kullanımıyla icrâ içerisinde dinamikliğe katkı sağlandığı, uzun yapıdaki icrâda oluşabilecek tekdüze anlatımın böylelikle engellenerek çeşitlendirildiği söylenebilir. 19 numaralı tartımın inici ve çıkıcı olarak icrâda kullanılmasıyla nağme yapılarının güçlendirilmesinin amaçlandığı da düşünülmektedir.

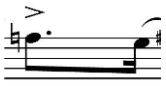
Tabloda yer alan 15 numaralı üçleme tartımının 4, 16 numaralı üçleme tartımının 9 defa kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı kullanımlarıyla uzun yapıdaki icrânın ifâde zenginliğinin çeşitlendirilmesinin ve desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir.

Tabloda yer alan 17 ve 18 numaralı tartımlarda, üçlemelerin taksîm boyunca farklı tartımlarla birleşik olarak bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Farklı değerde notalarla bütünleşik olan üçleme tartımlarının da ifâde zenginliğini destekleyici ve çeşitlendirici olarak kullanıldığı söylenebilir.

5.8.13. Salih Bilgin

Aşağıda Salih Bilgin'in Bestenigâr, Uşşâk ve Râst taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 5/1, 7/1, 10/1, 11/1	5
2		8/1, 11/1, 12/1, 13/2	5
3		4/1, 13/2	3
4		2/2, 3/1, 4/2, 9/2, 10/4, 14/1	12
5		2/1, 7/1, 11/2, 12/1, 14/2	7
6		5/1, 6/1, 8/1	3
7		6/1, 7/1	2

Tablo 5.41. Salih Bilgin Bestenigâr taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.41 incelendiğinde Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımın icrâ boyunca 12 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 7 defa kullanılmaktadır. 4 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel yapıyı zenginleştirdiği ve oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

4. ve 12. satırda icrâ boyunca bir defa kullanılan, noktalı 16'lık, 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu tartımlar yer almaktadır. İlgili tartımlara bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

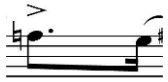
Örnek 1'de ezgisel hareketin başlangıcında güçlü çargâh perdesinden inici yapıda başlayan ezginin dinamikleştirildiği, dügâh perdesinin uzunca duyurulması öncesinde âhengin ve devamlılık hissiyatının desteklendiği söylenebilir.

3. satırda, icrâ boyunca bir defa kullanılan, 16'lık değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu üçleme tartımı yer almaktadır. Üçleme tartımına ilişkin kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki âhengin korunduğu, uzunca duyurulan segâh perdesinin üçleme tartımıyla desteklendiği ve ön plana çıkarıldığı söylenebilir.

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		8/1, 11/1, 16/1	3
2		9/2	2
3		6/1, 8/2, 15/1	4
4		2/1, 3/1, 5/1, 10/1, 11/1, 18/1	6
5		2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 9/2, 11/1, 13/1, 14/1, 18/1	10

Tablo 5.42. Salih Bilgin Uşşâk taksîm tartım kullanımı

6		2/1, 6/1, 7/3, 9/2, 10/1, 11/1, 12/1, 14/2, 15/1, 18/1	14
7		5/1, 9/1, 10/1, 13/1	4
8		1/1, 4/1, 12/1, 15/1	4

Tablo 5.42. (devam) Salih Bilgin Uşşâk taksîm tartım kullanımı

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîminde tabloda yer alan 6 numaralı tartımın icrâ boyunca 14 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 6 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 10 defa kullanılmaktadır. 6 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

6. ve 16. satırda icrâ boyunca bir defa kullanılan, noktalı 16'lık, 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu tartımlar yer almaktadır. Tartım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

Örnek 3'de yer alan yeden râst perdesine kadar inen tartım kullanımıyla, ardından gelen çıkıcı yapıdaki nağmenin desteklendiği, ezgisel akış içerisindeki devinime ve devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı söylenebilir.

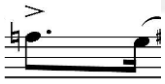
Tabloda yer alan, 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan 8 numaralı üçleme tartımının taksîm boyunca 4 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının 16'lık değerdeki tartım kullanımı ile taksîm içerisindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

15. satırda 16'lık değerde notalardan oluşan ve bir 8'lik değerde notayla birleşik yapıda üçleme tartımının 1 defa kullanıldığı görülmektedir. 15. satırda yer alan üçleme tartımı örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 4

Örnek 4'de üçleme kullanımının çeşitlendirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Üçleme kullanımıyla ardından güçlü nevâ perdesine kadar çıkan nağmenin desteklendiği de düşünülmektedir. Segâh perdesinden, nevâ perdesine yapılacak olan atlama öncesinde nağme yapısının üçleme kullanımıyla şekillendirildiği düşünülmektedir.

Salih Bilgin'in Râst taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		1/1, 2/1, 4/2, 7/1, 8/2, 11/1, 12/1, 13/1, 17/1	11
2		1/1, 4/1, 5/2, 7/1, 9/1, 11/1, 15/1, 18/1	9
3		5/1, 9/2, 10/1, 11/1, 12/1, 13/1, 14/3, 16/4, 19/1	15
4		10/2, 17/1, 18/3	6
6		5/1, 6/1, 7/1, 11/1, 17/1, 19/1	6
7		15/1, 16/1	2

Tablo 5.43. Salih Bilgin Râst taksîm tartım kullanımı

Salih Bilgin'in Râst taksîminde tabloda yer alan 3 numaralı tartımın icrâ boyunca 15 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 3 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 1 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok

kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 1 numaralı tartım 11 defa kullanılmaktadır. 3 ve 1 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak seyri zenginleştirdiği ve ezgisel akışta oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

7. satırda icrâ boyunca bir defa kullanılan, noktalı 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu tartım yer almaktadır. Tartım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 5

Örnek 5'de yer alan tartım kullanımıyla kaba çargâh perdesinde yapılacak olan yarım karar öncesi dem seslerdeki dinamikliğin desteklendiği ve pest bölgedeki nağme yapısının güçlendirildiği söylenebilir.

5.8.14. Ümit Gürelman

Aşağıda Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ Evcârâ ve Müsteâr taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 6/1, 7/1, 10/2, 12/2	10
2		2/1, 3/2, 4/1, 10/1, 11/2, 12/1	8
3		4/1, 6/1, 8/1	3

Tablo 5.44. Ümit Gürelman Şevkefzâ taksîm tartım kullanımı

4		1/2, 2/2, 5/1, 9/5, 13/1	11
5		3/1, 4/1, 6/1, 7/1, 9/1, 10/1, 11/4, 13/1	11
6		4/1, 5/1, 6/1, 10/1	4
7		1/1, 5/1, 6/1	3

Tablo 5.44. (devam) Ümit Gürelman Şevkefzâ taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.44 incelendiğinde Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminde tabloda yer alan 4 ve 5 numaralı tartımları icrâ boyunca 11 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 ve 5 numaralı tartımlar olduğu görülmektedir. Ardından 1 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 1 numaralı tartım 10 defa kullanılmaktadır. 4, 5 ve 1 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve taksîmde oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		2/1, 3/2, 9/1, 19/1	5
2		20/1, 21/2	3
3		4/1, 5/1, 6/1, 8/2, 11/1, 16/1, 18/1, 19/1, 20/1, 21/1	11

Tablo 5.45. Ümit Gürelman Evcârâ taksîm tartım kullanımı

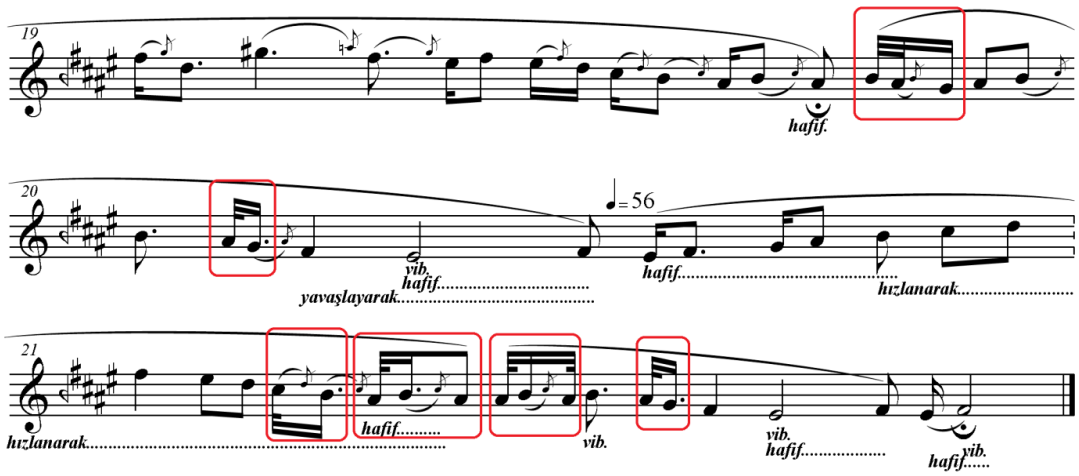
4		6/1, 7/1, 9/1	3
5		5/1, 6/1, 7/1, 8/2, 11/1, 12/1, 13/1, 14/1, 17/1, 19/1, 20/1	12
6		2/1, 4/3, 6/2, 8/1, 10/1, 11/2, 12/1, 16/4, 17/1, 18/1, 19/3, 20/1	21
7		3/1, 4/1, 11/1, 17/2	5
8		5/1, 7/1, 9/1, 10/1, 12/1, 15/1, 17/1	7
9		4/1, 8/1, 10/1, 11/1, 13/1, 15/1	6
10		2/1, 15/1	2

Tablo 5.45. (devam) Ümit Gürelman Evcârâ taksîm tartım kullanımı

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminde tabloda yer alan 6 numaralı tartımın icrâ boyunca 21 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 6 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 12 defa kullanılmaktadır. 6 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelerek oluşturduğu, 10 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 10 numaralı tartım yapsının sıklıkla kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki dinamikliğin desteklenemesinin amaçlandığı söylenebilir.

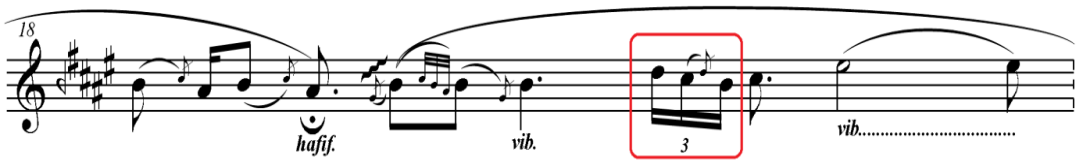
19. 20. ve 21. satırda, icrâ boyunca bir defa kullanılan, 16'lık ve 32'lik değerde notaların ve noktalı çeşitlerinin bir araya gelmesiyle oluşan tartımların olduğu görülmektedir. Tartım kullanımına ilşikin örnek aşağıdaki gibidir.



Örnek 1

Örnek 1'de 19. ve 20. satırda yer alan tartım kullanımlarının yan yana iki ya da üç notadan oluşması sebebiyle icrâ içerisindeki âhengi destekleyici yapıda oldukları söylenebilir. 21. satırda yer alan kullanımların ise karara yaklaşırken ezgisel akışı destekleyici ve bitiş öncesinde icrâdaki canlı duyumu koruyucu yapıda olduğu düşünülmektedir.

18. ve 15 satırda icrâ boyunca bir defa kullanılan 16'lık ve 8'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan üçleme tartımlarının olduğu görülmektedir. Üçleme tartımına ilişkin kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Örnek 2

Örnek 1'de nevâ perdesinden başlayan inici yapıdaki üçleme tartımıyla ezgisel akış içerisindeki âhengin ve ifâde zenginliğinin desteklenmesinin amaçlandığı söylenebilir. Uzunca duyurulacak acem perdesi öncesinde ezgisel yapıdaki âhengin zenginleştirilerek durağan bir duyumun engellendiği düşünülmektedir.

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		6/1, 7/1, 9/1, 10/1, 13/1	5
2		7/3, 10/1, 11/2	6
3		2/1, 5/1, 8/2	4
4		1/2, 2/1, 5/3, 6/2, 7/1, 9/4, 10/2, 11/2, 13/2	19
5		3/1, 4/1, 7/1, 9/1, 11/2, 13/1	7
6		3/1, 4/1, 13/1	3

Tablo 5.46. Ümit Gürelman Müsteâr taksîm tartım kullanımı

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımın icrâ boyunca 19 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 5 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 5 numaralı tartım 7 defa kullanılmaktadır. 4 ve 5 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâ boyunca 13. satırda olmak üzere, 1 defa 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşmuş üçleme tartımı kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımı taksîmde 8'lik değerde nota ile birleşik yapıda yer almaktadır. Üçleme tartımına ilişkin kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

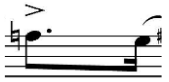
Örnek 3

Örnek 3'de yer alan kullanım ile taksîm içerisinde yer alan iki ezgisel yapı arasında bağımsız küçük bir nağme çeşitlemesi yapıldığı söylenebilir. İlaveten üçleme tartımından sonra gelen karar segâh perdesinden başlayacak nağme yapısının da üçlemeyle desteklendiği düşünülmektedir. Üçleme tartımının içerisinde de segâh perdesi kullanılarak icrâ içerisinde karar perdesinin ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir.

5.8.15. Yavuz Akalın

Aşağıda Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ, Sultânîyegâh ve Nevâ taksîminde yer alan tartım kullanımı yorumlanmıştır.

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		18/1, 21/2	3
2		7/2, 8/1, 23/1	4
3		10/1, 11/1, 23/1	3
4		1/2, 2/2, 3/1, 5/3, 6/2, 7/3, 8/3, 9/3, 10/1, 11/1, 17/2, 18/2, 19/3, 20/3, 21/2, 22/1, 23/2, 24/2, 25/2	40
5		11/1, 13/1, 16/1, 19/1, 24/3	7

Tablo 5.47. Yavuz Akalın Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı

6		1/2, 2/1, 4/1, 6/2, 8/2, 9/1, 13/1, 15/2, 17/2, 19/1, 20/2, 22/1, 24/1, 25/1	20
7		1/1, 3/1, 5/1, 7/1, 8/1, 9/2, 12/1, 13/2, 18/1	11
8		3/1, 4/1, 12/1, 14/1, 16/1, 25/1	6
9		18/2	2

Tablo 5.47. (devam) Yavuz Akalın Ferahfezâ taksîm tartım kullanımı

Tablo 5.47 incelendiğinde Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımın icrâ boyunca 40 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 6 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 6 numaralı tartım 20 defa kullanılmaktadır. 4 ve 6 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve oluşabilecek tekdüzeliği engellediği söylenebilir.

İcrâcının tabloda yer alan 4 tane 16'lık notanın bir araya gelerek oluşturduğu, 9 numaralı tartımı ise icrâ boyunca 2 defa kullandığı görülmektedir. 9 numaralı tartım yapısının kullanımıyla ezgisel akışın dinamikliğine katkı sağlandığı söylenebilir.

İcrâ boyunca 4., 7., 8., 10., 11. ve 23. satırda, 1 defa kullanıldığı görülen, 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşmuş, çeşitli tartımlar yer almaktadır. Bu yöndeki tartım kullanımlarına bir örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 1

Örnek 1'de yer alan kullanımlarla güçlü nevâ perdesi öncesi kalışın desteklendiği, aynı satırda ikinci kullanımda da uzunca duyurulan güçlü nevâ perdesi öncesi nağme

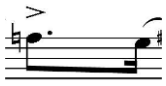
yapısının zenginleştirilerek ezgisel yapının güçlendirildiği söylenebilir. Uzunca duyurulan nevâ perdesi öncesi icrâcının böyle bir kullanımı tercih etmesinin sebebinin, nevâ perdesinin uzunca duyurulması esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellenmesi ve güçlü perdesinin öncesinde nağmeyi çeşitlemek istemesi olduğu düşünülmektedir.

İcrâ boyunca 16. satırda olmak üzere, 1 defa 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşmuş üçleme tartımı kullanıldığı görülmektedir. Üçleme tartımına ilişkin kullanım örneği aşağıdaki gibidir.

Örnek 2

Örnek 2'de üçleme tartımı kullanımıyla güçlü nevâ perdesi öncesinde kalış hissiyatının zenginleştirildiği ve desteklendiği söylenebilir.

Yavuz Akalın'ın Sultânîyegâh taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		3/1, 7/1	2
2		3/4, 6/2, 7/3, 8/4, 10/5, 11/1	19
3		1/1, 3/1	2
4		2/1, 4/1, 5/1, 6/1, 7/2, 8/3, 9/4, 11/2	15
5		2/1, 3/2, 5/1, 6/1, 7/1, 10/1	7

Tablo 5.48. Yavuz Akalın Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı

6		2/1, 11/1	2
7		5/1, 6/1, 11/1	3

Tablo 5.48. (devam) Yavuz Akalın Sultânîyegâh taksîm tartım kullanımı

Yavuz Akalın'ın Sultânîyegâh taksîminde tabloda yer alan 2 numaralı tartımın icrâ boyunca 19 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 2 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 4 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 4 numaralı tartım 15 defa kullanılmaktadır. 2 ve 4 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve aynı tartımların sıklıkla tekrar edilmesiyle oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu engellediği söylenebilir.

İcrâ boyunca 3., 4. ve 9. satırda 1 defa kullanıldığı görülen, 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşmuş, çeşitli tartımlar yer almaktadır. Bu tartımlara ilişkin örnek aşağıdaki gibidir.

Örnek 3

Örnek 3'de yer alan tartım kullanımlarıyla ezgisel akışın dinamik yapsınına, seyirdeki devamlılık hissiyatına katkı sağlandığı ve güçlü nevâ perdesi öncesinde ezgisel akışın dinamikleştirildiği söylenebilir.

Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîmindeki tartım kullanımına ilişkin tablo aşağıdaki gibidir.

Tartım Biçimi		Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		6/1, 8/1, 11/1	3
2		5/1, 6/2, 7/2, 10/1, 13/1, 14/1	8
3		4/2, 7/1, 9/1, 13/2	6
4		2/2, 3/1, 6/2, 8/2, 10/1, 11/1, 12/2, 13/1	12
5		4/1, 13/1	2
6		3/2, 5/1, 6/1, 9/1, 13/1	6
7		5/1, 9/1	2

Tablo 5.49. Yavuz Akalın Nevâ taksîm tartım kullanımı

Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminde tabloda yer alan 4 numaralı tartımın icrâ boyunca 12 defa kullandığı görülmektedir. İcrâ boyunca en çok kullanılan tartımın 4 numaralı tartım olduğu görülmektedir. Ardından 2 numaralı tartımın icrâ boyunca en çok kullanılan ikinci tartım olduğu görülmektedir. İcrâ boyunca 2 numaralı tartım 8 defa kullanılmaktadır. 4 ve 2 numaralı tartımlara icrâ boyunca sıklıkla yer verilirken, ilgili tartımların süsleme teknikleri ve ifâde unsurlarıyla birlikte kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının tartımları çeşitli ifâde unsurlarıyla ve süsleme teknikleriyle birlikte kullanarak ezgisel akışı zenginleştirdiği ve oluşabilecek tekdüze bir duyumu engellediği söylenebilir.

Tabloda yer alan 7 numaralı üçleme tartımının icrâ boyunca 2 defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının üçleme tartımı kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

5.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu başlık altında, icrâcıların taksîmlerindeki makâm anlayışına ilişkin bulgular incelenerek yorumlanmaktadır. Makâmsal inceleme yapmak amacıyla taksîm icrâları, cümle ve devrelere ayrılmıştır. İlgili başlıklar altında icrâcıların taksîmlerindeki cümle ve makâm anlayışları incelenerek yorumlanmaktadır.

5.9.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Aşağıda Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk, Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Adnan Yavuz Ballıoğlu
(1) 1. Devre
♩= 63
Glissando
Glissando
(2) 1. Devre
vib.
hafif.....
vib.
vib.
2. Devre
trem.
vib.
3. Devre
trem.
vib.
hafif.
vib.
4. Devre
vib.
(3) 1. Devre
♩= 66
hafif.....
vib.
hafif.....
yavaşlayarak.....
vib.

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre Uşşâk makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde karar etmektedir. 1. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Uşşâk makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla, 16'lık değerde notalarla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre içerisinde seyrin nevâ perdesine kadar çıktığı, devrenin Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın yedeni râst perdesine kadar inerek, dügâh perdesinde yarım karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla, 16'lık değerde notalarla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, hemen ardından dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Uşşâk makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla, sıralı kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, Uşşâk makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı görülmektedir. Devre segâh perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, sıralı yapıda, çıkıcı olarak 4'lük değerde notalarla seyrin sürdüğü, nevâ perdesinde yarım karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında nevâ perdesinin uzunca duyurularak, nevâ perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle yarım karar edildiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte, 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Uşşâk makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, çarpma kaydırma süsleme tekniği ile seyre başladığı, nevâ perdesinden muhayyer perdesine kaydırma süsleme tekniği ile atlama yapılarak seyrin sürdüğü görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi ile seyrine başladığı görülmektedir. Devre, Uşşâk makâmı sesleriyle segâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır.

5. Cümle

5. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, râst perdesine atlamalı ezgisel yapıyla seyre başladığı, râst perdesinde, Râst makâmı çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

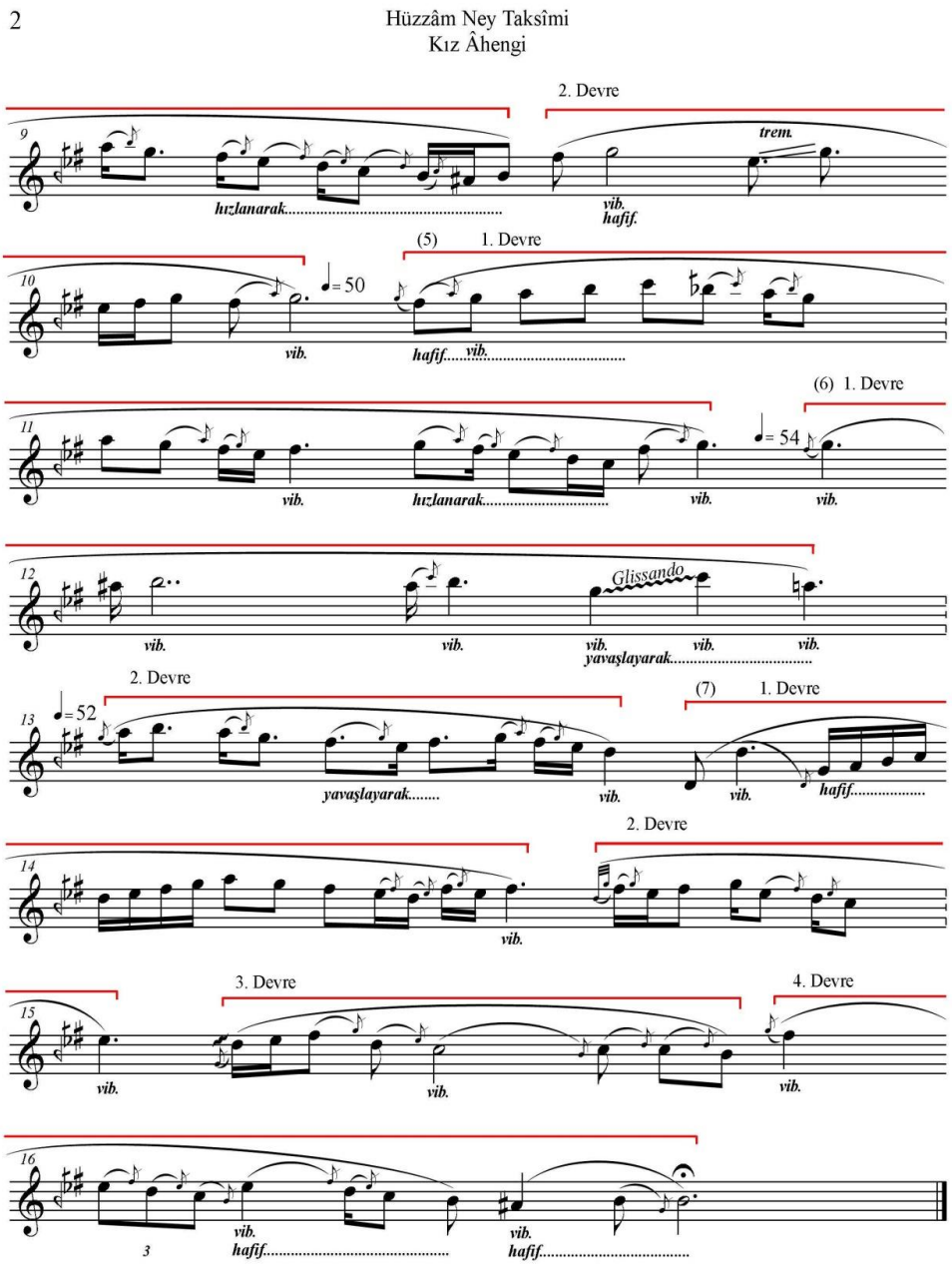
3. Devrenin dügâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, 16'lık değerde notalarla seyrin pest bölgeye yani dem seslere taşındığı görülmektedir. Kaba râst perdesine kadar inen seyir, Uşşâk makâmı sesleriyle kaba çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

4. Devrenin kâba segâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba dügâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yapılan karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun 5 cümleden oluşan, kız âhengindeki Uşşâk taksîminin kaba râst perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, kaba çârgâh, râst, dügâh, segâh, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Yerinde Râst, nevâ perdesi üzerinde Râst ve nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnilerinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Taksîm boyunca cümle ve devrelerde, ezgisel hareketin başladığı kısımlarda, yegâh-râst atlamasının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Taksîmin son cümlesinde seyir pest bölgede genişleyerek kaba dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle karar etmektedir.

Hüzzâm Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Adnan Yavuz Ballıoğlu
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
♩=60
vib.
2. Devre
hızlanarak
vib. hafif.
(2) 1. Devre
vib. hafif.
vib. hafif.
yavaşlayarak
2. Devre
vib.
(3) 1. Devre
vib. hafif.
Gliss.
vib.
2. Devre
vib.
vib.
3. Devre
Gliss.
vib.
trem.
(4) 1. Devre
vib.
vib.
vib.

Örnek 2



Örnek 2 devamı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Hüzzâm taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hüzzâm taksîmin 1. cümlesi 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba segâh perdesinden seyre başladığı, ardından segâh perdesine yapılan atlamayla, seyrin Hüzzâm makâmı sesleriyle devam ettiği görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, ezgisel akış içerisinde nevâ perdesinin uzunca duyurulduğu görülmektedir. Devre, Segâh makâmı sesleriyle, râst perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlanmaktadır. 2. Devre ile birlikte 1. cümle sona ermektedir. 1. Cümlenin Hüzzâm makâmında seyrine başladığı, cümlenin Segâh makâmı sesleri ile sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, çıkıcı yapıda seyrin muhâyyer perdesine kadar devam ettiği görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde, Hüzzâm makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, ardından devre içerisinde nevâ perdesinin uzunca duyurulduğu görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde, Hüzzâm makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir. 2. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, gerdâniye perdesine kaydırma süsleme tekniği ile yapılan atlamalı nağmeyle seyre başladığı, seyrin Hüzzâm makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin segâh perdesinden, gerdâniye perdesine kaydırmalı atlamayla seyre başladığı görülmektedir. Devre, eviç perdesinde Segâh çeşnisi ile yarım karar ederek sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden atlamalı seslerle seyre başladığı, seyrin Hüzzâm makâmı sesleriyle devam ederek, segâh perdesinde Segâh makâmı çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, gerdâniye perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, tiz bölgede Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında devrenin muhayyer perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. 6. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, nevâ perdesine atlamalı bir seyirle başladığı görülmektedir. Devre, Hüzzâm makâmı sesleriyle eviç perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç perdesinden Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, hisâr perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin eviç perdesinden Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, hemen ardından üçleme tartımı ile seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, Hüzzâm makâmı sesleriyle, segâh perdesinde, Segâh çeşnisiyle karar etmektedir. 4. Devre ile birlikte 7. cümle ve taksîm tamamlanmaktadır. 7. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun 7 cümleden oluşan, kız âhengindeki Hüzzâm taksîminin kaba segâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, segâh, nevâ, hisâr, eviç, gerdâniye ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Yerinde Segâh, eviçte Segâh ve muhayyer perdesi üzerinde Segâh çeşnilerinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Ezgisel akış içerisinde Segâh makâmına kısa geçkiler yapılmaktadır.

Acemaşîrân Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Adnan Yavuz Ballıoğlu
(1) 1.Devre
= 70
Gliss.
Glissando
vib.
hafif.
(2) 1. Devre
= 72
hafif.
hızlanarak.
tr
(3) 1. Devre
yavaşlayarak.
2. Devre

Örnek 3

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân taksîmin 1. cümlesi 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin dem seslerde, pest bölgede devam ederek, kaba dügâh perdesinde Kürdî makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çıkıcı yapıda, kaba çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, çıkıcı seyrin çârgâh perdesine kadar sürdüğü görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde Kürdî makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, nevâ perdesine atlamalı yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, dügâh perdesinde yarım karar ile seyrin sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin kürdî perdesinden inici yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, yegâh perdesine kadar inen seyrin acemaşîrân perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle, atlamalı yapıda seyre başladığı görülmektedir. Devrenin Acemaşîrân makâmı sesleriyle acem perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden, çıkıcı yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz bölgede tiz çârgâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devre Acemaşîrân makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir. 4. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, kümeleme süsleme tekniği ve hemen ardından 16'lık değerde notalarla çıkıcı yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devrenin acem perdesinde Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, muhayyer perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle çıkıcı yapıda, seyre başladığı, seyrin tiz nevâ perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devrenin, inici bir seyir ile çârgâh perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, inici yapıda, nevâ perdesi üzerinde Kürdî çeşnisiyle seyre başladığı görülmektedir. Devre, acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kürdî perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde genişleyerek kaba râst perdesine kadar indiği görülmektedir. Devre râst perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, 16'lık değerde notalarla inici yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre, acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte, 7. cümle ve taksîm sona ermektedir. 7. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun 7 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Acemaşîrân taksîminin kaba râst perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, acemaşîrân, râst, dügâh, çârgâh, acem ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Kürdî ve nevâ perdesi üzerinde Kürdî çeşnilerinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir.

5.9.2. Ahmed Şahin

Aşağıda Ahmed Şahin'in Segâh, Acemaşîrân ve Pençgâh taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Örnek 1

Segâh Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi

Örnek 1 devamı

Ahmed Şahin'in Segâh taksîminin 3 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Segâh taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin Segâh makâmı sesleriyle, râst perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, 16'lık değerde notalarla, dinamik bir yapıda, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Seyir pest bölgede ırak perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle genişlemektedir. Devrenin nevâ perdesinde, Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, çârgâh perdesinden Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin râst-segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği ile Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Uzun ezigsel yapıya sahip devrenin nevâ perdesinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Segâh makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, devamında çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyirin Râst makâmı sesleriyle sürdürüldüğü görülmektedir. Râst makâmı sesleriyle, râst perdesine kadar inen seyrin, gerdâniye perdesine atlayarak inici ve çıkıcı yapıda 16'lık değerde notalarla, Segâh makâmı sesleriyle devâm ettiği görülmektedir. Devre, Segâh makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında Segâh makâmı sesleriyle, segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, Segâh makâmı sesleriyle, segâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 3. cümle ve taksîm sona ermektedir. 4. Devre ile birlikte karar hissiyatının güçlendirildiği söylenebilir.

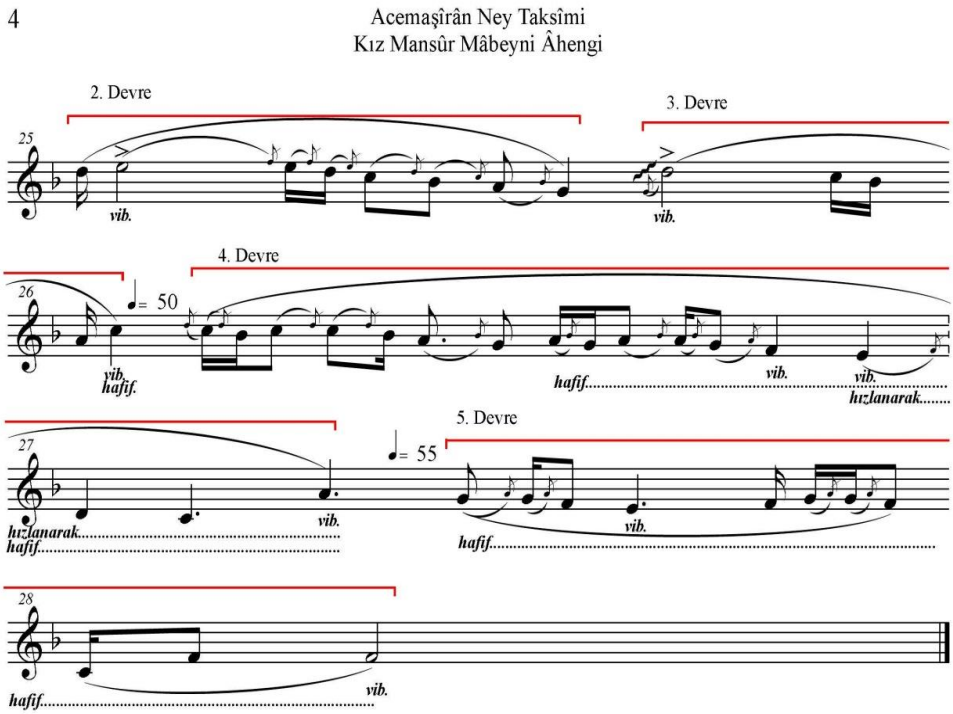
Ahmed Şahin'in 3 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Segâh taksîminin acemaşîrân perdesinden, gerdâniye perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, segâh, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca segâh ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Irak perdesi üzerinde Segâh ve yerinde Râst çeşnisinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. İcrâ içerisinde Râst makâmına kısa bir geçki yapıldığı söylenebilir.

Acemaşîrân Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Ahmed Şahin
(1) 1. Devre
= 55
vib.
vib. hafif.
vib.
(2) 1. Devre
= 51
vib. hafif.
hafif.
yavaşlayarak.. hafif.
hızlanarak.. hafif.
2. Devre
= 48
vib. hafif.
vib. hafif.
(3) 1. Devre
yavaşlayarak.. vib. hafif.
vib.
2. Devre
trem.
vib. hafif.
vib.
hızlanarak..

Örnek 2

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı



Örnek 2 devamı

Ahmed Şahin'in Acemaşîrân taksîminin 9 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kürdî perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı ve devamında acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, çıkıcı yapıda seyre başladığı, devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında çârgâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, devamında acem perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin acem-şehnâz perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin acemaşîrân perdesine kadar inip ardından acem perdesine kadar çıkarak, çârgâh perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin Muhayyer perdesinden seyre başladığı, acem perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, ardından uzunca acem perdesini duyurarak, inici ve atlamalı bir seyirle, acemaşîran perdesine kadar seyre devam ettiği görülmektedir. Ardından 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan tartımlarla, seyrin çıkıcı yapıda sürdüğü, acem perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar edilerek seyrin sonlandığı görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, 16'lık değerde notalarla, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin tiz bölgede muhayyer perdesi üzerinde Kürdî çeşnisiyle genişleyerek, muhayyer perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, ardından muhayyer perdesinin uzunca duyurulduğu ve seyrin tiz bölgede sürdüğü görülmektedir. Tiz bölgede inici yapıda, muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk ve Kürdî çeşnileriyle seyrin devam ettiği ve acem perdesinde Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre cümledeki diğer iki devreye göre uzun yapıdadır. Devrenin muhayyer perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında Sabâ makâmına geçki yapıdığı görülmektedir. Devre çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile tamamlanmaktadır. 3. Devre ile birlikte 5. cümle sona ermektedir. 5. Cümlenin başlangıcında Acemaşîrân makâmında olduğu, cümle içerisinde Sabâ makâmına geçki yapıdığı görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hicâz perdesiyle ve arka arkaya üçleme tartımlarıyla seyre başladığı, seyir esnasında çıkıcı yapıda 32'lik değerde notaların kullanılarak dügâh perdesinden, muhayyer perdesine kadar seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre dinamik yapıda seyir ile kürdî perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

7. Cümle

7. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kürdî perdesinden, Kürdî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında zirgüle perdesinin çeşni olarak kullanıldığı görülmektedir. Devre, Acemaşîrân makâmı sesleriyle acemaşîrân perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, kürdî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 2. Devrenin Sabâzemzeme makâmı sesleriyle yarım karar ettiği söylenebilir.

8. Cümle

8. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisinin seyir içerisinde kullanılarak, acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar edilerek seyrin sona erdiği görülmektedir.

9. Cümle

9. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinde, Kürdî makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, râst perdesinde Kürdî makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden dügâh perdesine kadar inici yapıda seyre başladığı, ardından çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin çârgâh perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede kaba çârgâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devre, acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle karar etmektedir.

5. Devrenin râst perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba çârgâh perdesine kadar inerek, seyrin acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 9. cümle ve taksîm sona ermektedir. 9. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

Ahmed Şahin'in 9 cümleden oluşan, kız mansûr mâbeyni âhengindeki Acemaşîrân taksîminin kaba râst perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân, râst, dügâh, kürdî, çârgâh, acem ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân, çârgâh ve acem perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz, yerinde Kürdî, muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk ve Kürdî çeşnisinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. İcrâ içerisinde Sabâ makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

Pençgâh Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Ahmed Şahin
(1) 1. Devre
= 73
vib.
(2) 1. Devre
vib.
hafif.
2. Devre
hafif.
vib.
hızlanarak
3. Devre
vib.
vib.
hafif.

Örnek 3

Pençgâh Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Ahmed Şahin'in Pençgâh taksîminin 12 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Pençgâh taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinin seyir esnasında uzunca duyurulduğu, ardından inici bir seyirle acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ederek seyrin sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin pest bölgede genişleyerek yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği söylenebilir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir. 2. Cümlenin Sultanîyegâh makâmında seyrine başladığı 3. devre ile birlikte Hicâz makâmına geçerek sona erdiği söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Şehnâz makâmı sesleriyle, 16'lık değerde sıralı notalarla, inici ve çıkıcı yapıda, dinamik bir seyirle başladığı görülmektedir. Devre, muhayyer perdesinde Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin nim şehnâz perdesinden, Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz bölgede Hicâz makâmı sesleriyle genişleyerek, muhayyer perdesinde Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin muhayyer perdesinden, Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, hüseynî perdesinde Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ-dik acem perdesi arasında geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, hüseynî perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Şehnâz makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisi ile seyre başladığı, devrenin hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisi ile seyre başladığı, devrenin sonuna doğru iniş cazibesiyle eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak nevâ perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, çıkıcı yapıda, 16'lık değerde sıralı notalarla, dinamik bir seyir yapısıyla Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, râst perdesinde Râst makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. 6. Cümlenin Uşşâk makâmında seyre başladığı, Râst makâmına yapılan geçki ile sona erdiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında, seyir esnasında nim hicâz perdesinin uzunca duyurulduğu, nevâ perdesinde, Nişâbur çeşnisi ile yarım karar edilerek seyrin sona erdiği görülmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Nişâbur makâmı sesleriyle seyre başladığı, nim hicâz perdesinde, Pençgâh makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin bûselik perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde Nişâbur çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 8. cümle tamamlanmaktadır. 8. Cümle Pençgâh makâmındadır.

9. Cümle

9. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden üçleme tartımı ile seyre başladığı, Uşşâk makâmı sesleriyle, segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden, inici yapıda seyre başladığı, râst perdesinde, Râst makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin yegâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, ardından devre içerisinde Nişâbur çeşnisinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Devre nevâ perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar ederek sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 9. cümle tamamlanmaktadır. 9. Cümlenin Uşşâk makâmında seyre başladığı, ardından Râst makâmına geçki yapıldığı ve cümlenin Nişâbur makâmı sesleriyle sona erdiği görülmektedir.

10. Cümle

10. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, üçleme tartımı ile seyre başladığı, devamında hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, ardından seyrin Nişâbur çeşnisi ile sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar edilerek seyrin sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle sona ermektedir. 10. Cümlede seyrin Nişâbur makâmı sesleriyle sürdüğü söylenebilir.

11. Cümle

11. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, Râst makâmı sesleriyle, râst perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte, 11. cümle tamamlanmaktadır. 11. Cümle Râst makâmındadır.

12. Cümle

12. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, üçleme tartımı ve kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla seyre başladığı, seyrin Pençgâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı ve Pençgâh makâmı sesleriyle râst perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 12. cümle ve taksîm sona ermektedir.

Ahmed Şahin'in 12 cümleden oluşan, kız mansûr mâbeyni âhengindeki Pençgâh taksîminin kaba kürdî perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, acemaşîrân, râst, dügâh, segâh, nim hicâz, nevâ, hüseynî, muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Acemaşîrân makâmında seyre başladığı, ardından Sultanîyegâh, Hicâz, Şehnâz, Uşşâk, Râst ve Pençgâh makâmlarına geçkiler yapıldığı görülmektedir. Muhayyer üzerinde Hicâz, hüseynî üzerinde Uşşâk, nevâ üzerinde Râst ve yerinde Nişâbur çeşnilerinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir.

5.9.3. Ali Tan

Aşağıda Ali Tan'ın Sultânîyegâh, Nihâvend ve Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı incelenerek yorumlanmıştır.

Sultânîyegâh Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Ali Tan
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
= 47
Glissando
vib.
hızlanarak
hafif.
(2) 1. Devre
= 44
(3) 1. Devre
= 53
Gliss.
(4) 1. Devre
tr

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Ali Tan'ın Sultânîyegâh taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Sultânîyegâh taksîminin 1. cümlesi 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, çıkıcı yapıda, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, çıkıcı seyrin gerdâniye perdesine kadar sürdüğü görülmektedir. Seyir esnasında hüseynî perdesinin uzunca duyurulduğu ve devrenin Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, inici yapıda seyre başladığı, seyrin devamında, muhayyer perdesine kadar çıkarak, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin sırayla nim hicâz ve kaba nim hicâz perdeleri üzerinde yapılan sıralı taramalarla seyre başladığı, güçlü nevâ perdesinde, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz bölgede sünbüle perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devre, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, nim hicâz perdesinde yarım karar etmektedir.

6. Cümle

6. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, dügâh perdesinden, kümeleme süsleme tekniği ile seyre başladığı, devamında hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba nim hicâz perdesinden, tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin devamında kaba nim hicâz perdesinden, nim hicâz perdesine yapılan atlamayla seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, güçlü nevâ perdesinde yarım karar etmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, çıkıcı seyrin tiz çârgâh perdesine kadar devam ettiği görülmektedir. Devre muhayyer perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında muhayyer perdesinden, tiz nevâ perdesine atlama yapılarak seyrin tiz bölgeye taşındığı görülmektedir. Tiz nevâ perdesinden inici yapıda seyrin gerdâniye perdesine kadar sürdüğü görülmektedir. Devre, hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

3. Devrenin dügâh perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, çıkıcı seyrin gerdâniye perdesine kadar sürdüğü görülmektedir. Devre, Sultânîyegâh makâmında seyrine devam ederek nevâ perdesinde yarım karar etmektedir. 3. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında, nevâ üzerinde Hicâz çeşnisini seyir içerisinde kullandığı görülmektedir. Devre, kürdî perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba nim hicâz perdesinde yapılan tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü, acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle, kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesinde Bûselik'li olarak Sultânîyegâh makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 8. cümle ve taksîm sona ermektedir. 8. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

Ali Tan’ın 8 cümleden oluşan, kız âhengindeki Sultânîyegâh taksîminin kaba nim hicâz perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca hüseynîaşîrân, kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseynî, acem ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir. Taksîmin Sultânîyegâh makâmında seyre başladığı ve Sultânîyegâh makâmında, yegâh perdesi üzerinde Bûselik’li karar ettiği görülmektedir.

Nihâvend Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Ali Tan
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
♩= 60
vib.
hafif.
(2) 1. Devre
yavaşlayarak.
2. Devre
Gliss.
hızlanarak.
Glissando

Örnek 2

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Nihâvend Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Ali Tan'ın Nihâvend taksîminin 10 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Nihâvend taksîminin 1. cümlesi 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında yine râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle, inici yapıda seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, üçleme tartımıyla seyre başladığı, seyrin râst perdesinde, Nihâvend makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Nihâvend makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, râst-nevâ perdeleri arasında atlama yapılarak, seyrin nevâ perdesi civarına taşındığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle, inici yapıda seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kürdî perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Nihâvend makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kürdî perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, Seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü kısımda, nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, nevâ üzerinde Hicâz çeşnisiyle, nevâ perdesinde yarım karar etmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, nevâ üzerinde Hicâz'lı seyrin devre boyunca devam ettiği ve devrenin hisâr perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz çârgâh perdesine kadar genişlediği, ardından inici bir seyirle devrenin nim hisâr perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hisâr perdesinden seyre başladığı, devre içerisinde Neveser makâmı çeşnisi kullanılarak, tekrar Nihâvend makâmı sesleriyle seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır.

7. Cümle

7. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesi üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devrenin kürdî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

9. Cümle

9. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında nim hisâr perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hisâr perdesinden seyre başladığı, seyrin inici bir yapıda ırak perdesine kadar sürdüğü, ardından çıkıcı yapıda bir seyirle, Nihâvend makâmı sesleriyle tiz bölgede genişleyerek, sünbüle perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 9. cümle tamamlanmaktadır. 9. Cümle Nihâvend makâmındadır.

3. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz nevâ perdesine kadar genişlediği ve yine muhayyer perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 9. cümle tamamlanmaktadır. 9. Cümle Nihâvend makâmındadır.

10. Cümle

10. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde çeşni olarak hicâz perdesinin kullanıldığı ardından Nihâvend makâmı sesleriyle, kürdî perdesinde devrenin yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, Nihâvend makâmı sesleriyle râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle ve taksîm sona ermektedir. 10. Cümle Nihâvend makâmındadır.

Ali Tan'ın 10 cümleden oluşan, kız âhengindeki Nihâvend taksîminin yegâh perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, kürdî, nevâ, nim hisâr, hisâr, muhayyer ve sünbüle perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Nihâvend makâmında seyre başladığı ve Nihâvend makâmında karar ettiği görülmektedir. Nevâ üzerinde Hicâz, nevâ üzerinde Sabâ çeşnisinin ezgisel akış içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş)
Ney Taksîmi Kız Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Ali Tan
(1) 1. Devre
2. Devre
= 70
tr
Glissando
vib.
Gliss.
hafif.
(2) 1. Devre
hafif.
vib.
hızlanarak.
(3) 1. Devre
= 56
yavaşlayarak.
(4) 1. Devre
= 60

Örnek 3

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş)
Ney Taksîmi Kız Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Ali Tan'ın Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminin 1. cümlesi kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden, tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü ve makâmın güçlü nevâ perdesinde yarım

karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Hicâz makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın karar perdesi olan dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü ve makâmın güçlüsü olan nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, muhayyer perdesine atlamalı yapıda seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle seyrini sürdüğü ve dik kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı ve Neveser makâmına geçki yapılarak, makâmın güçlüsü nevâ perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümlede Hicâz makâmından Neveser makâmına geçildiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin Nevâ perdesinden seyre başladığı, Neveser makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü, makâmın güçlüsü olan nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Neveser makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın güçlüsü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinde yapılan, tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin Neveser makâmında devam ettiği ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Neveser makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, nevâ üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle, acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, nevâ perdesi üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Neveser makâmı sesleriyle devam ettiği görülmektedir. Devre, Nihâvend makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar etmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın karar perdesi olan râst perdesinde karar ettiği görülmektedir. 8. Cümle ile birlikte taksîm Nihâvend makâmında sona ermektedir.

Ali Tan'ın 8 cümleden oluşan, kız âhengindeki Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminin yegâh perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh, dik kürdî, nevâ ve acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Hicâz makâmında seyre başladığı sonrasında Neveser makâmına geçki yapıldığı ardından nevâ üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyrin sürdürüldüğü ve Nihâvend makâmına geçki yapılarak, râst perdesinde karar edildiği görülmektedir.

5.9.4. Ekrem Vural

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahan ve Sabâ taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Segâh Ney Taksîmi
Şâh Mansûr Mâbeyni Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Ekrem Vural
(1) 1. Devre
2. Devre
3. Devre
4. Devre
(2) 1. Devre
2. Devre
3. Devre
vib.
hafif.
yavaşlayarak
hızlanarak
gliss.

Örnek 1

Segâh Ney Taksîmi
Şâh Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Segâh Ney Taksîmi
Şâh Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Segâh taksîmin 1. cümlesi kısa ve uzun yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, segâh pedersinden seyre başladığı, seyrin başlangıcında segâh perdesini uzunca duyurduğu, ardından yine segâh perdesinde yedenli yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devre boyunca Segâh makâmında sürdüğü ve râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, râst perdesinden seyre başladığı, Segâh makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, devrenin Segâh makâmında seyrine devam ederek, segâh perdesinde yedenli yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Segâh makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında acem perdesine kadar çıkarak, ardından inici bir seyirle segâh perdesinde, Segâh makâmı sesleriyle yedenli yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dik hisâr perdesinden seyre başladığı, devre boyunca dik hisâr perdesi civarında seyrin sürdüğü, devrenin nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden üçleme tartımıyla seyre başladığı, devre boyunca nevâ perdesi civarında seyrin sürdüğü ve yine nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. Seyrin 2. cümlede de Segâh makâmı sesleriyle sürdüğü söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dik hisâr perdesinden seyre başladığı, devamında nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden üçleme tartımıyla seyre başladığı, seyrin Segâh makâmı sesleriyle ve sıralı üçleme tartımlarıyla nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin segâh perdesi civarında sürdüğü ve râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Segâh makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin Râst perdesinden seyre başladığı, seyrin Segâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve segâh perdesinde yedenli yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı bir seyirle devam ettiği ve devamında Segâh makâmı sesleriyle güçlü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden sıralı 16'lık değerde notalarla, dinamik yapıda seyre başladığı, seyrin Segâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve segâh perdesinde yedenli olarak yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir. 4. Cümle Segâh makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dik hisâr-gerdâniye perdeleri arasında, atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında, atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden çıkıcı yapıda seyre başladığı ve eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin tiz çârgâh perdesinden inici yapıda seyre başladığı, seyrin bu kısımda tiz bölgede genişleyerek başladığı görülmektedir. Devre, eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

5. Devrenin nevâ-eviç perdeleri arasında, atlamalı yapıda seyre başladığı, eviç perdesinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümlenin eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle seyrine başladığı ve eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle sona erdiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, ardından hemen muhayyer perdesine yöneldiği ve seyir içerisinde muhayyer perdesini uzunca duyurduyu görülmektedir. Devre, eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında, atlamalı yapıda seyre başladığı, devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesi civarında seyrini sürdürerek yine nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesi civarında seyrini sürdürerek yine nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin nevâ perdesinden, nevâ üzerinde Hicâz çeşnisiyle seyre başladığı, ardından seyrin Segâh makâmında devam ederek, segâh perdesinde yedenli yarım

karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Segâh makâmında sona ermektedir.

7. Cümle

7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin hüseynîaşîrân perdesine kadar indiği, ardından seyrin çıkıcı yapıda nevâ perdesine kadar sıralı seslerle gelerek yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin acem perdesinden sıralı 16'lık değerde notalarla, dinamik yapıda seyre başladığı ve nevâ perdesine gelerek yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, segâh perdesi civarında, Segâh makâmında seyrin sürdüğü ve yine çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin dik hisâr perdesinden seyre başladığı, inici ve çıkıcı yapıda seyrini sürdürerek, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümle Segâh makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

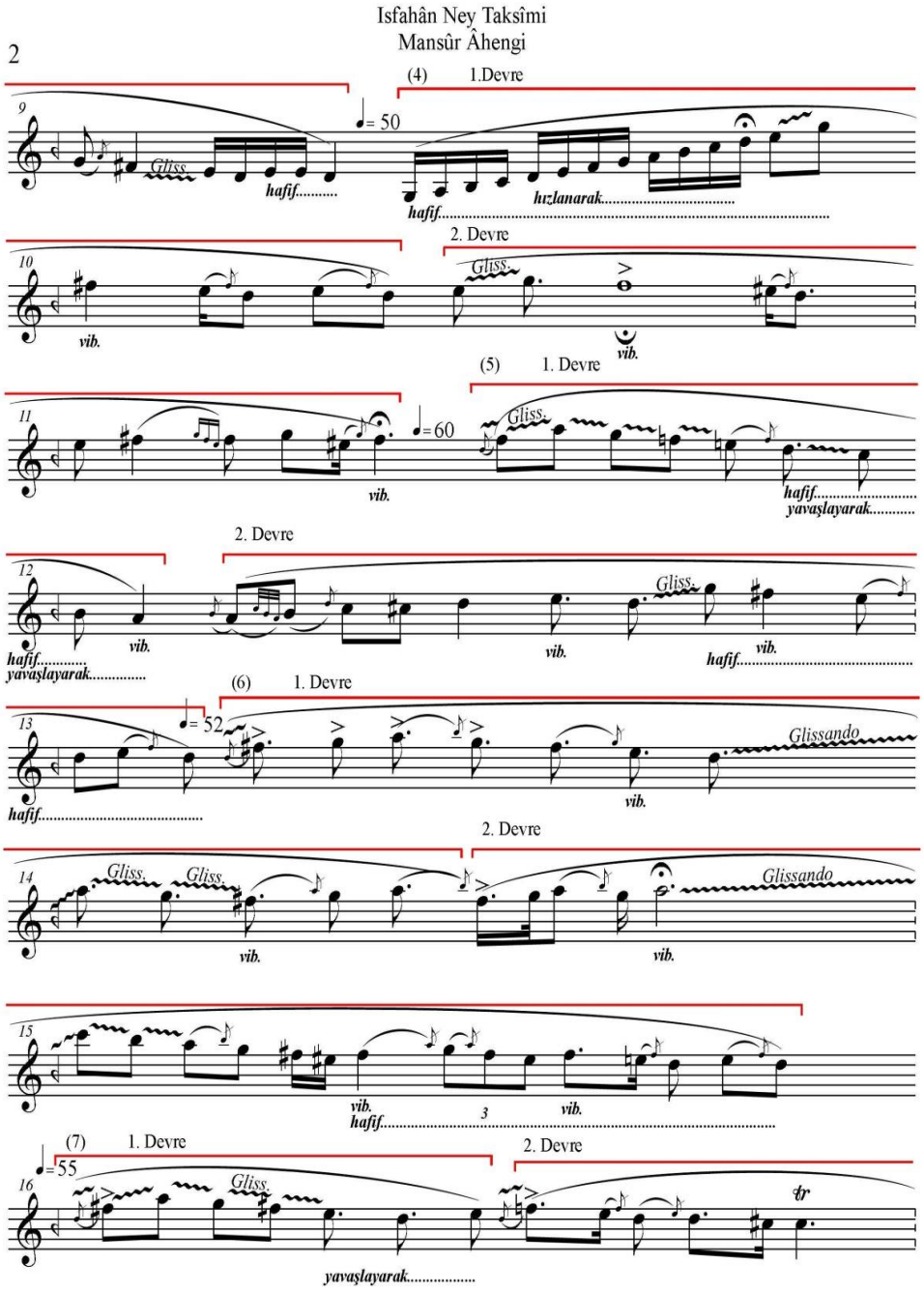
1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesi civarında seyrini sürdürerek, segâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 8. cümle ve taksîm sona ermektedir. 8. Cümle Segâh makâmındadır.

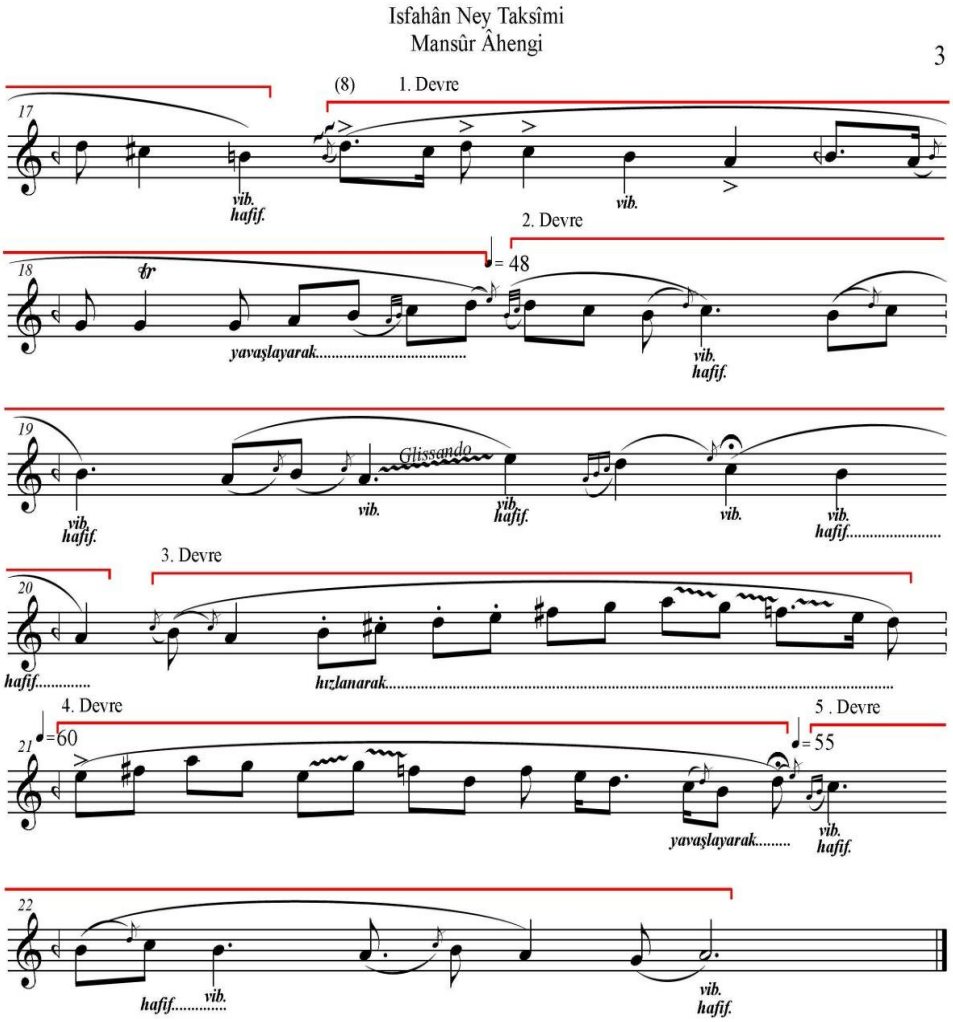
Ekrem Vural'ın 8 cümleden oluşan, şâh mansûr mâbeynî âhengindeki Segâh taksîminin hüseynîaşîrân perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, segâh, çârgâh, nim hicâz, nevâ ve eviç perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca segâh ve nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Segâh makâmında seyre başladığı, Segâh makâmında karar ettiği görülmektedir. Taksîm esnâsında Segâh

makâmının eviç perdesi üzerine taşındığı ve eviç perdesi üzerinde Segâh makâmının icrâ edildiği görülmektedir.

Örnek 2



Örnek 2 devamı



Örnek 2 devamı

Ekrem Vural'ın Isfahân taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Isfahân taksîmin 1. cümlesi kısa ve uzun yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba dügâh perdesinden seyre başladığı, ardından yegâh perdesini uzunca duyurarak yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümlenin pest bölgede Isfahân makâmı sesleriyle seyre başladığı söylenebilir.

2. Cümle

2. Cümle kısa ve uzun yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, kaba dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin yegâh perdesi civarında sürdüğü ve yegâh perdesinde, Râst çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır.

3. Cümle

3. Cümle kısa ve uzun yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin genelinin 16'lık değerde, inici ve çıkıcı yapıda sıralı notalardan oluştuğu görülmektedir. Devre, kaba çârgâh perdesinden seyre başlayarak, yegâh perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin dügâh-nevâ perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin inici yapıda yegâh perdesine kadar sürerek, yegâh perdesi üzerinde Râst'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden, çıkıcı yapıda seyre başladığı, acem perdesinde kadar çıkıcı seyrin sürdüğü görülmektedir. Ardından seyrin inici yapıda, Uşşâk makâmı sesleriyle devam ettiği, segâh perdesinde devrenin yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Nişâbur ve Râst makâmı seslerinin bir arada kullanıldığı ve yegâh perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Isfahân makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba râst perdesinden, çıkıcı yapıda, 16'lık değerde sıralı notalarla, dinamik bir yapıda seyre başladığı, çıkıcı yapıda seyrin gerdâniye perdesine kadar sürdüğü ve nevâ perdesinde devrenin yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin eviç perdesi civarında sürdüğü ve eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır.

5. Cümle

5. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, muhayyer perdesinden sonra seyrin inici yapıda sürdüğü, iniş cazibesiyle eviç yerine acem perdesinin kullanılarak dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. Cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümlenin Isfahân makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, eviç perdesi civarında seyrin sürdüğü ve muhayyer perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin tiz bölgede muhayyer üzerinde Uşşâk'lı olarak genişlediği, inici seyir esnasında eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisinin de kullanıldığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır.

7. Cümle

7. Cümle kısa ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden inici yapıda seyre başladığı, bûselik perdesi üzerinde Nişâbûr makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır.

8. Cümle

8. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Nişâbûr makâmı sesleriyle seyre başladığı, ardından seyrin Râst makâmı sesleriyle devam ederek nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında dügâh-hüseynî perdeleri arasında atlamalı yapıyla seyrin sürdüğü ve dügâh perdesinde, Bayâti makâmı sesleriyle yarım karar edildiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin dügâh perdesinde Uşşâk'lı olarak Isfahân makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 8. cümle ve taksîm Isfahân makâmında sona ermektedir.

Ekrem Vural'ın 8 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Isfahân taksîminin kaba râst perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, yegâh, dügâh, segâh, bûselik, nevâ, hüseynî, eviç ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh ve nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin pest bölgeden, dem seslerden Isfahân makâmında seyre başladığı, dügâh perdesinde Isfahân makâmında karar ettiği görülmektedir. Taksîm esnâsında Uşşâk, Bayâtî, Nişâbûr, Râst, makâmlarına kısa geçkiler yapıldığı görülmektedir.

Sabâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Ekrem Vural
(1) 1. Devre
= 38
vib.
2. Devre
= 44
Glissando
(2) 1. Devre
= 50
hızlanarak
hafif.
2. Devre
(3) 1. Devre

Örnek 3

Sabâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Ekrem Vural'ın Sabâ taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Sabâ taksîmin 1. cümlesi 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin kaba çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve yine kabâ çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümlenin Sabâ makâmında olduğu, makâmın pest bölgede, dem seslerde icrâ edildiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin Sabâ makâmında sürdüğü ve kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Sabâ makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin kaba çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve yine kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden, sıralı 16'lık değerde notalarla, çıkıcı ve inici ve dinamik yapıda, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesine kadar genişlediği ve inici bir seyirle kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmında sürdüğü ve yine pest bölgede, dem seslerde kaba dügâh perdesinde, Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Sabâ makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hicâz perdesinden, inici yapıda, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında makâmın yedeni olan kaba râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında kabâ dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Sabâ makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba râst perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin hicâz perdesine kadar genişleyerek, hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre çârgâh-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı yapıda, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesi civarına taşındığı ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Sabâ makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin atlamalı ve çıkıcı yapıda başladığı, atlamalı yapıdaki seyrin şehnâz perdesine kadar sürdüğü görülmektedir. Ardından inici yapıda devam eden seyrin, kaba segâh perdesinde, pest bölgede, dem seslerde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba segâh, kaba hicâz perdeleri arasında atlamalı yapıda, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle ve taksîm, Sabâ makâmında sona ermektedir.

Ekrem Vural'ın 6 cümleden oluşan, kız âhengindeki Sabâ taksîminin kaba râst perdesinden, şehnâz perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba râst, kaba dügâh, kaba segâh, kaba çârgâh, segâh, çârgâh ve hicâz perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaba çârgâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin pest bölgeden, dem seslerden Sabâ makâmında seyre başladığı, yine pest bölgede dem seslerde Sabâ makâmında karar ettiği görülmektedir.

5.9.5. Eymen Gürtan

Aşağıda Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân ve Nihâvend taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı incelenerek yorumlanmıştır.

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân taksîmin 1. cümlesi 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve kaba dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. Devre boyunca seyir pest bölgede genişleyerek sürdürülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden 16'lık değerde notalarla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyrine başladığı, makâmın yedeni olan râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Râst perdesinde yapılan bu asma karar ve seyir itibariyle devrenin sonunda asma karar öncesi Râst makâmına kısa bir geçki yapıldığı söylenebilir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle sona ermektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kabâ dügâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyrine başladığı, seyrin devamında kaba dügâh perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. Devre ve cümle pest bölgede seyrine devam etmektedir.

2. Devrenin kaba râst perdesinden seyrine başladığı, kaba kürdî perdesinde, Kürdî makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba dügâh perdesinden seyrine başladığı, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre, Kürdî makâmıyla seyrine başlamaktadır. acemaşîrân perdesinde yapılan yarım karar ile Acemaşîrân makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

4. Devrenin dügâh perdesinden seyrine başladığı, seyrin devamında hüseynîaşîrân perdesinde asma karar ile sona erdiği görülmektedir.

5. Devrenin kaba nim hicâz perdesinden seyrine başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Bûselik çeşnisi ile karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyrine başladığı, seyrin devamında nevâ üzerinde Bûselik çeşnisiyle nevâ perdesinde asma karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden seyrine başladığı Hicâz ve Nikrîz makâmı çeşnileriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir.

4. Cümle

4. Cümle 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden seyrine başladığı, nevâ perdesin üzerinde Bûselik çeşnisiyle, nim hicâz perdesinde yapılan asma karar ile tamamlandığı görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden seyrine başladığı, ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dügâh perdesinden, Kürdî makâmı sesleriyle seyrine başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin kürdî perdesinden seyre başladığı, acemaşîrân perdesinde, Acemaşîrân makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin dügâh perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, acemaşîrân perdesinde karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir.

5. Cümle

5. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acemaşîran perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyrine başladığı, devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyrine başladığı, seyrin devamında acem perdesinde Acemaşîrân makâmı seyri ile yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin Hüseynî perdesini uzunca duyurarak seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle sona ermektedir. 5. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 5. Cümledeki Acemaşîrân makâmındaki seyir, 6. cümlede de

sürmektedir. Makâmın nevâ-muhayyer perdeleri arasında kalan ses sahası devrede kullanılmaktadır.

2. Devrenin kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla nevâ perdesinden seyre başladığı ve kürdî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. Devre boyunca Acemaşîrân makâmında seyrin sürdüğü görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden Kürdî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında râst perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesine kadar inerek dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin Gerdâniye perdesinden 16'lık ve 32'lik değerde notalarla, inici yapıda, seyrine başladığı ve Acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

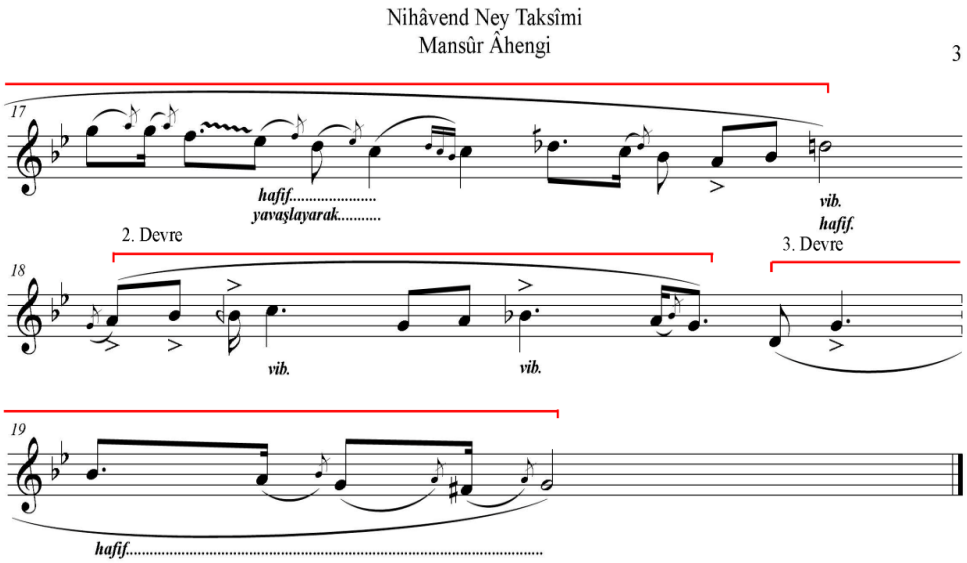
4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Kesik icrâ ifâde unsurunun kullanıldığı notalardan oluşmaktadır. Kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı ve hemen ardından acemaşîrân perdesine atlayarak karar ettiği görülmektedir. Kısa yapıda olan 4. devreyle taksîm sona ermektedir. Kısa yapıdaki bu devreyle karar hissiyatının güçlendirildiği söylenebilir.

Eymen Gürtan'ın 7 cümleden oluşan, kız âhengindeki Acemaşîrân taksîminin kaba râst perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba râst, kaba dügâh, kaba kürdî, hüseynîaşîrân, acemaşîrân, yegâh, dügâh, râst, kürdî, nim hicâz, çârgâh, nevâ ve acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîm boyunca yerinde Râst, yerinde Kürdî, yegâh perdesinde Bûselik ve nevâ perdesinde Bûselik makâmı çeşnilerinin yer aldığı görülmektedir. Taksîm pest bölgede icrâ edilen Uşşâk makâmı ile seyrine başlamaktadır. Daha sonra Acemaşîrân makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Nihâvend Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: Eymen Gürtan
(1)
1. Devre
= 58
vib.
2. Devre
2
vib.
(2)
1. Devre
3
vib.
vib.
hafif.
vib.
4
yavaşlayarak.....
vib.
(3)
1. Devre
5
vib.
vib.
vib.
vib.
2. Devre
6
= 63
vib.
vib.
3. Devre
7
vib.
vib.
(4)
1. Devre
8
vib.
hafif.....
3

Örnek 2

Örnek 2 devamı



Örnek 2 devamı

Eymen Gürtan'ın Nihâvend taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Nihâvend taksîmin 1. cümlesi 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Segâh çeşnisi ile seyre başladığı, seyrin devamında nevâ üzerinde Hicâz çeşnisi kullanılarak nevâ perdesinde Nişâbur makâmı çeşnisi ile yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden Neveser makâmı sesleriyle seyre başladığı ve nevâ perdesinde yapılan kalış ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. Cümle tamamlanmaktadır.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, nevâ'da Uşşâk çeşnisiyle seyrine başladığı, ardından gerdâniye perdesinden inici bir seyirle Nihâvend makâmında seyrine devâm ettiği, devrenin kürdî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle kısa ve uzun yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle, atlamalı perdelerle seyre başladığı ve çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yapılan asma kalış ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin Nihâvend makâmının yedeni olan ırak perdesinden seyre başladığı, devamında dügâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile 3. cümle sona ermektedir. Cümle genel itibariyle Nihâvend makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Neveser makâmı sesleriyle seyrine başladığı ardından çârgâh perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyrine başladığı, dügâh perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir.

5. Cümle

5. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle, atlamalı perdelerle seyre başladığı ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı hemen ardından nevâ perdesine atlayarak seyrini Nihâvend makâmında sürdürdüğü görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yapılan asma karar ile sona ermektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Nihâvend makâmı sesleriyle seyrine başladığı, makâmın karar perdesi olan râst perdesinde yapılan karar ile sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, Nihâvend makâmı sesleriyle râst perdesinde yapılan karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Nihâvend makâmında seyrine devam etmektedir.

6. Cümle

6. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyrine başladığı, ardından seyrin nevâ perdesine çıkarak yeniden çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre içerisinde çok fazla perde kullanılmadığı çârgâh ve nevâ perdelerinin kullanıldığı, bu perdelerin de uzunca duyurulduğu görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, seyrine başladığı hemen ardından gerdâniye perdesine atlayarak seyrin inici ve çıkıcı yapıda sürdürüldüğü, Nihâvend makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yapılan asma karar ile seyrin sona erdiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden üçleme tartımı ile seyre başladığı, seyrin Nihâvend makâmı sesleriyle sürdüğü, ezgisel yapı içerisinde nevâ yerine hicâz perdesinin çeşni olarak kullanıldığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı ve râst perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Devre içerisinde kürdî perdesinden sonra çeşni oluşturmak amacıyla segâh perdesinin kullanıldığı görülmektedir.

3. Devrenin kürdî perdesinden inici yapıda, Nihâvend makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın yedeni olan ırak perdesine kadar inerek, râst perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 7. cümle ve taksîm sona ermektedir.

Eymen Gürtan'ın 7 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Nihâvend taksîminin yegâh perdesinden, sünbüle perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, kürdî, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ ve çârgâh perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîm boyunca yerinde Segâh, yerinde Nişâbur, nevâ perdesinde Uşşâk, nevâ perdesinde Hicâz makâmı çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. İcrâ esnasında zaman zaman Neveser makâmına kısa geçkiler yapıdığı görülmektedir. Taksîm yerinde Segâh makâmı, nevâ üzerinde Hicâz

çeşnileriyle seyrine başlamaktadır. Daha sonra Nihâvend makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

5.9.6. İbrahim Benlioğlu

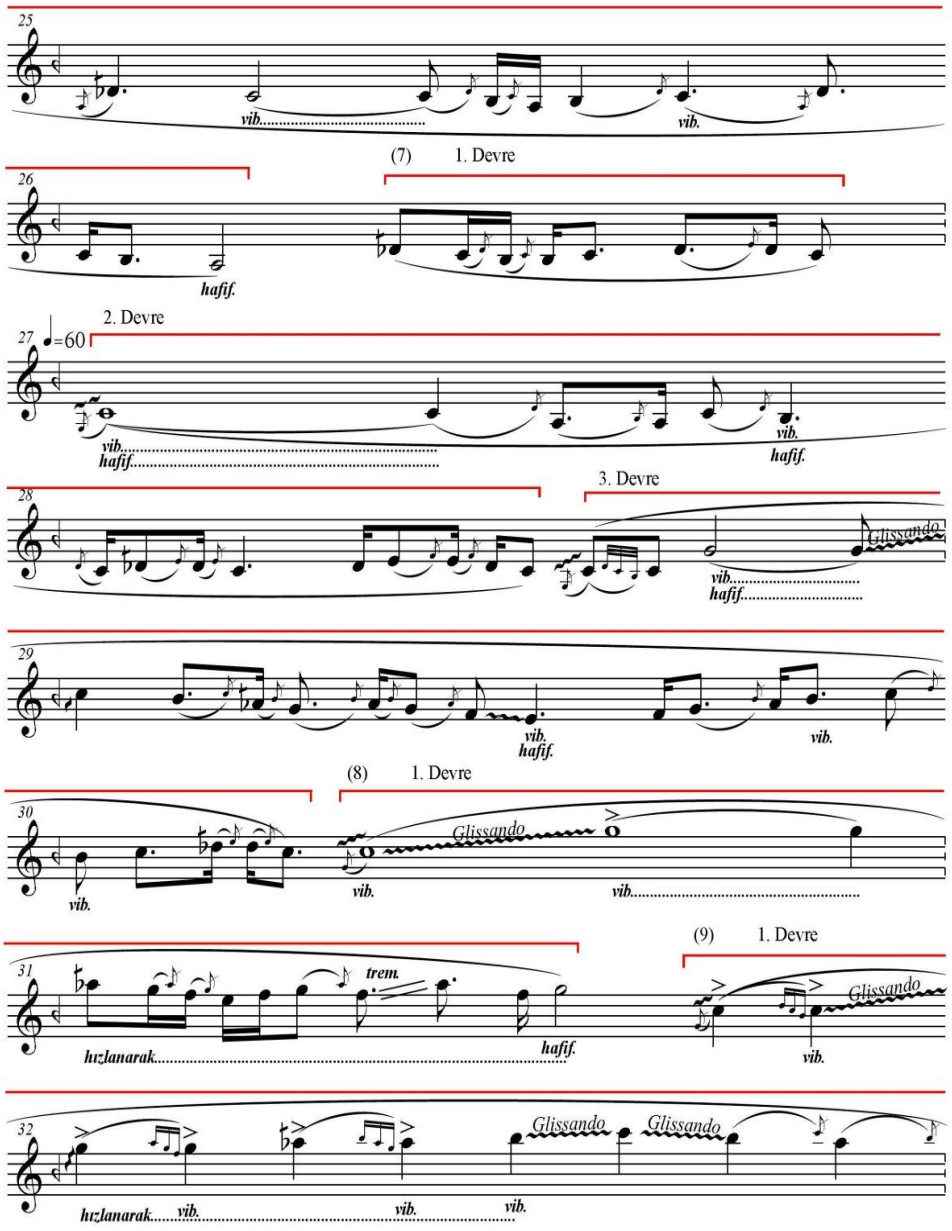
Aşağıda İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk, Bayâtî ve Hicâz taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi



Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminin 10 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve makâmın yedeni râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmında sürdüğü ve hüseynî perdesine kadar genişlediği, ardından inici bir seyirle, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin Yegâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve yegâh perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle genişleyerek, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle, inici yapıda seyre başladığı, seyir içerisinde yeden râst perdesinin sıklıkla vurgulandığı ve seyrin sonunda, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Uşşâk makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, sıralı 16'lık değerde notalarla, çıkıcı yapıda seyre başladığı, çıkıcı seyrin gerdâniye perdesine kadar genişlediği, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Cümlede Bayâtî makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, devre içerisinde güçlü nevâ perdesinin uzunca duyurulduğu, seyrin nevâ perdesi civarında devam ederek çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir. 2. Cümle Bayâtî makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Bayâtî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü ve yine nevâ perdesine gelerek yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, ardından acem perdesine atlayarak seyrin acem perdesi civarına taşındığı görülmektedir. Devre, Bayâtî makâmı sesleriyle güçlü nevâ perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin nevâ-muhayyer perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında Bayâti makâmı sesleriyle sürdüğü ve güçlü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Bayâtî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin güçlü nevâ perdesi civarında sürdüğü ve devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle, inici yapıda seyre başladığı, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümlede seyrin Bayâtî makâmı sesleriyle başladığı, sürdüğü ve Uşşâk makâmı seyriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü, yegâh perdesinde Râst'lı olarak seyrin genişlediği görülmektedir. Devamında, devre içerisinde seyrin pest bölgede, dem seslerde, kaba dügâh perdesine kadar genişleyerek çıkıcı yapıda sürdüğü ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, çıkıcı seyrin gerdâniye perdesine kadar sürdüğü ve seyrin Uşşâk makâmında devam ederek nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin dügâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve yine dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin pest bölgeden, dem seslerden, kaba dügâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba hicâz perdesinden, pest bölgede, dem seslerde Sabâ makâmında seyre başladığı, kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, pest bölgede, dem seslerde Sabâ makâmında seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesine kadar genişlediği, seyir içerisinde acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde, Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümle Sabâ makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir

1. Devrenin çârgâh-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesi civarında sürdüğü ve gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

9. Cümle

9. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında tiz çârgâh perdesine kadar genişleyerek inici yapıda sürdüğü ve ardından acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Sabâ makâmında sürdüğü ve hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 9. cümle sona ermektedir. 9. Cümle Sabâ makâmındadır.

10. Cümle

10. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmında sürdüğü ve dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle ve taksîm sona ermektedir. 10. Cümle Uşşâk makâmındadır.

İbrahim Benlioğlu'nun 10 cümleden oluşan, kız âhengindeki Uşşâk taksîminin kaba dügâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, kaba çârgâh, râst, dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîm boyunca yerinde, yegâh perdesi üzerinde Râst, acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz makâmı çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Taksîm Uşşâk makâmında seyrine başlamaktadır. Ardından Bayâtî ve Sabâ makâmlarına geçkiler yapıldığı ve Uşşâk makâmında karar edildiği görülmektedir.

Bayâtî Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: İbrahim Benlioğlu
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
=60
tr
vib.
Glissando
(2) 1. Devre
= 56
vib.
hafif.
vib.
2. Devre
= 58
yavaşlayarak
vib.
hafif.
vib.
hafif.
3. Devre
Gliss.
hızlanarak
3
(3) 1. Devre
= 60
hafif.
vib.

Örnek 2

Bayâtî Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminin 11 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Bayâtî taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin pest bölgeden, dem seslerden kaba segâh perdesinden seyre başladığı ve seyrin devamında kaba dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba râst perdesinden, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin nevâ perdesine kadar genişlediği ve devamında dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında makâmın yedeni râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dügâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devre içerisinde nevâ perdesine kadar genişlediği ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Uşşâk makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, sıralı 16'lık değerde notalarla seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesine kadar genişlediği, seyrin nevâ perdesi civarında sürerek, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında nevâ perdesinin uzunca duyurulduğu, seyrin devamında Bayâtî makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Bayâtî makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Bayâtî makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü ve devamında makâmın güçlüsü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, nevâ üzerinde Hicâz çeşnisi ile seyrin sürdüğü, ardından seyrin segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Bayâtî makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin yegâh perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle genişlediği, devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesine kadar genişleyerek, devrenin sonunda Bayâtî makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Bayâtî makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden sıralı 16'lık değerde notalarla seyre başladığı, seyrin bu bölümünde muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk'lı olarak genişlediği görülmektedir. Devre, muhayyer perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde muhayyer perdesinin uzunca duyurulduğu, seyrin sonunda dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, ardından muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk'lı olarak genişlediği ve seyrin devamında muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. 6. Cümle tiz bölgede Uşşâk makâmı sesleriyle sona ermektedir

7. Cümle

7. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, tiz bölgede, muhayyer perdesi üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyrini sürdürerek, inici yapıda, muhayyer perdesinde yarım karar etmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz nevâ perdesinden pestçe bir perde ile seyrine başladığı, seyrin tiz bölgede Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve inici yapıda seyir ile muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer-tiz çârgâh perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin tiz bölgede Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü, seyrin devamında tiz çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin tiz çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz acem perdesine kadar genişleyerek, tiz çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin tiz çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyir boyunca yalnızca tiz çârgâh perdesinin uzunca duyurulduğu ve tiz çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 8. cümle sona ermektedir. 8. Cümle tiz bölgede, muhayyer perdesi üzerinde, Sabâ makâmında seyrini sürdürmektedir.

9. Cümle

9. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz çârgâh perdesinden, muhayyer perdesi üzerinde Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz acem perdesine kadar genişlediği ve tiz çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin tiz çârgâh perdesinden seyre başladığı, Sabâ makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve tiz segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin tiz segâh perdesinden seyre başladığı, Sabâ makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve devrenin muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 9. cümle sona ermektedir.

10. Cümle

10. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisi ile sürdüğü ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisi ile sürdüğü ve gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 10. cümle sona ermektedir.

11. Cümle

11. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisi ile sürdüğü görülmektedir. Devre, Saba makâmı sesleriyle seyrine devam ederek segâh perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, Uşşâk makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dügâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, ardından seyrin Bayatî makâmı sesleriyle devam ederek, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

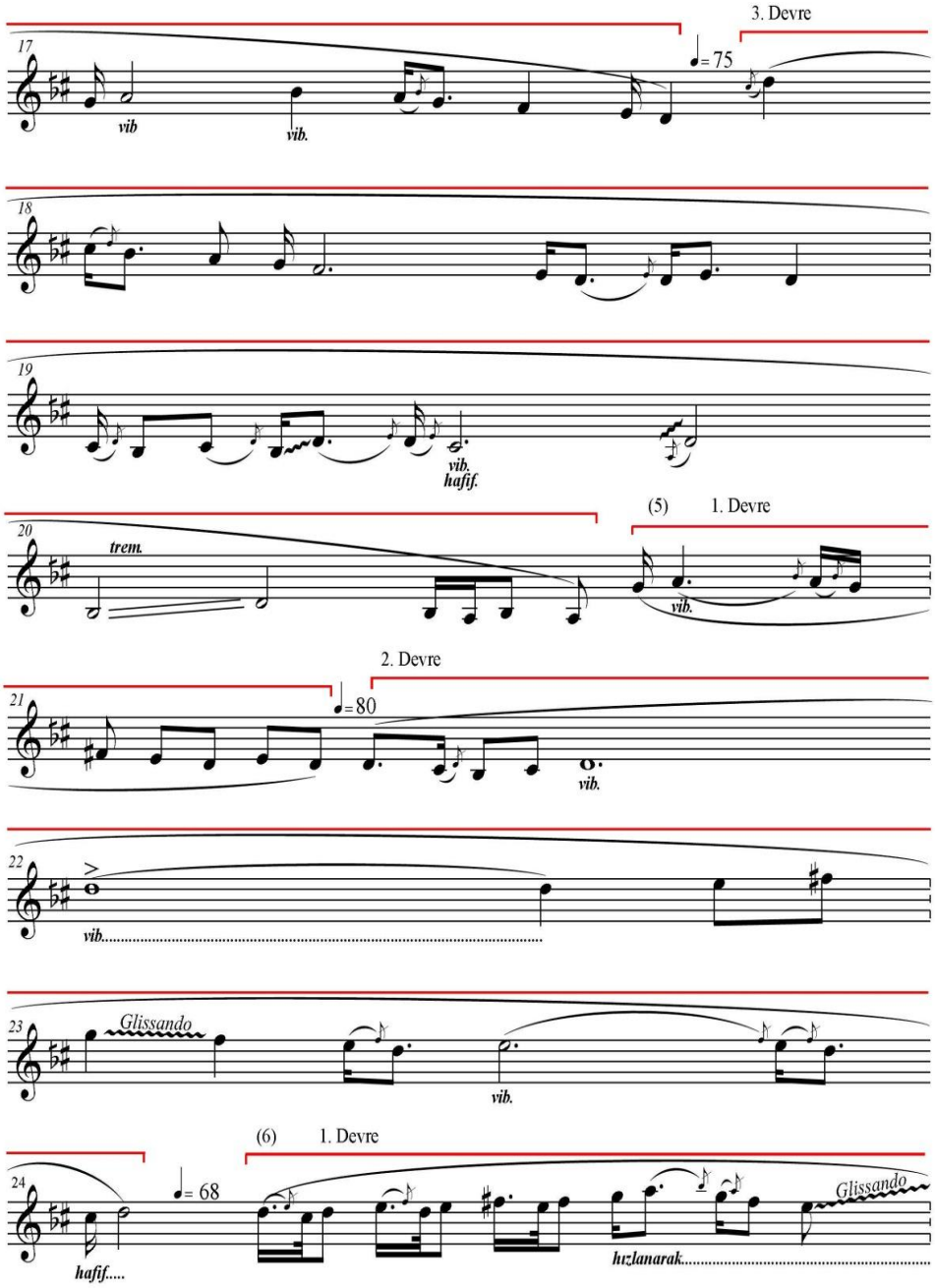
4. Devrenin nevâ perdesinden Bayatî makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yedenli karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 11. cümle ve taksîm Bayâtî makâmında sona ermektedir.

İbrahim Benlioğlu'nun 11 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Bayâtî taksîminin kaba râst perdesinden, tiz acem perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, râst, dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, acem, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çârgâh perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîm boyunca yerinde yegâh perdesi üzerinde Râst, acem perdesi üzerinde Nikrîz ve nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Taksîm Uşşâk makâmında seyrine başlamaktadır. Seyir boyunca Bayâtî ve Sabâ makâmlarına geçkiler yapıldığı ve Bayâtî makâmında karar edildiği görülmektedir.

Hicâz Ney Taksîmi
Müstahsen Âhengi
Neyzen: İbrahim Benlioğlu
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
♩= 87
vib.
2. Devre
♩= 65
3. Devre
Glissando
(2) 1. Devre
♩= 60
Glissando
Gliss.
yavaşlayarak.
hafif.
2. Devre
hızlanarak.

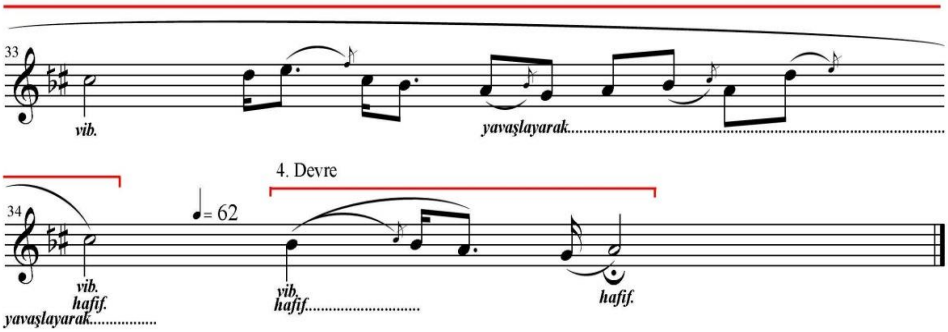
Örnek 3

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

İbrahim Benlioğlu'nun Hicâz taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hicâz taksîmin 1. cümlesi, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Hicâz makâmında sürdüğü ve makâmın yedeni râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında makâmın güçlüsü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında makâmın güçlüsü nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Hicâz makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden, 16'lık değerde notalarla, dinamik yapıda seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesine kadar genişlediği ve devamında nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği

görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Hicâz makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle kısa ve uzun yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hicâz makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin yegâh perdesine kadar genişlediği ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin acem perdesine kadar genişleyerek, devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Hicâz makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin kaba nim hicâz perdesine kadar genişleyerek, seyrin devamında yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin Hicâz makâmı sesleriyle devam ederek, yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin kaba dik kürdî perdesine kadar pest bölgede genişleyerek, yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Hicâz makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir

2. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesini ezgisel yapı içerisinde uzunca duyurarak nevâ perdesine atladığı ve seyrin nevâ perdesi civarına taşındığı görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yarım karar etmektedir.

6. Cümle

6. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin dik sünbüle perdesine kadar genişlediği, ardından hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî-muhayyer perdeleri arasında, atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin Hicâz makâmı sesleriyle sürdüğü, devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürerek, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. 6. Cümle Hicâz makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin râst perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin yegâh perdesine kadar genişlediği, devamında Hicâz makâmı sesleriyle süren seyrin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin Hicâz makâmı sesleriyle nevâ perdesi civarında sürdüğü ve nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin dik kürdî perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinde yedenli karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 7. Cümle ve taksîm Hicâz makâmında sona ermektedir.

İbrahim Benlioğlu'nun 7 cümleden oluşan, müstahsen âhengindeki Hicâz taksîminin kaba dügâh perdesinden, dik sünbüle perdesine kadar uzanan bir ses sahasının

olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, yegâh, râst, dügâh, nim hicâz, nevâ ve hüseynî perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh ve nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Hicâz makâmında seyre başladığı, yine Hicâz makâmında karar ettiği görülmektedir.

5.9.7. Kemal Karaöz

Aşağıda Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ, Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Ferahfezâ Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: Kemal Karaöz
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
♩= 60
vib.
vib.
vib.
yavaşlayarak.
2. Devre
(2) 1. Devre
vib.
hafif.
hafif.
hızlanarak.
Glissando
Glissando
hafif.
hızlanarak.
hafif.
hızlanarak.

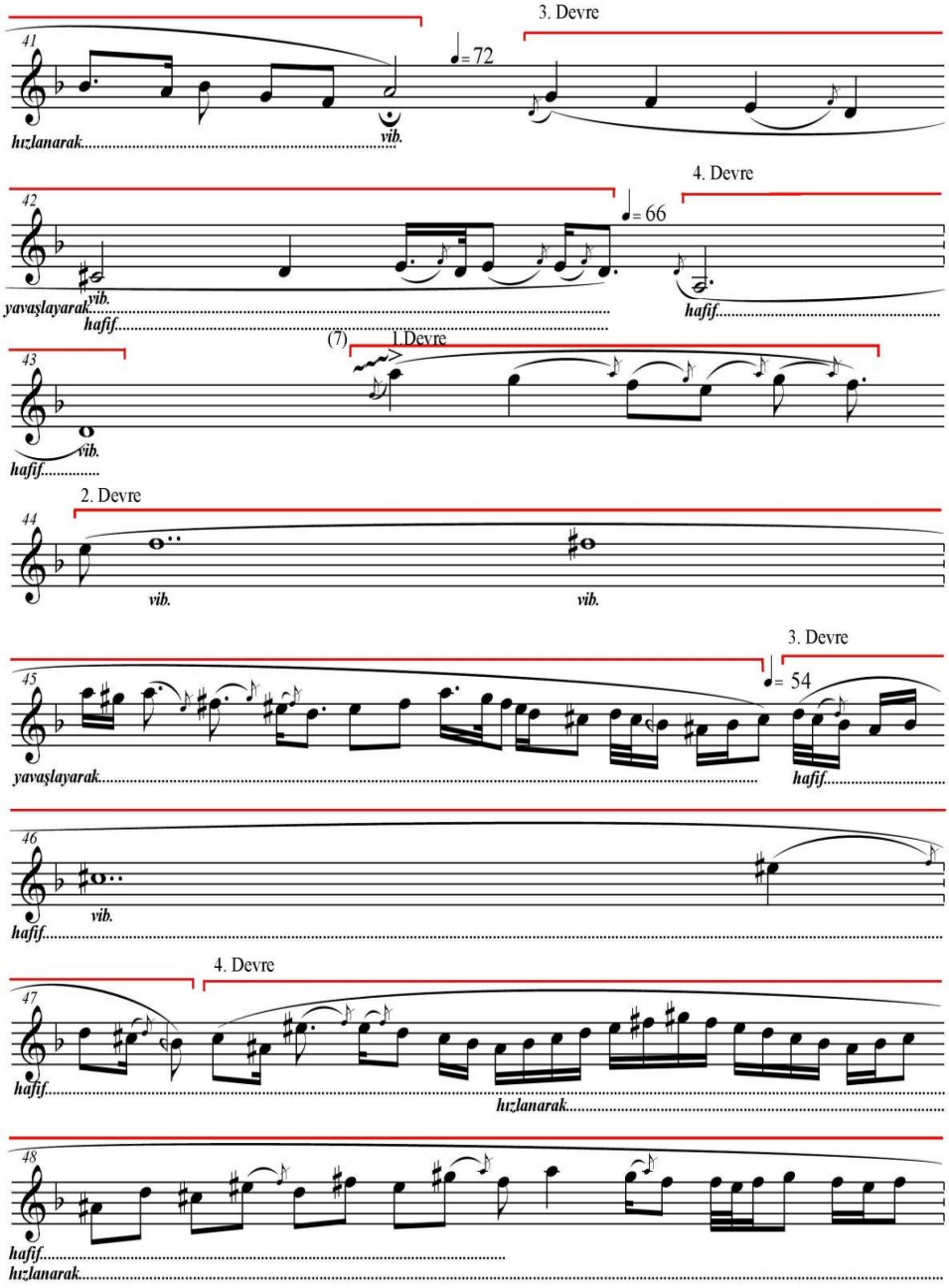
Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

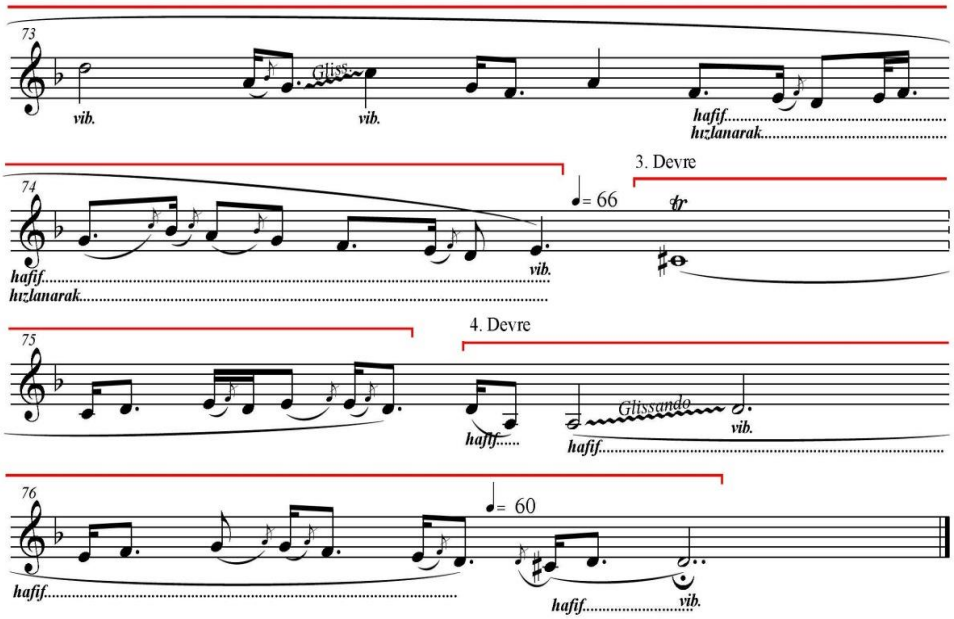


Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı



Örnek 1 devamı

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminin 12 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Ferahfezâ taksîminin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında sürdüğü ve devrenin gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında, Ferahfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin acem perdesi civarında sürdüğü, ardından seyrin deavmında dügâh perdesinde Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında sürdüğü ve devrenin sonunda, acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında nevâ üzerinde Bûselik makâmı çeşnisi ile seyrin sürdüğü, nevâ perdesinin seyir içerisinde uzunca duyurularak, devrenin kürdî perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin kaba çârgâh perdesine kadar genişleyerek, Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde kaba râst perdesine kadar genişleyerek, Acemaşîrân makâmı sesleriyle acemaşîrân perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümlenin Acemaşîrân makâmında yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz bölgdede muhayyer üzerinde Uşşâk makâmı sesleriyle, tiz nevâ perdesine kadar genişlediği ve devrenin sonunda gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden, muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz nevâ perdesine kadar genişlediği, devrenin

sonuna kadar seyrin tiz bölgede sürerek, gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında, Ferahfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve devrenin acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin hüseynî perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devre boyunca acem perdesi civarında sürerek, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin çârgâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin yegâh perdesine kadar genişleyerek, devamında yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Devrenin kaba nim hicâz perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin yegâh perdesi civarında sürdüğü ardından, nevâ perdesine atlayarak, seyrin nevâ perdesi civarına taşındığı ve devrenin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 6. Devre ile birlikte 5. cümle sona ermektedir. 5. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesine kadar genişlediği ve inici ve çıkıcı yapıda sürdüğü, ardından segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin Kürdî'li yapıda sürdüğü ve devrenin sonunda dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden, inici yapıda seyre başladığı, inici yapıdaki seyrin Ferahfezâ makâmı sesleriyle, kaba nim hicâz perdesine kadar sürdüğü ve devamında yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin iki notadan oluştuğu kaba dügâh perdesinden seyre başladığı ve Ferahfezâ makâmında, yegâh perdesinde yarım karar

ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir. 6. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin Ferahfezâ makâmı sesleriyle, muhayyer perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında acem perdesinin uzunca duyurulduğu, ardından eviç perdesinin duyurulduğu, yapılacak olan geçkiye hazırlanıldığı görülmektedir. Devrenin devamında Evcârâ makâmına geçki yapıldığı, seyrin Evcârâ makâmında sürdüğü ve nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyir esnasında nim hicâz perdesinin uzunca duyurulduğu ve devrenin segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin nim hicâz perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin dinamik yapıda 16'lık değerde notalarla sürdüğü, devamında seyir içerisinde atlamalı perdelerin kullanıldığı görülmektedir. Devre, nim şehnâz perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

5. Devrenin eviç perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmında sürdüğü ve nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümle Evcârâ makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, kürdî perdesinden seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve ırâk perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 8. cümle tamamlanmaktadır. 8. Cümle Evcârâ makâmındadır.

9. Cümle

9. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisiyle seyre başladığı, seyrin genel olarak inici yapıda olduğu görülmektedir. Devamında, seyrin ırak perdesine kadar inerek, eviç perdesinde atladığı ve eviç perdesinde Segâh çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde eviç perdesi üzerinde segâh çeşnisinin kullanıldığı, ardından iniş cazibesiyle acem perdesinin kullanılarak Sabâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. Devamında seyrin Sabâ makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, devamında çârgâh perdesinin ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulduğu, sonrasında gerdâniye ve tiz çârgâh perdelerine atlanarak seyrin acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle sürdüğü ve hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 9. cümle tamamlanmaktadır. 9. Cümlede Sabâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

10. Cümle

10. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz bölgde genişleyerek, devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin Şevkefzâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle tamamlanmaktadır. 10. Cümle Şevkefzâ makâmındadır.

11. Cümle

11. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle sürdüğü ve devrenin sonunda, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

12. Cümle

12. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin atlamalı seslerle, çıkıcı ve inici yapıda sürdüğü, seyir esnasında nevâ üzerinde Bûselik çeşnisinin kullanıldığı, ardından dügâh perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin kürdî perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferahfezâ makâmı sesleriyle, kürdî perdesi civarında sürdüğü, ardından yegâh perdesine kadar inerek, hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba nim hicâz perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, ardından kaba dügâh perdesine atlayarak pest bölgede genişlediği, yegâh perdesinde Bûselik çeşnisiyle, Ferahfezâ makâmında karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 12. cümle ve taksîm, Ferahfezâ makâmında sona ermektedir.

Kemal Karaöz'ün 12 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Ferahfezâ taksîminin, kaba râst perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, hüseynîaşîrân, acemaşîrân, ırak, dügâh, kürdî segâh, çârgâh, nim hicâz, hüseynî, acem, eviç, gerdâniye ve nim şehnâz perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, acem ve gerdâniye perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre Ferahfezâ makâmında başladığı, Acemaşîrân, Uşşâk, Evcârâ, Sabâ ve Şevkefzâ makâmlarına geçkiler yaptığı ardından Ferahfezâ makâmında karar ederek sona erdiği görülmektedir. İcrâ boyunca yegâh perdesi üzerinde Bûselik, yerinde Kürdî, eviç perdesi üzerinde Segâh ve nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

Râst Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Kemal Karaöz
(1) 1. Devre
= 60
vib.
vib.
2. Devre
Gliss.
hafif.
(2) 1. Devre
tr
Gliss.
yavaşlayarak.....
vib.
= 52
2. Devre
tr
Gliss.
vib.
Gliss.
Gliss.
3

Örnek 2

Örnek 2 devamı

Kemal Karaöz'ün Râst taksîminin 3 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Râst taksîminin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin segâh perdesi civarında sürdüğü ve segâh perdesi üzerinde Segâh makâmı çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin segâh perdesi civarında, Râst makâmı sesleriyle sürdüğü ve râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Râst makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü, seyir içerisinde Segâh makâmı çeşnisinin kullanıldığı, ardından nevâ perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir içerisinde çârgâh perdesinin uzunca duyurulduğu, Segâh çeşnisinin seyir içerisinde yeniden kullanıldığı, ardından seyrin segâh-gerdâniye atlamasıyla gerdâniye perdesi civarına taşındığı ve devrenin sonunda nevâ perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Râst makâmındadır.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve devrenin râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır.

3. Cümle

3. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Nikrîz makâmı çeşnisinin kullanılarak râst perdesine kadar inildiği, ardından seyrin gerdâniye perdesine kadar genişleyerek inici yapıda sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Râst makâmı sesleriyle sürdüğü ve râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

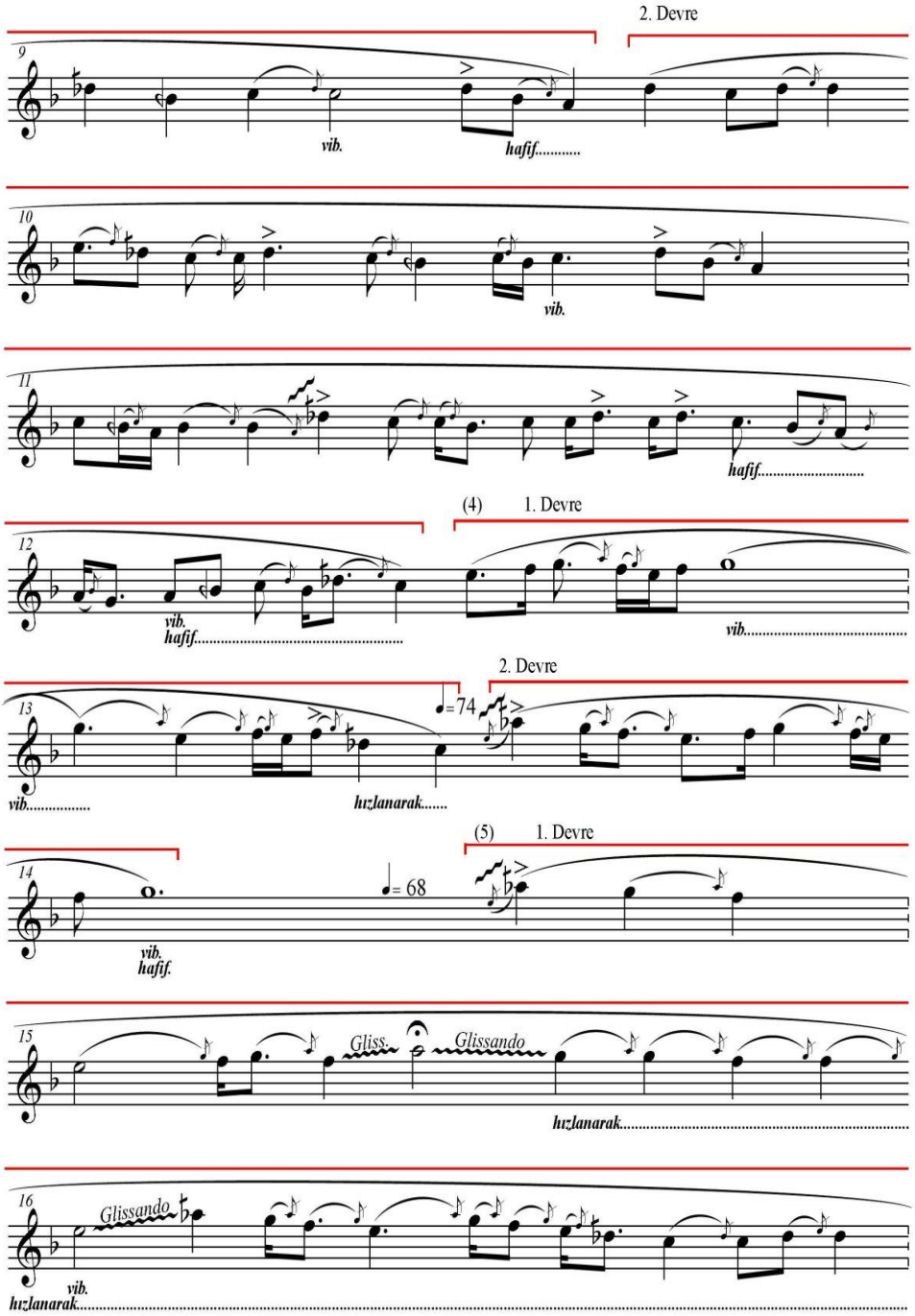
3. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, ardından segâh perdesine atladığı ve devamında Râst makâmı sesleriyle devreninin râst perdesinde karar ettiği

görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle ve taksîm Râst makâmında sona ermektedir.

Kemal Karaöz'ün 3 cümleden oluşan, sipürde âhengindeki Râst taksîminin, yegâh perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, segâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca râst ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre Râst makâmında başladığı, Râst makâmında karar ederek sona erdiği görülmektedir. icrâ boyunca yerinde Segâh ve Nikrîz çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

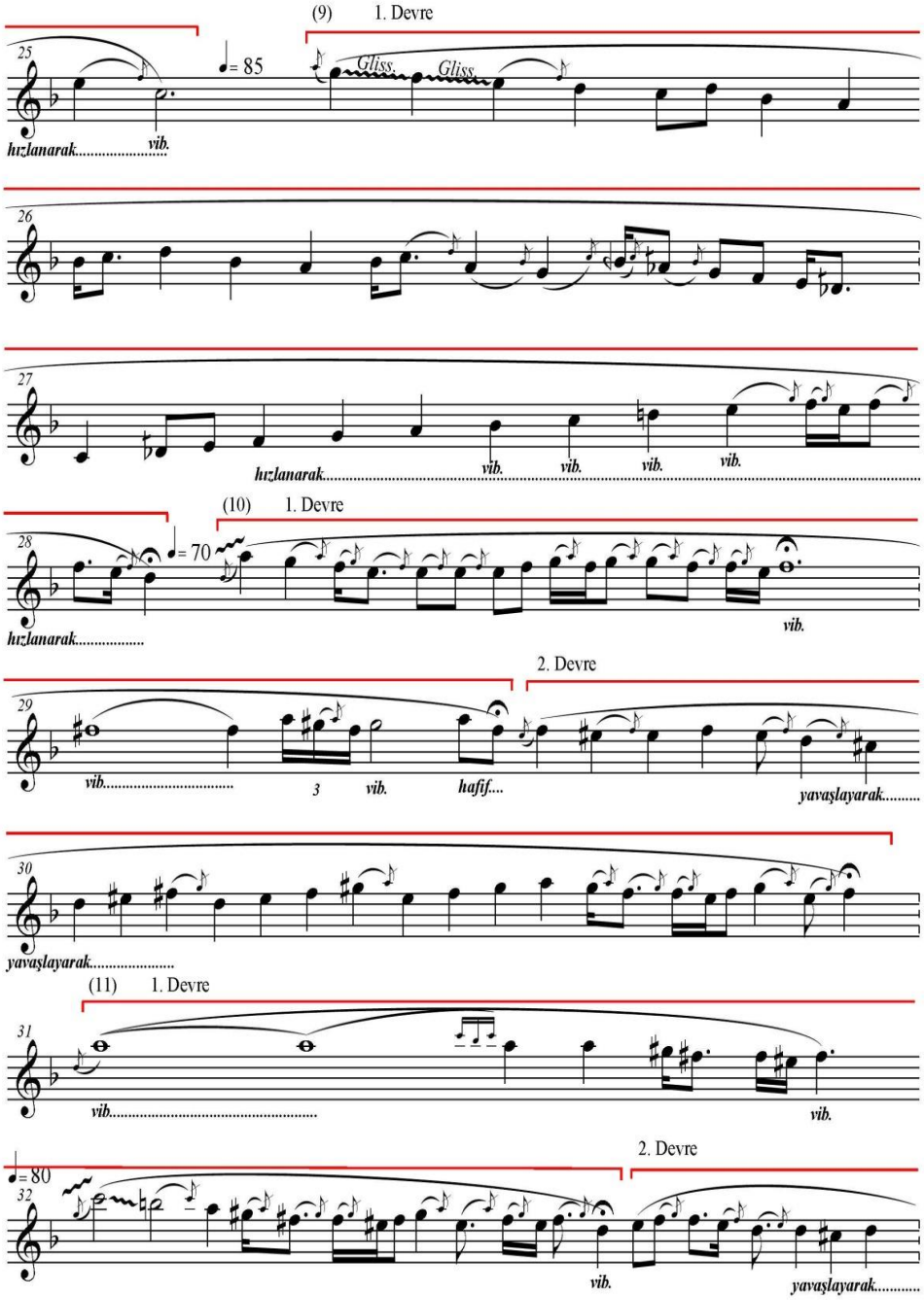
Ferahfezâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Kemal Karaöz
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
= 55
vib.
Gliss.
hızlanarak
2
hızlanarak
Gliss.
hafif.
vib.
2. Devre
3
= 60
4
vib.
hafif.
(2) 1. Devre
5
hafif.
6
vib.
vib.
hızlanarak
7
Gliss.
Glissando
hızlanarak
vib.
hafif.
(3) 1. Devre
8
=66
hafif.
vib.
hafif.

Örnek 3



Örnek 3 devamı

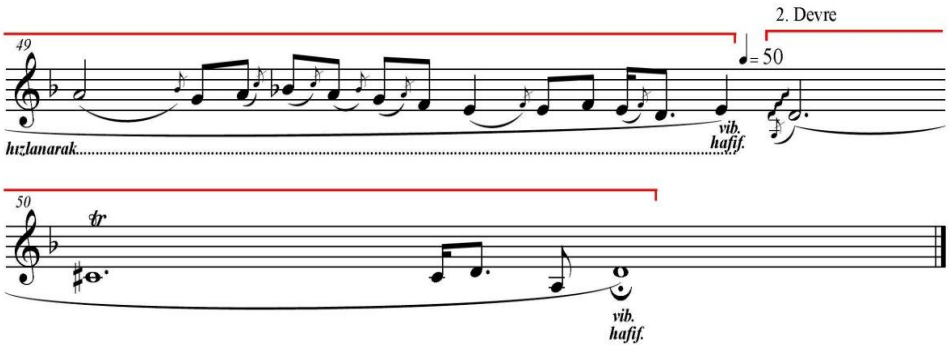
Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminin 18 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin kaba çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde sürdüğü ve kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle sona ermektedir. 1. Cümle Sabâ makâmındadır.

2. Cümle

2. cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba dügâh perdesinden, Dügâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede sürdüğü, devamında Sabâ makâmı sesleriyle seyrin devam ettiği görülmektedir. Devrenin, yarım karara giderken acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisini kullandığı ve kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, seyre başladığı, ardından seyrin çârgâh perdesine taşındığı ve Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü, devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesi civarında, Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Sabâ makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Sabâ makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin şehnâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır.

5. Cümle

5. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin şehnâz perdesinden, acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle seyre başladığı, seyrin Şevkefzâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve devrenin sonunda segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında Kürdî'li olarak, zirgüle perdesini yeden olarak kullanarak, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba hicâz perdesinden, pest bölgede Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin kaba dügâh perdesine kadar dem seslerde genişleyerek, devamında

Acemaşîrân makâmı sesleriyle acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle acem perdesi civarında sürerek, devrenin sonunda acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin acem perdesi civarında sürdüğü ve devamında Nişâbur makâmı çeşnisini kullandığı görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

9. Cümle

9. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda sürdüğü, devamında acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle pest bölgede genişleyerek Sabâ makâmına pest bölgede, dem seslerde kısa bir geçki yaparak, çıkıcı bir seyirle yeniden Acemaşîrân makâmında seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devre, Acemaşîrân makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

10. Cümle

10. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesini uzunca duyurduğu, ardından aviç perdesini göstrerek Evcârâ makâmına geçki yaptığı görülmektedir. Devre, eviç perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmında sürdüğü ve eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 10. cümle Evcârâ makâmında yarım karar ederek sona ermektedir.

11. Cümle

11. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Evcârâ makâmı sesleriyle devam ederek, tiz çârgâh perdesine kadar genişlediği ve inici yapıda seyirle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, genel itibariyle inici yapıda bir seyirle ırâk perdesine kadar inerek yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 11. cümle tamamlanmaktadır. 11. Cümle Evcârâ makâmındadır.

12. Cümle

12. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin ırak perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin devamında Uşşâk'lı yapıda, ırak perdesine kadar Irak makâmı sesleriyle inerek ardından Uşşâk makâmına geçki yaptığı görülmektedir. Devre, Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar etmektedir.

13. Cümle

13. cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst-nevâ perdeleri arasında atlamalı yapıda, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesi civarında, Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü, devamında Nişâbur makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, ardından gerdâniye perdesine yapılan kaydırmalı atlamayla seyrin inici yapıda, Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve seyrin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 13. cümle Uşşâk makâmında sona ermektedir.

14. Cümle

14. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Nişâbûr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin gerdâniye perdesine kadar genişleyerek, Nişâbur makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

15. Cümle

15. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle, eviç perdesi civarında sürdüğü ve eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, devamında inici nağmelerde acem perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devrenin sonunda Uşşâk makâmı sesleriyle segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 15. cümle Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

16. Cümle

16. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin başlangıcında, pest bölgede yegâh üzerinde Râst çeşnisiyle genişlediği ardından seyrin çârgâh perdesi civarında Uşşâk makâmı sesleriyle seyrini sürdürerek dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

17. Cümle

17. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Ferahfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve yegâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

18. Cümle

18. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba dügâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle, pest bölgede, dem seslerde seyre başladığı, devamında kürdî perdesine kadar seyrin genişlediği ve hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, Ferahfezâ makâmı sesleriyle yegâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 18. cümle ve taksîm Ferahfezâ makâmında sona ermektedir.

Kemal Karaöz'ün 18 cümleden oluşan, Kız âhengindeki Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminin, kaba zirgüle perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, kaba çârgâh, yegâh, hüseynîaşîrân, acemaşîrân, ırak, dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, acem, eviç ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. İcrâ boyunca dügâh ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre pest bölgede, dem seslerde Sabâ makâmında başladığı, taksîm boyunca Dügâh, Şevkefzâ, Acemaşîrân, Evcârâ, Irak, Uşşâk, Nişâbûr ve Ferahfezâ makâmlarına geçkiler yapıldığı ve taksîmin Ferahfezâ makâmında karar ederek sona erdiği görülmektedir. Acemaşîrân perdesi üzerinde Nikriz, acem perdesi üzerinde Nikrîz, yerinde Nişâbûr, eviç perdesi üzerinde Segâh ve yegâh perdesi üzerinde Râst çeşnilerinin de taksîm boyunca kullanıldığı görülmektedir.

5.9.8. Mustafa Güvenkaya

Aşağıda Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr ve Sûzinâk taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

( ) Cümle
Devre
Karcığâr Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: Mustafa Güvenkaya
(1) 1. Devre
♩=60
vib.
hızlanarak
Glissando
hafif
tr
yavaşlayarak
(2) 1. Devre
♩= 66
Gliss
(3) 1. Devre
2. Devre
♩= 70

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Karcığâr taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin makâmın karar perdesi dügâh perdesine kadar indiği, hemen ardından hisâr perdesine atladığı görülmektedir. Devrenin nevâ perdesinde Karcığâr makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, dik sünbüle perdesinden, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden, Karcığar makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin tiz çârgâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devre, çârgâh perdesinde Karcığâr makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Karcığâr makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında devrenin dügâh perdesinde Karcığar makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, 16'lık değerde notalarla, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, devre içerisinde seyrin 16'lık değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan inici ve çıkıcı yapıda dinamik bir şekilde sürdüğü görülmektedir. Devre, segâh perdesinde Karcığâr makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermekedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, hisâr perdesinden seyre başladığı, Karcığâr makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Karcığâr makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, 16'lık değerde notalarla, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde, Karcığâr makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

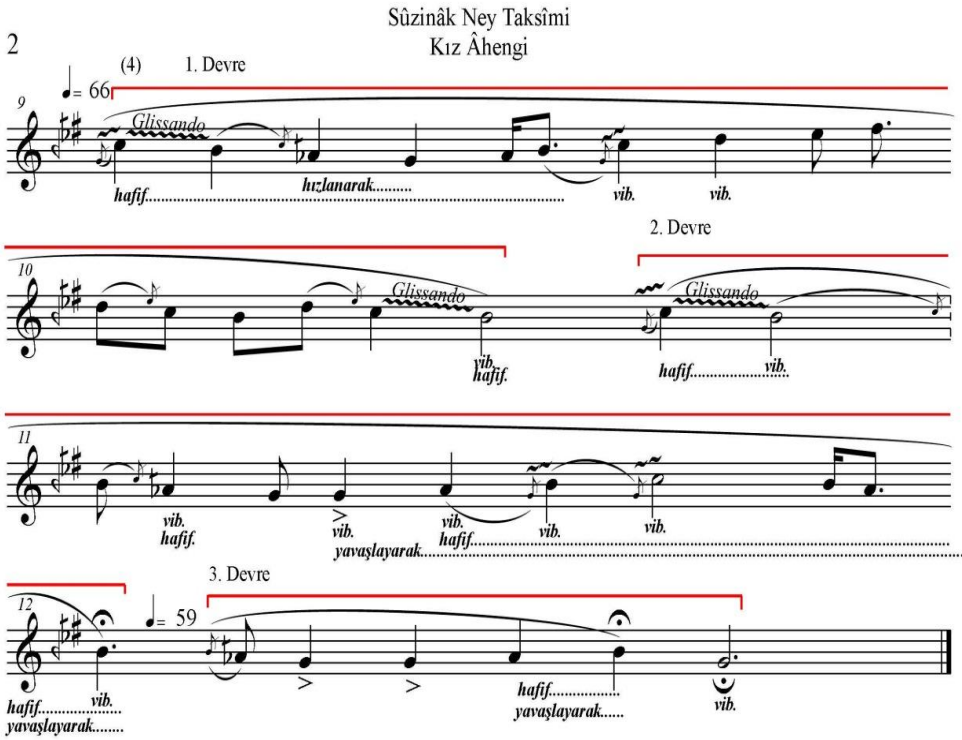
2. Devrenin segâh perdesinden, Karcığâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin segâh perdesinden, seyre başladığı, seyrin devamında Karcığâr makâmı sesleriyle dügâh perdesinde karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle ve taksîm sona ermektedir. 6. Cümle Karcığâr makâmındadır.

Mustafa Güvenkaya'nın 6 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Karcığâr taksîminin, yegâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh, çârgâh, nevâ ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh ve çârgâh perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre Karcığâr makâmında başladığı, Karcığâr makâmında seyrine devam ettiği ve Karcığâr makâmında karar ederek sona erdiği görülmektedir.

Sûzinâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Mustafa Güvenkaya
(1) 1. Devre
= 59
Glissando
Glissando
vib.
hızlanarak
hızlanarak
hafif
(2) 1. Devre
= 83
vib.
hafif
vib.
(3) 1. Devre
=80
vib.
vib.
Glissando
vib.
hafif.
yavaşlayarak
2. Devre
= 63
vib.
yavaşlayarak
vib.
hafif
vib.
vib.
3
yavaşlayarak
vib.
vib.

Örnek 2



Örnek 2 devamı

Mustafa Güvenkaya'nın Sûzinâk taksîminin 4 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Sûzinâk taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çıkıcı ve inici yapıda devam ettiği görülmektedir. Devre, makâmın karar perdesi olan râst perdesinde, Zirgüleli olarak yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nim hicâz perdesini göstererek, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devrenin sonlarına doğru Neveser makâmı sesleri ile nevâ perdesinde yarım karar edildiği söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde Sûzinak makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, segâh perdesinde Sûzinak makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Sûzinak makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde Sûzinâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin devrenin çârgâh perdesinden, Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin zirgüle perdesinden, Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında râst perdesinde Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle ve taksîm tamamlanmaktadır. 4. Cümle Zirgüleli Sûzinak makâmındadır.

Mustafa Güvenkaya'nın 4 cümleden oluşan, Kız âhengindeki Sûzinâk taksîminin, râst perdesinden, gerdâniye perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, segâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca segâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmde seyir boyunca Zirgüleli Sûzinâk makâmı sesleriyle icrâ yapısının oluşturulduğu görülmektedir. Seyir esnasında, nim hicâz perdesinin gösterilerek, Neveser makâmına kısa bir geçki yapıdığı söylenebilir.

5.9.9. Nihat Ozan Köroğlu

Aşağıda Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân, Uşşâk ve Acemaşîrân taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Acemaşîrân Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Nihat Ozan Köroğlu
(1) 1. Devre
= 62
vib.
hafif.
(2) 1. Devre
= 53
trem.
hafif.....
(3) 1. Devre
= 46
hızlanarak.....
2. Devre
(4) 1. Devre
Gliss.
vib.....

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, pest bölgede, dem seslerde, Sabâ makâmında seyre başladığı ve seyrin devamında yine kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin başlangıcında kaba çârgâh perdesini uzunca duyurduktan sonra çârgâh perdesine atlayarak seyrin sürdüğü görülmektedir. Seyir esnasında acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisinin kullanıldığı, seyrin devamında kabâ dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin, acemaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında kabâ çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Sabâ makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle seyrin sürdüğü ve devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin acem perdesi civarında sürerek hüseynî perdesi üzerinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle seyrin sürdüğü ve devamında çârgâh perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle sona ermektedir. 4. Cümlenin Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü söylenebilir.

5. Cümle

5. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında çârgâh perdesi civarında seyrin dinamik yapıda sürdüğü ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin hüseynîaşîrân perdesine kadar genişlediği, devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyrin tiz bölgede gerdâniye perdesine kadar genişleyerek, devrenin acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin atlamalı yapıda devam ettiği ardından seyrin sonunda, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

7. Cümle

7. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle inici yapıda seyre başladığı, devamında seyrin acem perdesi civarında sürerek, acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmında sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle sürdüğü ve seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, inici yapıda seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle sürdüğü, acemaşîrân perdesine kadar genişleyen seyrin, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle acemaşîrân perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 8. cümle ve taksîm Acemaşîrân makâmında sona ermektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun 8 cümleden oluşan, sipürde âhengindeki Acemaşîrân taksîminin, kaba râst perdesinden, sünbüle perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, kaba çârgâh, acemaşîrân, dügâh, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân ve dügâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Acemaşîrân makâmında seyre başladığı, Sabâ ve Şevkefzâ makâmlarına geçkiler yaparak Acemaşîrân makâmında karar ettiği görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Nihat Ozan Köroğlu
(1) 1. Devre
= 64
vib.
vib.
hafif.
trem.
vib.
vib.
hafif.
2. Devre
Gliss.
vib.
vib.
hafif.
vib.
3. Devre
hızlanarak
vib.
hafif.
Gliss.
Glissando
yavaşlayarak
vib.

Örnek 2

Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Nihat Ozan Köroğlu'nun Uşşâk taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, pest bölgede, dem seslerde, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle dem seslerde devam ederek, makâmın yedeni râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba dügâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü, seyrin devamında kaba segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde sürdüğü ve seyrin devamında kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle sona ermektedir. 1. Cümle Uşşâk makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba râst perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin çârgâh pedesine kadar genişlediği, ardından inici yapıda, kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba segâh perdesinden seyre başladığı, devamında kaba çârgâh perdesinden çârgâh perdesine atlandığı ve seyrin çârgâh perdesi civarında sürdüğü görülmektedir. Devre boyunca seyrin acem perdesine kadar genişleyerek, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında nevâ perdesinin uzunca duyurulduğu, seyrin nevâ perdesi civarında, Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir. 2. Cümle Uşşâk makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürerek dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle, çârgâh perdesi civarında sürerek, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin tiz segâh perdesine kadar genişlediği, devamında seyrin nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin nevâ perdesi civarında sürdüğü ve seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin çârgâh perdesi civarında sürdüğü ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin ırâk perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve devrenin Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst-çârgâh perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle sürdüğü ve devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin râst-çârgâh perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, devamında seyrin Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yedenli karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7. cümle ve taksîm Uşşâk makâmında sona ermektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun 7 cümleden oluşan, kız âhengindeki Uşşâk taksîminin, kaba râst perdesinden, tiz segâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba râst, kaba dügâh, kaba segâh, kaba çârgâh, dügâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh ve nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin dem seslerde, pest bölgede Uşşâk makâmında seyre başladığı, Uşşâk makâmında, dügâh perdesinde yedenli karar ettiği görülmektedir.

Acemaşîrân Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Nihat Ozan Köroğlu
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
= 50
vib.
2
vib.
hafif.
2. Devre
3
vib.
hafif.
4
vib.
hafif.
vib.
5
hızlanarak.....
vib.
hafif.
3. Devre
6
Gliss.
vib.
7
vib.
Glissando
vib.
4. Devre
8
vib.

Örnek 3

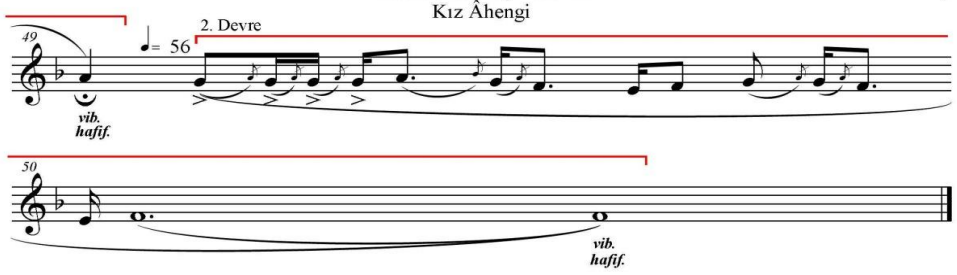
Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminin 9 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Acemaşîrân taksîmin 1. cümlesi, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde sürerek, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kürdî perdesinden inici yapıda seyre başladığı, seyrin pest bölgede, dem seslerde kaba dügâh perdesine kadar genişlediği ardından, devrenin Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, devamında seyrin hüseynî perdesine kadar genişleyerek, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kürdî perdesinden, 32'lik değerde notalarla, dinamik yapıda seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmında sürdüğü ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda sürdüğü ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî-gerdâniye perdeleri arasında atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acem perdesi civarında sürdüğü ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, devamında Sabâ makâmına geçki yapıldığı ve seyrin Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü, ardından çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, üçleme tartımıyla, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda sürdüğü ve devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dügâh-çârgâh perdeleri arasında yapılan geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin Sabâ makâmında sürdüğü ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Sabâ makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında çârgâh perdesinin uzunca duyurulduğu ardından acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisi ile yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz bölgede tiz segâh perdesine kadar genişleyerek hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden 16'lık değerde notalarla inici yapıda seyre başladığı ve çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümlede Şevkefzâ makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

6. Cümle

6. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında pest ve tiz bölgede saba makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü ve devrenin çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz çârgâh perdesine kadar genişlediği, devamında inici yapıda acem perdesine gelerek yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda sürdüğü ve devamında kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7. cümle sona ermektedir. 7. Cümle Şevkefzâ makâmındadır.

8. Cümle

8. Cümle, 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin çıkıcı ve inici yapıda ve perdeler arasında yapılan atlamalarla devam ederek, Şevkefzâ makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında hicâz perdesinden inici yapıda süren seyrin, makâmın karar perdesi acemaşîrân perdesine kadar inerek, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin genel itibariyle inici yapıda kaba çârgâh perdesine kadar genişlediği, ardından acemaşîrân perdesinden nevâ perdesine atlayarak yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle sürdüğü, devamında acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisiyle seyre inici yapıda devam ederek, devrenin hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 8. cümle tamamlanmaktadır. 8. Cümle Acemaşîrân makâmında yarım karar etmektedir.

9. Cümle

9. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acemaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle kaba çârgâh perdesine kadar pest bölgede genişleyerek, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin Acemaşîrân makâmında sürdüğü ve acemaşîrân perdesinde yedenli olarak karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 9. cümle ve taksîm Acemaşîrân makâmında sona ermektedir.

Nihat Ozan Köroğlu'nun 9 cümleden oluşan, kız âhengindeki örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminin, kaba dügâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca hüseynîaşîrân, acemaşîrân, dügâh, kürdî, çârgâh, nevâ, hüseynî ve acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân ve çârgâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin dem seslerde, pest bölgede Acemaşîrân makâmında seyre başladığı, taksîm boyunca Sabâ ve Şevkefzâ makâmlarına geçkiler yaparak, Acemaşîrân makâmında yedenli karar ettiği görülmektedir.

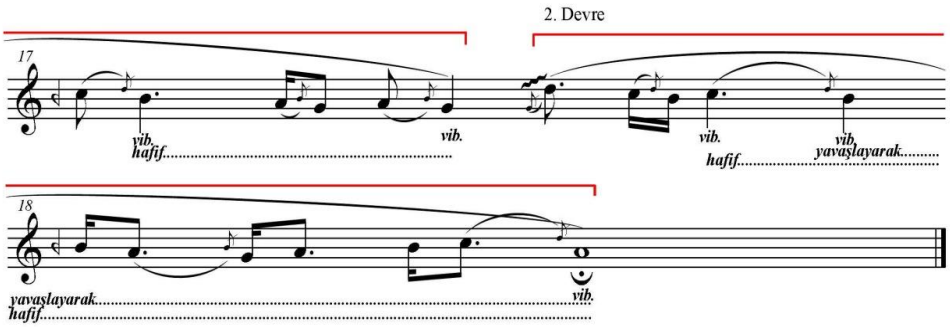
5.9.10. Nurullah Kanık

Aşağıda Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş), Ferahfezâ ve Uşşâk taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

( ) Cümle
Devre
Uşşâk Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: Nurullah Kanık
(1) 1. Devre
= 60
Glissando
yavaşlayarak
(2) 1. Devre
hızlanarak
hafif
vib.
hafif.
Gliss
2. Devre
= 55
Glissando
(3) 1. Devre
= 60
vib.
hafif.

Örnek 1

Örnek 1 devamı



Örnek 1 devamı

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, inici yapıda üçleme tartımıyla, Sabâ makâmı sesleriyle, seyre başladığı, seyrin sonuna doğru 16'lık değerde sıralı notalarla, dinamik bir seyir yapısıyla râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden, çıkıcı yapıda üçleme tartımıyla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devrenin Uşşâk makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümlenin Sabâ makâmında seyre

başladığı, devamında seyrin Uşşâk makâmına yapılan geçkiyle sürdüğü ve cümlenin Uşşâk makâmında sona erdiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında 16'lık değerde sıralı notalarla, dinamik yapıda seyrin sürdüğü görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, hüseynî üzerinde Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin tiz bölgede, Uşşâk makâmı sesleriyle genişlediği görülmektedir. Devre çârgâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında yapılan atlama ile seyre başladığı, seyrin devamında hüseynî perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyrin pest bölgede, yegâh perdesinde Râst çeşnisiyle genişlediği görülmektedir. Devre, yegâh perdesinde Râst çeşnisiyle yarım karar ederek sona ermektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, ardından seyrin yegâh perdesinden nevâ perdesine atlayarak devam ettiği görülmektedir. Devre, Uşşâk makâmı sesleriyle, râst perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, inici yapıda seyre başladığı, dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle ve taksîm sona ermektedir. 6. Cümle Uşşâk makâmındadır.

Nurullah Kanık'ın 6 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminin, kaba çârgâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, râst, dügâh, çârgâh, nevâ ve hüseynî perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre Sabâ makâmında başladığı, Uşşâk makâmında seyrine devam ettiği ve Uşşâk makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde hüseynî üzerinde ve muhayyer üzerinde Uşşâk, yegâh perdesi üzerinde Râst çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

Ferahfezâ Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi
Neyzen: Nurullah Kanık
( ) Cümle
Devre
(1) 1. Devre
= 35
vib.
vib.
hafif.
vib.
(2) 1. Devre
2. Devre
= 45
vib.
hafif.
vib.
vib.
hafif.
3. Devre
= 50
vib.
vib.
vib.
vib.
hızlanarak.....
(3) 1. Devre
vib.
vib.
hafif.
vib.
vib.
vib.
2. Devre
= 42
vib.
vib.
vib.
(4) 1. Devre
= 70
Gliss.
Gliss.
yavaşlayarak.....
2. Devre
= 66
yavaşlayarak.....
vib.

Örnek 2

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminin 28 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Ferahfezâ taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisiyle seyre başladığı ve yegâh perdesi üzerinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin acemaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde yegâh üzerinde Bûselik çeşnisini kullanarak seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devre, râst perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Ferahfezâ makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümlenin ve taksîmin Ferahfezâ makâmında seyre başladığı söylenebilir.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde, Ferahfezâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin kürdî perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin acem perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

6. Cümle

6. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin muhayyer perdesine kadar genişlediği ve devrenin çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

7. Cümle

7. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, çârgâh perdesine atlamalı yapıda, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir içerisinde acem perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisini kullandığı görülmektedir. Devre, Sabâ makâmına yapılan geçkiyle, çârgâh perdesinde, Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7. cümle tamamlanmaktadır. 7. Cümlenin Ferahfezâ makâmında seyre başladığı, Sabâ makâmında sona erdiği görülmektedir.

8. Cümle

8. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz segâh perdesine kadar genişleyerek, devamında acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

9. Cümle

9. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, çıkıcı ve atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesinde Nikrîz çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında acem perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre 1. devrede yapılan yarım kararı destekleyici yapıdadır. 2. Devre ile birlikte 9. cümle

tamamlanmaktadır. 9. Cümlenin Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü söylenebilir.

10. Cümle

10. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kürdî perdesinden seyre başladığı ve seyrin devamında kürdî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

11. Cümle

11. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acemaşirân perdesinden, çıkıcı yapıda atlamalı seslerle seyre başladığı, seyrin devamında acemaşîrân perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. Daha önceki cümlelerde devam eden seyir yapısı dikkate alındığı zaman, Şevkefzâ makâmındaki seyrin 11. cümlede karar ederek sona erdiği söylenebilir.

12. Cümle

12. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz çârgâh perdesine kadar genişleyerek Acemaşîrân makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, 16'lık değerde sıralı notalarla, dinamik yapıda, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı görülmektedir. Devre içerisinde sıralı 32'lik değerde notaların da kullanıldığı ve seyrin Acemaşîrân makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte, 12. cümle tamamlanmaktadır. 12. Cümle Acemaşîrân makâmındadır.

13. Cümle

13. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, ardından seyir esnasında hüseynî perdesinin uzunca duyurulduğu ve devrenin nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, Şehnâz makâmı sesleriyle devrenin hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 13. cümle tamamlanmaktadır. 13. Cümle Şehnâz makâmındadır.

14. Cümle

14. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nim hicâz perdesinden Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında muhayyer perdesine kadar seyrin genişlediği, ardından nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 14. cümle tamamlanmaktadır. 14. Cümle Şehnâz makâmındadır.

15. Cümle

15. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, muhayyer perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin tiz nim hicâz perdesine kadar genişleyerek, devamında nevâ perdesinde, Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

16. Cümle

16. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz nim hicâz perdesinden, muhayyer üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nim şehnâz perdesinde, Şehnâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

17. Cümle

17. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden, nim şehnâz perdesine atlamalı yapıda seyre başladığı görülmektedir. Devrenin tiz bûselik perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin muhayyer perdesinden Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim şehnâz perdesinden Şehnâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 17. cümle tamamlanmaktadır. 17. Cümle Şehnâz makâmındadır.

18. Cümle

18. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında muhayyer perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 1. Devrede Evcârâ makâmına yapılacak olan geçkiye hazırlık yapıldığı söylenebilir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisiyle seyre başladığı görülmektedir. Devrenin Evcârâ makâmına yapılan geçkiyle devam ettiği, nim hicâz perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 18. cümle tamamlanmaktadır. 18. Cümle Evcârâ makâmındadır.

19. Cümle

19. Cümle, kısa ve uzun yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nim hicâz perdesinden Evcârâ makâmında seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden Evcârâ makâmında seyre başladığı, seyrin devamında nim hicâz perdesinde, Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 19. cümle tamamlanmaktadır. 19. Cümle Evcârâ makâmındadır.

20. Cümle

20. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer üzerinde Hicâz çeşnisi ile seyre başladığı, seyrin tiz nevâ perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Devrenin nevâ perdesi üzerinde Râst çeşnisiyle yarım karar ederek tamamlandığı görülmektedir. 2. Devre ile birlikte, 20. cümle sona ermektedir.

21. Cümle

21. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden Ferahnâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında hüseynî perdesinde Ferahnâk makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 21. cümle tamamlanmaktadır. 21. Cümle Ferahnâk makâmındadır.

22. Cümle

22. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinde Segâh çeşnisiyle seyre başladığı, ırak perdesinde Bestenigâr makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 22. cümle tamamlanmaktadır. 22. Cümle Bestenigâr makâmındadır.

23. Cümle

23. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Uşşâk makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği

görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 23. cümle tamamlanmaktadır. 23. Cümle Uşşâk makâmındadır.

24. Cümle

24. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hicâz makâmı sesleriyle yegâh perdesine inerek yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 24. cümle tamamlanmaktadır. 24. Cümle Hicâz makâmındadır.

25. Cümle

25. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin karşılıklı soru cevap nağmeleriyle nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında acemaşîrân perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü görülmektedir. Devre, nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı çeşnisiyle seyrine devam ederek, dügâh perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

26. Cümle

26. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, Ferahfezâ makâmı sesleriyle, hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

27. Cümle

27. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Ferahfezâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 27. cümle tamamlanmaktadır. 27. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

28. Cümle

28. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, yegâh perdesi üzerinde Bûselik sesleriyle seyre devam ettiği, devrenin râst perdesinde yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

2. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Ferahfezâ makâmı sesleriyle karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 28. cümle ve taksîm tamamlanmaktadır. 28. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

Nurullah Kanık'ın 28 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki Ferahfezâ taksîminin, kaba nim hicâz perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, hüseynîaşîrân, acemaşîrân, ırak, râst, dügâh, kürdî, çârgâh, nim hicâz, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, nim şehnâz, muhayyer ve tiz bûselik perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin seyre Ferahfezâ makâmında başladığı, sırayla Sabâ, Şevkefzâ, Acemaşîrân, Şehnâz, Evcârâ, Ferahnâk, Bestenigâr, Uşşâk, Hicâz makâmlarına geçki yapıldığı ve Ferahfezâ makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde yegâh perdesi üzerinde Bûselik, acem perdesi üzerinde Nikrîz, muhayyer perdesi üzerinde Hicâz, eviç perdesi üzerinde Segâh ve nevâ perdesi üzerinde Râst çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Nurullah Kanık
(1) 1. Devre
= 55
hızlanarak
hafif
vib.
2. Devre
= 64
Gliss.
3. Devre
Glissando
(2) 1. Devre

Örnek 3

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Nurullah Kanık'ın Uşşâk taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, pest bölgeden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Acemaşîrân makâmı sesleriyle, acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kürdî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde Râst makâmı çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, çârgâh perdesine atlamalı yapıda seyre başladığı, devrenin Uşşâk makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesi üzerinde Sabâ makâmı çeşnisi ile seyrin sürdüğü, ardından seyrin Segâh makâmı sesleri ile devam ettiği görülmektedir. Segâh makâmı sesleriyle devam eden devrenin, segâh perdesinden gerdâniye perdesine atlayarak, seyre nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisiyle devam ederek, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tîz çârgâh perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyrin dügâh perdesine kadar Uşşâk makâmı sesleriyle indiği, ardından acem perdesine kadar seyrin sürdüğü ve dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında Uşşâk makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle sona ermektedir. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle ve taksîm sona ermektedir. 6. Cümle Uşşâk makâmındadır.

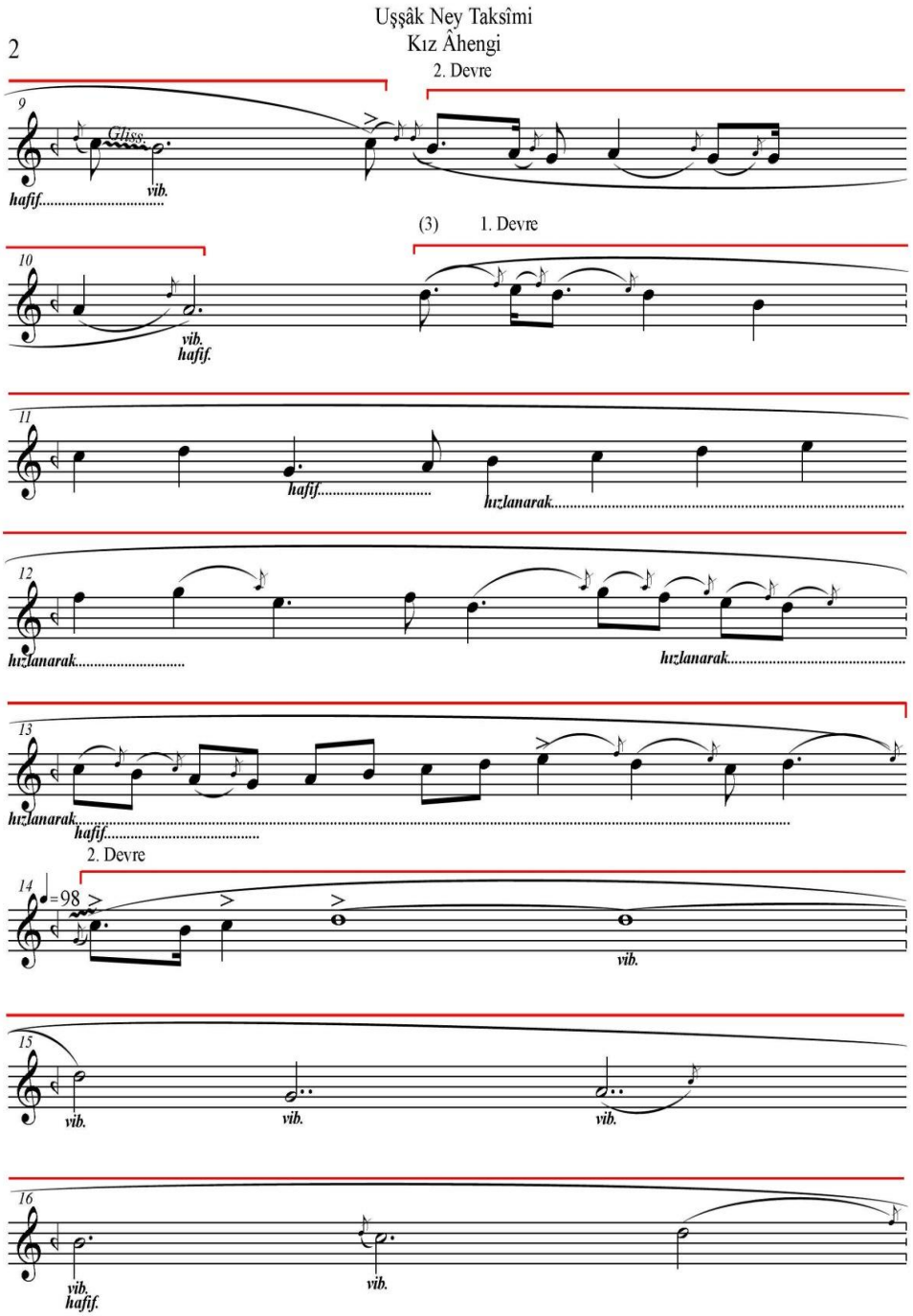
Nurullah Kanık'ın 6 cümleden oluşan, kız âhengindeki Uşşâk taksîminin, kaba râst perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba çârgâh, acemaşîrân, dügâh, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh ve nevâ perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin pest bölgede dem seslerde Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, Acemaşîrân ve Uşşâk makâmına geçki yapıldığı ve Uşşâk makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde kaba çârgâh üzerinde Râst, nevâ perdesi üzerinde Sabâ, nevâ perdesi üzerinde Hicâz, yerinde Segâh çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

5.9.11. Ömer Erdoğdular

Aşağıda Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk, Hüzzâm ve Hisâr taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

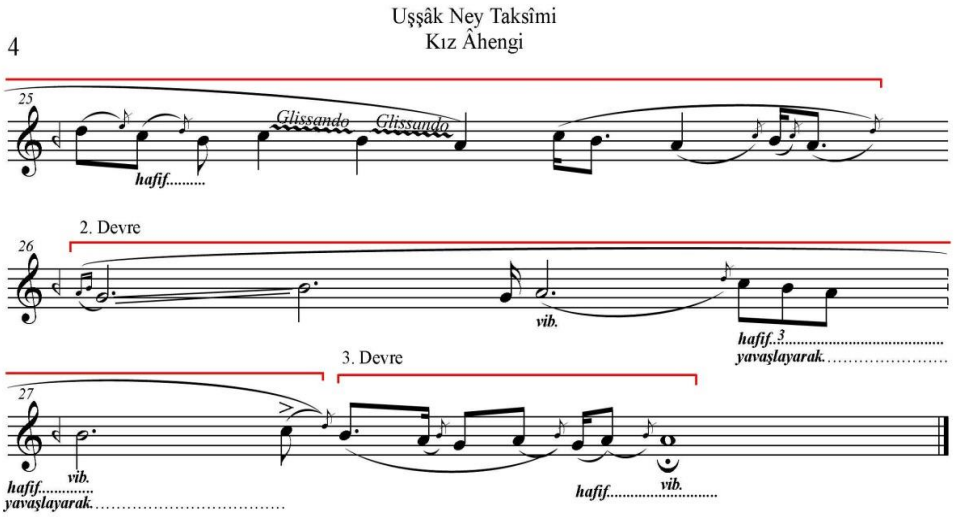
() Cümle
Devre
Uşşâk Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Ömer Erdoğdular
(1) 1. Devre
= 75
Glissando
vib.
hafif.
trem.
(2) 1. Devre
hızlanarak.

Örnek 1



Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı



Örnek 1 devamı

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin yarım karara doğru pest bölgede genişlediği, kaba dügâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Uşşâk makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ-acem perdeleri arasında yapılan geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Uşşâk makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, devre içerisinde seyrin nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi ile sürdüğü görülmektedir. Devre nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi ile nevâ perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Uşşâk makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin râst-segâh perdeleri arasında geniş tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

Ömer Erdoğdular'ın 5 cümleden oluşan, kız âhengindeki Uşşâk taksîminin, kaba râst perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca kaba dügâh, dügâh, segâh, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ ve dügâh perdeleri sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı,

seyrin pest bölgede Uşşâk makâmı sesleriyle genişlediği ve taksîmin Uşşâk makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 2

2

Hüzzâm Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Örnek 2 devamı

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminin 3 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîmin 1. cümlesi, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hüzzâm makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin Hüzzâm makâmı sesleriyle, nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği

görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Seyrin başlangıcında kürdî perdesinin de kullanıldığı görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin tiz çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin gerdâniye perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında sıralı 16'lık değerde notalarla, çıkıcı yapıda, hisâr perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin çârgâh perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin devamında eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Devrenin hisâr perdesinden, Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, kürdî perdesini yeden olarak kullanarak, yarım karar ettiği görülmektedir. 6. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, seyre başladığı, seyrin devamında Hüzzâm makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hüzzâm makâmı sesleriyle, segâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Hüzzâm makâmındadır.

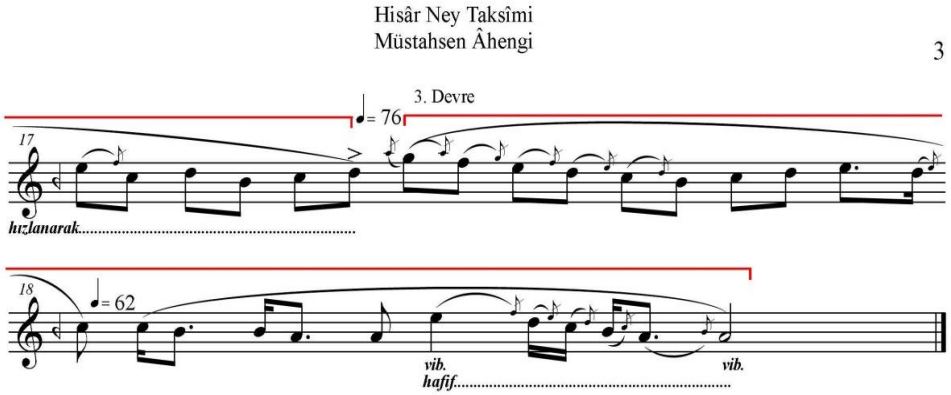
Ömer Erdoğdular'ın 3 cümleden oluşan, kız âhengindeki Hüzzâm taksîminin, râst perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca segâh, nevâ, hisâr, eviç ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Hüzzâm makâmı sesleriyle seyre başladığı ve Hüzzâm makâmında karar ettiği görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Hisâr Ney Taksîmi
Müstahsen Âhengi
Neyzen: Ömer Erdoğdular
(1) 1. Devre
= 62
vib.
trem.
yavaşlayarak
(2) 1. Devre
= 54
hafif
2. Devre
tr
hızlanarak
3. Devre
(3) 1. Devre
vib. hafif.

Örnek 3

Hisâr Ney Taksîmi
Müstahsen Âhengi

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Ömer Erdoğdular'ın Hisâr taksîminin 4 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hisâr taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Hisâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde, Hisâr makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hisâr perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hisâr makâmı sesleriyle, makâmın güçlüsü olan, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, Hisâr makâmı sesleriyle, makâmın güçlüsü olan, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin tiz çârgâh perdesinden inici yapıda seyre başladığı, Hisâr makâmı sesleriyle, makâmın güçlüsü olan, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Hîsâr makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisini kullandığı görülmektedir. Devre, hüseynî perdesinde yarım karar etmektedir. Devrenin Hüseynî makâmı sesleriyle hüseynî perdesinde yarım karar ettiği söylenebilir.

2. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, inici yapıda seyirle, ırak perdesine kadar seyrettiği, ardından bûselik perdesini tutarak, râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, inici yapıda hüseynîaşîrân perdesine kadar seyrettiği görülmektedir. 1. 2. ve 3. devredeki seyir bütün olarak dikkate alındığında Bûselikaşîrân makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. 3. devrenin nim hisâr perdesinden seyre devam ettiği ve dik acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Sûzidîl makâmı sesleriyle hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hisâr perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dik acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dik acem perdesinden seyre başladığı, seyir içerisinde hüseynî perdesinde Uşşâk çeşnisini kullandığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinde Uşşâk'lı karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle ve taksîm Hisâr makâmında karar etmektedir.

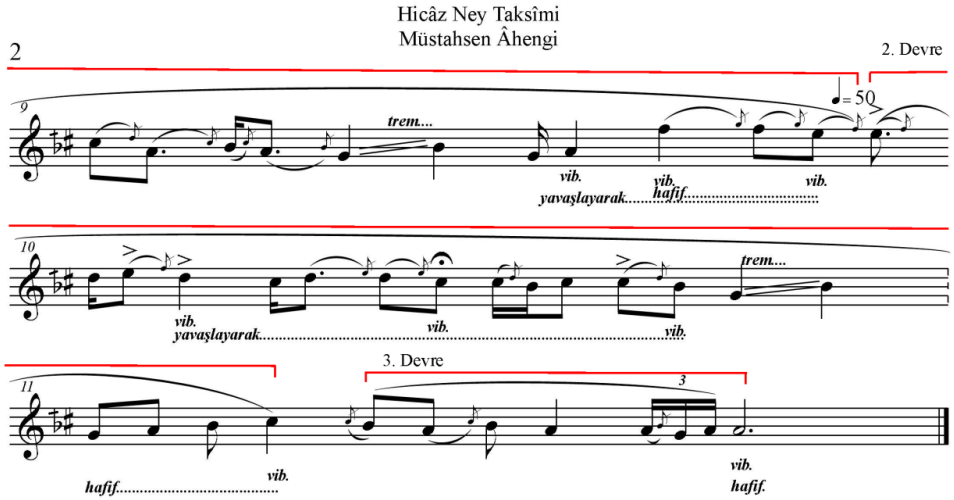
Ömer Erdoğdular'ın 4 cümleden oluşan, Müstahsen âhengindeki Hisâr taksîminin, hüseynîaşîrân perdesinden tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca hüseynîaşîrân, râst, dügâh, nevâ, hüseynî ve dik acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca hüseynî perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Hisâr makâmı sesleriyle seyre

başladığı, Bûselikaşîrân ve Sûzidîl makâmlarına geçki yaparak, Hisâr makâmında karar ettiği görülmektedir.

5.9.12. Sadrettin Özçimi

Aşağıda Sadrettin Özçimi'nin Hicâz, Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Örnek 1



Örnek 1 devamı

Sadrettin Özçimi'nin Hicâz taksîminin 4 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hicâz taksîmin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, inici nağmelerle seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Gerdâniye perdesinden başlayan inici seyrin başında, eviç perdesi kullanılmakta, ardından devam eden melodik yapıda acem perdesi ile seyir sürdürülmektedir. 1. devrede, Hicâz makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesinin uzun süre duyurulduğu ardından hüseynî perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden seyrine başladığı, inici ve çıkıcı nağmelerle, Hicâz makâmının sesleriyle nim hicâz perdesinde, kalış yapıldığı ve 1. cümlenin sona erdiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin küçük bir melodik yapıda, 8'lik nota değerlerinden meydana geldiği ve gerdâniye perdesinden seyrine başladığı, inici ve çıkıcı bir seyirle hemen muhayyer perdesinde asma kalış yapıldığı görülmektedir.

2. Devrenin 16'lık nota değerleriyle gerdâniye perdesinden seyre başladığı genel itibariyle inici yapıdaki bir seyir ile dik kürdî perdesinde, Hicâz makâmı sesleri ile kalış yapılarak sonlandığı görülmektedir. 2. Devrede gerdâniye perdesiyle başlayan

inici nağmede Hicâz makâmında iniş cazibesiyle, seyir içerisinde acem perdesi kullanılmaktadır. Daha sonra seyir içerisinde çıkıcı yapıdaki küçük bir nağmede tekrar eviç perdesinin, ardından gelen inici yapıdaki nağmede tekrar acem perdesinin kullanıldığı görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyrine başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. Devre içerisinde tiz segâh perdesine kadar çıkılmakta, sırasıyla muhayyer, gerdâniye, eviç, hüseynî ve nevâ perdesine kadar inilmektedir. Devam eden melodik yapı içerisinde gerdâniye ve eviç perdelerinin kümelemelerle vurgulandığı soru-cevap niteliğindeki seyir ile hüseynî perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. ve 3. devreler küçük melodik yapılardan meydana gelmektedir. 2. Devre hüseynî perdesiyle başlayan nevâ perdesiyle yarım karar eden küçük bir melodik yapıdır. 2. Devrenin, 1. devrenin son kısmında yer alan soru-cevap niteliği taşıyan nağmeye ilave bir ayrı bir devre niteliğindeki küçük bir ezgisel yapı olduğu görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesiyle başlayan nim hicâz perdesinde yarım karar eden küçük bir melodik yapıda olduğu, genellikle 16'lık tartımların kullanıldığı ve nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin dik kürdî perdesinde yapılan tarama ile başlayan, hüseynî perdesinde yarım karar eden ezgisel yapıda olduğu görülmektedir. 4. Devre Hicâz makâmı sesleriyle hüseynî perdesinde yarım karar etmektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyrine başladığı, inici ve çıkıcı bir yapıda olduğu ve Hicâz makâmı sesleriyle dügâh perdesine kadar inerek, acem perdesine yapılan bir atlamayla hüseynî perdesinde asma kalış yaptığı görülmektedir.

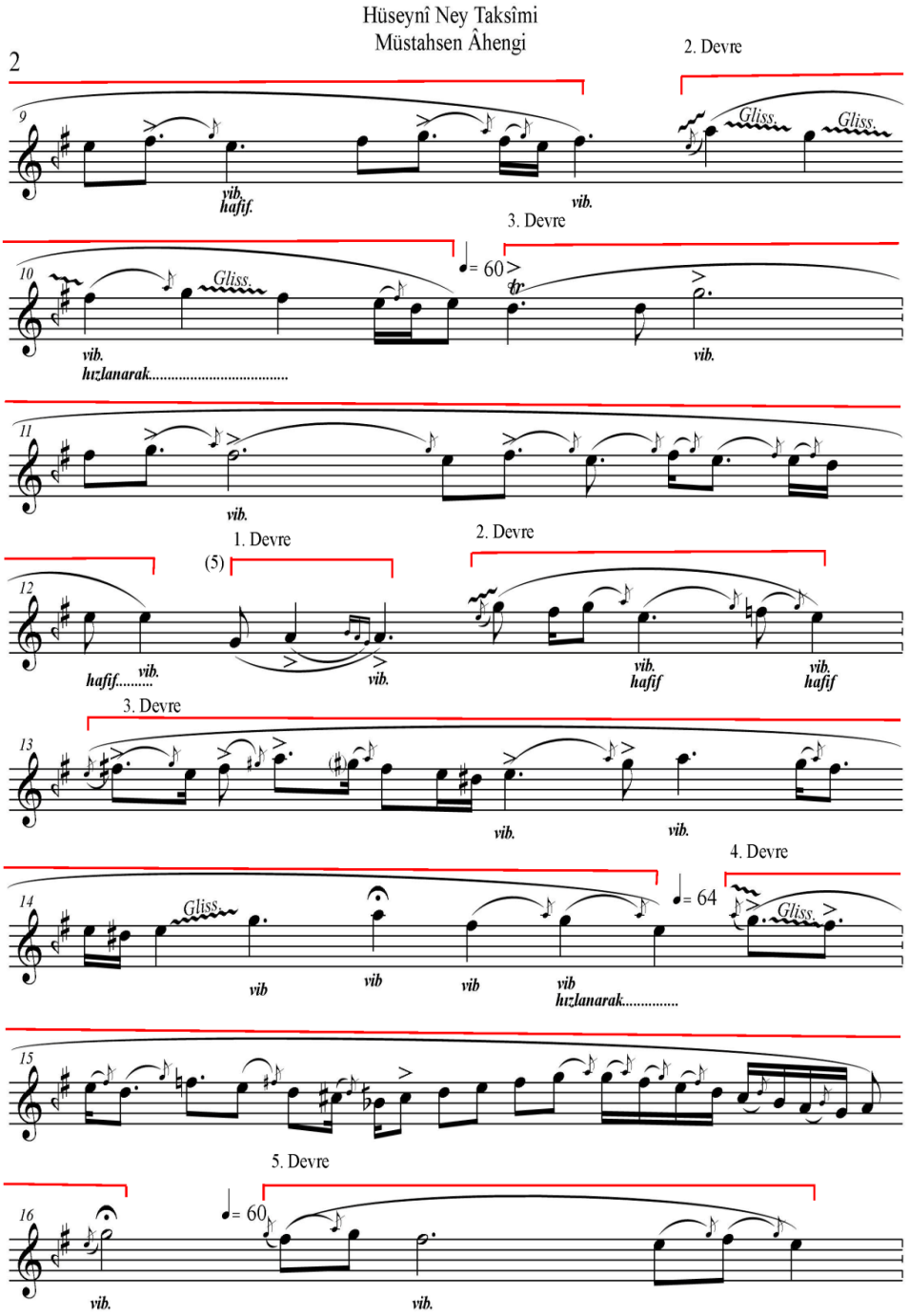
2. Devrenin hüseynî perdesinden seyrine başladığı, Hicâz makâmının yeden perdesi olan râst perdesine kadar, Hicâz makâmı sesleriyle inerek nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin dik kürdî perdesinden seyrine başladığı, seyrin devamında Hicâz makâmının sesleriyle dügâh perdesinde yedenli karar ettiği görülmektedir.

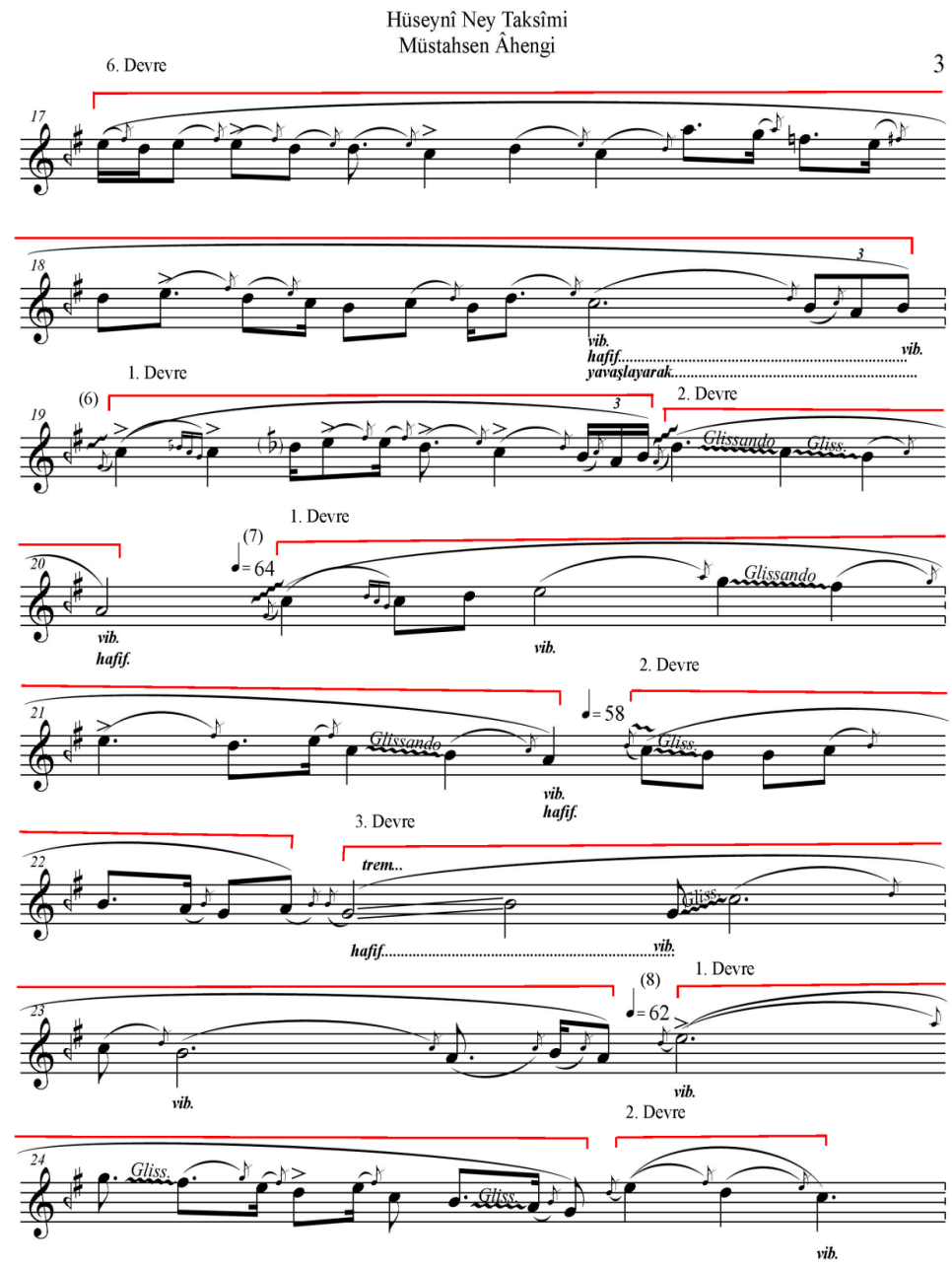
Sadrettin Özçimi'nin 4 cümleden oluşan, müstahsen âhengindeki Hicâz taksîminin râst perdesinden tiz segâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca dik kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseynî, muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok nim hicâz ve hüseynî perdeleri kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Hüseynî perdesinde sıkça yapılan kalışlar dikkate alınırsa taksîmin Hicâz makâmı ailesinden olan Uzzâl makâmına daha yakın bir seyir yapısında olduğu söylenebilir. Taksîm boyunca başka bir makâma geçki yapılmadığı görülmektedir.

Hüseynî Ney Taksîmi
Müstahsen Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Sadrettin Özçimi
1. Devre
(1)
= 54
Gliss.
Glissando
vib.
2. Devre
vib
vib
vib.
hafif.
1. Devre
(2)
Gliss.
Gliss.
vib.
hafif.....3
1. Devre
(3)
Gliss.
vib.
vib.
hafif.
2. Devre
tr
hafif.....
vib.
3. Devre
vib.
hafif.....
vib.
vib.
hafif
1. Devre
(4)
vib.
hafif.
vib.
hafif.

Örnek 2



Örnek 2 devamı



Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Sadrettin Özçimi'nin Hüseynî taksîminin 8 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Hüseynî taksîmin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaydırmalı inici nağmelerle, gerdâniye perdesinden seyrine başladığı görülmektedir. 1. Devre hüseynî makâmı sesleriyle, makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinde asma karar yaparak sona ermektedir.

2. Devrenin inici ve çıkıcı bir seyre sahip olduğu, nevâ perdesinden seyre başladığı hüseynî makâmı sesleriyle seyrini sürdürerek çârgâh perdesinde yarım karar edilerek cümlenin sonlandığı görülmektedir. Çârgâh perdesinde yapılacak olan yarım karar öncesi, çârgâh perdesinin ezgisel akış içerisinde vurgulandığı görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden inici bir seyirle, perdeler arasında kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla 4'lük değerdeki notalarla, başladığı görülmektedir. Gerdâniye perdesinde başlayan ezgisel akışın makâmın karar perdesi olan dügâh perdesine kadar Hüseynî makâmı sesleriyle inerek yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre gerdâniye perdesinden seyrine başlamaktadır. Gerdâniye perdesinden başlayan seyrin inici bir yapıda olduğu ve devrenin başında eviç perdesinin uzunca duyurularak ardından hüseynî perdesinde yarım karar edildiği ve devrenin sonlandığı görülmektedir. Devre kısa ezgisel yapıdadır.

2. Devre nevâ perdesinden seyrine başlamaktadır. Hüseynî makâmının güçlü perdesi olan hüseynî perdesinin devre içerisinde uzunca duyurulduğu görülmektedir. Devrenin hüseynî perdesinde, Hüseynî makâmı sesleriyle eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre hüseynî perdesinden seyrine başlamaktadır. Devrenin inici ve çıkıcı yapıda olduğu, ezgisel akışın başında acem perdesinin vurgulandığı görülmektedir. Devrede ezgisel akış içerisinde acem ve eviç perdeleri bir arada kullanılmaktadır. 3. Devre

Hüseynî makâmının sesleriyle çârgâh perdesinde asma karar yaparak sona ermektedir.

4. Cümle

4. Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre nevâ perdesinden seyrine başlamaktadır. Nevâ perdesinden başlayan seyrin çıkıcı ve inici yapıda olduğu görülmektedir. Devrenin Hüseynî makâmı sesleriyle eviç perdesinde yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

2. Devre muhayyer perdesinden seyrine başlamaktadır. Muhayyer perdesinden başlayan seyrin, kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, inici yapıda olduğu görülmektedir. Muhayyer perdesinden başlayan devrenin Hüseynî makâmının sesleriyle, makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinde yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

3. Devre nevâ perdesinden seyrine başlamaktadır. Nevâ perdesinde vurgulu olarak yapılan tarama süslemesiyle başlayan devrenin çıkıcı ve inici bir yapıda olduğu, devre içerisinde gerdâniye ve eviç perdelerinin uzunca duyurulduğu bir seyir yapısına sahip olduğu görülmektedir. Devrenin Hüseynî makâmının sesleriyle, makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinde yarım karar ettiği ve cümlenin sonlandığı görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgi yapısına sahip 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre râst perdesinden seyre başlamaktadır. Kısa bir ezgisel yapıdadır. Râst perdesinden seyrine başlayan devrenin noktalı 4'lük, 4'lük ve 8'lik olmak üzere üç notadan oluştuğu, vurgu ifâde unsûrunun ve kümeleme süsleme tekniğinin yer aldığı, dügâh perdesinde yarım karar eden küçük yapıda bir nağme olduğu görülmektedir. İcrâcının bu devre ile 5. cümlede yeni bir ifâde oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

2. Devre gerdâniye perdesinden seyre başlamaktadır. Kısa bir ezgisel yapıdadır. Gerdâniye perdesinden başlayan seyrin inici yapıda olduğu görülmektedir. Devrenin Hüseynî makâmı sesleriyle makâmın güçlü perdesi, hüseynî perdesinde, yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

3. Devre dik acem perdesinden seyre başlamaktadır. Devre inici ve çıkıcı bir seyir yapısına sahiptir. Dik acem perdesinden seyre başlayan devrenin, hüseynî perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle seyrini sürdürerek kısa bir geçki yaptığı, hemen ardından Hüseynî makâmı sesleriyle, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre gerdâniye perdesinden seyre başlamaktadır. İnici ve çıkıcı bir seyir yapısıyla gerdâniye perdesinden seyre başlayan devrede, vurgu ifâde unsurunun ve perdeler arasında kaydırma süslemelerinin yer aldığı görülmektedir. Seyir içerisinde iniş cazibesiyle acem perdesinin kullanılarak Hicâz makâmına geçki yapıldığı, dügâh perdesine kadar inilerek hemen ardından gerdâniye perdesinin uzunca duyurulduğu görülmektedir.

5. Devre eviç perdesinden seyre başlamaktadır. Kısa bir ezgisel yapıdadır. Eviç perdesinden seyre başlayan bu devrede yeniden Hüseynî makâmına geçilerek seyrin sürdürüldüğü, kısa bir ezgisel akış içerisinde Hüseynî makâmı sesleriyle hüseynî perdesinde asma karar yapılarak devrenin sona erdiği görülmektedir.

6. Devre hüseynî perdesinden seyre başlamaktadır. Hüseynî perdesinden seyre başlayan devrenin, Hüseynî makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü, muhayyer perdesinde iniş cazibesiyle acem perdesini kullanarak, segâh perdesinde üçleme tartımı ile yarım karar ettiği görülmektedir. 6. Devre ile birlikte cümle sona ermektedir.

6. Cümle

6. Cümle, kısa ezgi yapısına sahip 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre çârgâh perdesinden seyre başlamaktadır. Çârgâh perdesinden, kümeleme süsleme tekniği ile seyrine başlayan 1. devrede Sabâ makâmına kısa bir geçki yapıldığı görülmektedir. Devre içerisinde perdeler üzerinde ifâde unsuru olarak vurgu kullanımı yoğun olarak yer almaktadır. Devrenin, segâh perdesinde üçleme tartımı ile yarım karar ettiği ve devrenin sona erdiği görülmektedir.

2. Devre nevâ perdesinden seyre başlamaktadır. Devre inici seyir yapısına sahiptir. Nevâ perdesinden sırayla çârgâh ve segâh perdelerine kadar kaydırma süsleme tekniği ile inilerek, dügâh perdesinde karar edildiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte cümle sona ermektedir.

7. Cümle

7. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre çârgâh perdesinden seyre başlamaktadır. Devre çıkıcı ve inici seyir yapısına sahiptir. Çârgâh perdesinden kümeleme süsleme tekniği ile seyrine başlayan 1. devrede Hüseynî makâmı sesleriyle dügâh perdesinde karar edildiği görülmektedir.

2. Devre çârgâh perdesinden seyre başlamaktadır. Devre inici seyir yapısına sahip kısa bir ezgisel yapıdadır. Çârgâh perdesinden kaydırma süsleme tekniği ile seyre başlayan devrenin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre râst ve segâh perdesi arasında yapılan geniş tarama süsleme tekniği ile seyrine başlamaktadır. Geniş tarama süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuru seyre başlayan devrenin, ardından râst perdesinden çârgâh perdesine kaydırma süsleme tekniği ile atlama yaparak dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte cümle sona ermektedir.

8. Cümle

8. Cümle, kısa ve uzun ezgi yapısına sahip 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre hüseynî perdesinden seyre başlamaktadır. Hüseynî perdesinden başlayan seyrin inici yapıda olduğu, devre içerisinde vurgu ve kaydırma süsleme tekniği gibi unsurların yer aldığı görülmektedir. Devre Hüseynî makâmı sesleriyle, makâmın yedeni olan râst perdesinde yarım karar ederek tamamlanmaktadır.

2. Devre hüseynî perdesinden seyre başlamaktadır. Hüseynî perdesinden başlayan seyrin inici yapıda olduğu ve Hüseynî makâmı sesleriyle segâh perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. Devrenin kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu görülmektedir.

3. Devrenin segâh perdesinden seyre başlayıp, seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar eden kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu görülmektedir.

4. Devrenin dügâh perdesinden seyre başlayıp, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar eden kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu görülmektedir.

5. Devrenin dügâh perdesinden kesik icrâ ifâde unsuru ile seyre başlayıp, seyrin devamında hüseynî perdesinde karar eden kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu

görülmektedir. Bu kısımda karar öncesinde makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinin uzunca duyurulduğu görülmektedir.

6. Devre dügâh perdesinden seyre başlamaktadır. Dügâh perdesinden başlayan seyirde makâmın karar perdesi olan dügâh perdesinin devre boyunca duyurulduğu ve karar hissiyatının güçlendirildiği görülmektedir. Devre, dügâh perdesinde karar etmektedir. Bu bölümde devre, cümle ve taksîm tamamlanmaktadır.

Sadrettin Özçimi'nin 8 cümleden oluşan, müstahsen âhengindeki Hüseynî taksîminin râst perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, segâh, çârgâh, hüseynî, eviç, gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca en çok dügâh ve hüseynî perdeleri kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîm içerisinde hüseynî perdesi üzerinde Hicâz makâmı çeşnisinin kullanıldığı ve Sabâ makâmına yapılan geçkilerin yer aldığı görülmektedir.

Çeşitli Makâmları İhtivâ Eden Fihrist Taksîm
Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi
Mansûr Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Sadrettin Özçimi
(1)
= 62
1. Devre
vib.
Gliss.
vib.
vib.
hafif.
2. Devre
hızlanarak
vib.
vib.
vib.
vib.
vib.
vib.
Glissando
vib.
hafif.
3. Devre
= 60
vib.
vib.
4. Devre
= 65
hafif.
vib.
vib.
5. Devre
Gliss.
vib.
hafif.

Örnek 3

Çeşitli Makâmları İhtivâ Eden Fihrist Taksîm
Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi
Mansûr Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

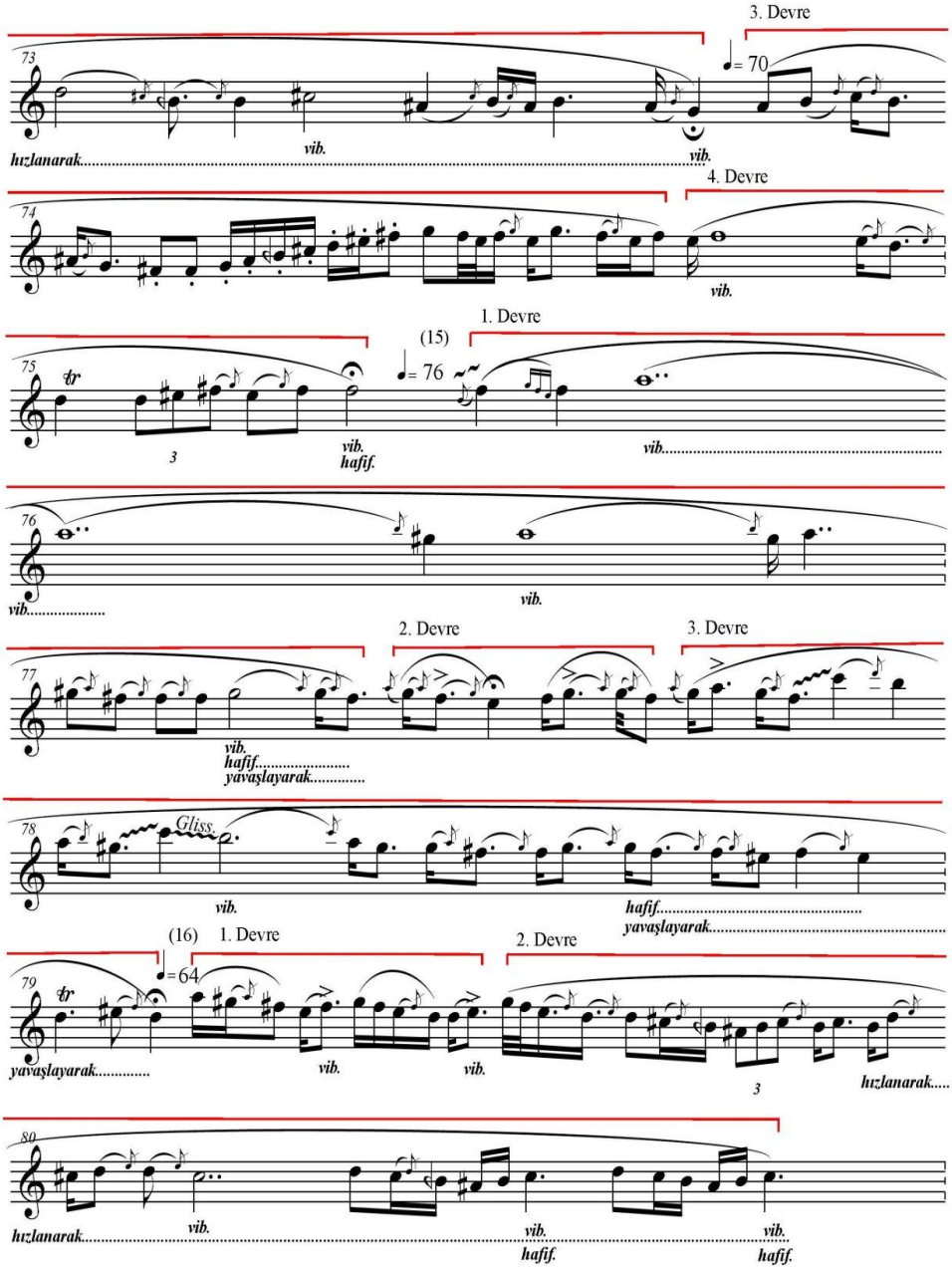
Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Çeşitli Makâmları İhtivâ Eden Fihrist Taksîm
Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi
Mansûr Âhengi



Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Çeşitli Makâmları İhtivâ Eden Fihrist Taksîm
Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi
Mansûr Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Çeşitli Makâmları İhtivâ Eden Fihrist Taksîm
Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş taksîmi
Mansûr Âhengi

Örnek 3 devamı

Örnek 3 devamı

Sadrettin Özçimi'nin Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminin 42 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmin 1. cümlesi, 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesi ile seyrine başladığı dügâh ve yegâh perdelerini uzunca duyurarak, Uşşâk makâmı sesleriyle, makâmın yeden perdesi, râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre râst perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyrine başlamaktadır. Seyrin çıkıcı ve inici yapıda olduğu görülmektedir. Dügâh perdesi uzunca duyurulduktan sonra acem perdesine yapılan atlamayla seyrin devam ettiği görülmektedir. Acem perdesinden dügâh perdesine kadar inici yapıda devam eden seyir segâh perdesinde yapılan asma karar ile sona ermektedir.

4. Devre segâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlamaktadır. Segâh perdesiyle başlayan seyirde, hemen nevâ perdesine atlandığı ardından inici nağmelerle makâmın yedeni olan râst perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

5. Devre acem perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlamaktadır. Seyrin inici ve çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. İfâde zenginliği için üçleme tartımından faydalanıldığı ve dügâh perdesinde seyrin karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte cümle sona ermektedir.

2. Cümle

2. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre acem perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyrine başlayıp makâmın güçlü perdesi nevâ perdesinde yarım karar etmektedir. İnici ve çıkıcı yapıda seyre sahiptir.

2. Devre 16'lık nota değerleriyle nevâ perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlayıp segâh perdesinde yarım karar etmektedir. Çıkıcı ve inici yapıda seyre sahiptir.

3. Devre kısa bir ezgisel yapıya sahiptir. Çârgâh perdesinden seyre başlayıp nevâ perdesinde yarım karar etmektedir.

4. Devre hüseynî perdesinden seyre başlayıp Uşşâk makâmı sesleriyle nevâ perdesinde asma karar yapmaktadır. Ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliği amacıyla üçleme tartımından da faydalanıldığı görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 2. cümle sona ermektedir.

3. Cümle

3. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre eviç perdesinden seyre başlamaktadır. Nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyre devam edip ardından Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesine kadar indiği görülmektedir. Ezgisel akışın devamında kaydırmalı olarak gerdâniye perdesine çıkarak, ardından acem perdesini kullanarak, inici bir seyir ile nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 1. Devrede Karcığar makâmına kısa bir geçki yapıldığı söylenebilir.

2. Devre kısa, inici bir ezgisel yapıya sahiptir. Hüseynî perdesinden seyre başlayıp, çârgâh perdesinde yarım karar etmektedir.

3. Devre eviç perdesinden, nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyre başlayıp çârgâh perdesine kadar inmektedir. Sırayla hüseynî ve acem perdelerini kullanarak ardından muhayyer perdesine atlayarak inici bir seyirde, Uşşâk makâmı sesleriyle segâh perdesinde asma karar yapmaktadır. 3. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 10 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa, inici bir ezgisel yapıya sahiptir. Acem perdesinden seyre başlayıp, seyrin devamında nevâ perdesine kadar inerek hüseynî perdesinde yarım karar etmektedir.

2. Devre kısa, inici bir ezgisel yapıya sahiptir. Çârgâh perdesinden seyre başlayıp, seyrin devamında dügâh perdesine kadar inerek, Uşşâk makâmı sesleriyle, segâh perdesinde yarım karar etmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. 16'lık değerde notalarla hüseynî perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlayıp, seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar etmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlayıp, seyrin devamında makâmın yedeni olan râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Bu kısımda râst perdesinde yapılan asma karar ile Râst makâmına küçük bir geçki yapıldığı söylenebilir.

5. Devrenin çârgâh perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlayıp, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre içerisinde

üçleme tartımlarının sıklıkla kullanıldığı ve bu yolla ezgisel akışa ifâde sağlandığı söylenebilir.

6. Devrenin yegâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, dügâh perdesinin devre içerisinde uzunca duyurulduğu ve devrenin kaba çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. İcrânın 6. ve 7. devrelerde dem seslere doğru indiği ve ezgisel akışın bu bölgelerde sürdürüldüğü görülmektedir.

8. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın pest bölgede genişleyerek kaba dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir.

9. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Kaba râst perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

10. Devrenin kaba dügâh perdesinden, üçleme tartımıyla ve Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, kaba dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 10. Devre ile birlikte 10. cümle sona ermektedir.

5. Cümle

5. Cümle, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kabâ dügâh perdesinden Sabâ makâmına yapılan geçkiyle seyre başladığı görülmektedir. Ezgisel hareket pest bölgede devam etmektedir. Devrenin Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve kaba segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba hicâz perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devrenin inici ve çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. Ezgisel hareketin kaba segâh perdesinde Sabâ makâmı seyriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre de pest bölgede seyrine devam etmektedir.

3. Devrenin kaba çârgâh perdesinden seyre başladığı, geniş tarama kullanımından sonra uzunca kaba çârgâh perdesinin duyurulduğu ve hafif ifâde unsurunun kullanımıyla çârgâh perdesine atlandığı görülmektedir. Ezgisel hareketin devamında

inici nağmelerde sırasıyla segâh ve zirgüle perdesi kullanılarak, kaba çârgâh perdesine kadar inildiği ve kaba hicâz perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

4. Devrenin kaba hicâz perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, inici ve çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. Devrenin kaba çârgâh perdesinde sona erdiği görülmektedir. 4. Devrenin tamamlanmasıyla birlikte 5. cümle sona ermektedir.

6. Cümle

6. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kaba çârgâh perdesinden râst perdesine atlamalı olarak seyre başlamaktadır. Bu bölümde acemaşîrân perdesi üzerinde Nikriz makâmı çeşnisi kullanılarak seyrin devam ettiği ve devrenin hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devre zirgüle perdesinden acemaşîrân perdesinde Nikriz çeşnisi ile seyre başlamaktadır. Seyrin, devamında pest bölgede Sabâ makâmı sesleriyle sürdüğü, ardından yerinde Sabâ makâmı seyri ile devam ettiği görülmektedir. Devre dügâh perdesinde Sabâ makâmı sesleriyle yarım karar etmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Dügâh perdesinden seyre başlayıp, çârgâh perdesinde yarım karar etmektedir.

4. Devre çârgâh perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başlayarak dügâh perdesinde karar etmektedir.

5. Devre hüseynî perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başlamaktadır. Devre içerisinde inici nağmelerde, 16'lık değerdeki notalar arasında, Türk müziği icrâ üslubuna uygun olarak vurkaç çarpmalarla seyrin sürdüğü ve devrenin çârgah perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Devrenin çârgâh perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin başında çârgâh perdesinin ve gerdâniye perdesinin uzunca duyurulduğu görülmektedir. Devre çârgâh perdesinde yapılan asma karar ile tamamlanmaktadır. 6. Devre ile birlikte 6. cümle sona ermektedir.

7. Cümle

7. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, kümeleme kullanımıyla seyre başladığı görülmektedir. Ardından, seyrin tiz bölgeye kaydırmalı olarak atladığı ve inici nağmelerle Sabâ makâmı sesleriyle seyrin devam ettiği görülmektedir. Bu bölümde tiz bölgede acem perdesi üzerinde Nikriz çeşnisinin de kullanılarak Şevkefzâ makâmına küçük bir geçki yapıldığı söylenebilir. Devre hüseynî perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı acemaşîrân perdesi üzerinde Nikriz çeşnisiyle seyre devam ettiği, çârgâh perdesinde yapılan asma karar ile birlikte devrenin ve 7. cümlenin sona erdiği görülmektedir. Bu bölümde de Şevkefzâ makâmına küçük bir geçki yapıldığı söylenebilir.

8. Cümle

8. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz çârgâh perdesinden, acem perdesinde Nikriz çeşnisiyle seyrine başladığı, devrenin acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre genel itibariyle inici seyir yapısına sahiptir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı ve Sabâ makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde sona erdiği görülmektedir. Devre içerisinde 16'lık nota değerlerinin ve vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. 2 Devrenin tamamlanmasıyla birlikte 8. cümle sona ermektedir.

9. Cümle

9. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı görülmektedir. Çârgâh perdesinden sonra gerdâniye perdesine atlanılarak uzun süre, gerdâniye perdesinin duyurulduğu ve devrenin acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, acem perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi ile seyre başladığı görülmektedir. Devre çıkıcı ve inici yapıda ezgisel harekete sahiptir. Ezgisel hareketin Sabâ makâmı sesleriyle, çârgâh perdesi üzerinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devrenin tamamlanmasıyla 9. cümle sona ermektedir.

10. Cümle

10. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 8 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tiz çârgâh perdesinden, inici bir yapıda, acem perdesi üzerinde Nikriz makâmı çeşnisi ile seyre başladığı görülmektedir. Devre içerisindeki seyrin inici ve çıkıcı yapıda olduğu görülmektedir. Ezgisel akışın sonuna doğru Acemaşîrân makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden çıkıcı bir yapıda seyre başladığı, acem perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Ezgisel akış içersinde devrenin sonuna doğru acem perdesinde Nikriz çeşnisinin yeniden kullanıldığı görülmektedir.

4. Devrenin kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu acem perdesinden seyre başlayıp acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devredeki ezgisel yapı ile Acemaşîrân makâmına yapılan geçkinin kuvvetlendirildiği söylenebilir.

5. Devrenin hüseynî perdesiyle seyre başlayan, muhayyer perdesi ile yarım karar eden kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu görülmektedir.

6. Devrenin gerdâniye perdesiyle seyre başladığı ve gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Ezgisel hareketin Acemaşîrân makâmında devam ettiği söylenebilir.

7. Devrenin kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu acem perdesinden seyre başlayıp acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devredeki melodik hareketin aynısının 7. devrede de tekrarlandığı görülmektedir. Bu ezgisel yapıyla da Acemaşîrân makâmında seyrin devam ettiği söylenebilir.

8. Devrenin kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu hüseynî perdesinden seyre başlayıp acem perdesinde sonlandığı görülmektedir. 8. Devre ile birlikte 10. cümlenin sona erdiği görülmektedir. 10. Cümlenin genel olarak Şevkefzâ ve Acemaşîrân makâmına yapılan geçki ve çeşnilerden oluştuğu görülmektedir.

11. Cümle

11. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, muhayyer perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Devrenin Acemaşîrân makâmı sesleriyle tiz bölgede genişlediği görülmektedir.

2. Devrenin tiz çârgâh perdesinden üçleme tartımıyla seyre başladığı ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devrenin Acemaşîrân makâmı sesleriyle tiz bölgede genişleyerek seyrini devam ettirdiği görülmektedir.

3. Devrenin muhayyer perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, ezgisel hareketin devamında acem perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi ile seyrini sürdürdüğü, acem perdesinden muhayyer perdesine yapılan atlamadan sonra inici yapıda seyre devam ettiği ve Uşşâk makâmı sesleriyle, makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin kısa, inici bir ezgisel yapıya sahip olduğu çârgâh perdesinden seyre başlayarak dügâh perdesinde Uşşâk makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 11. cümle sona ermektedir.

12. Cümle

12. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden Kürdî makâmı sesleriyle seyre başlayıp, kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kısa bir ezgisel yapıya sahip olduğu görülmektedir. Devrenin dügâh perdesinden seyre başlayıp acemaşîrân perdesine kadar indiği ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı kürdî perdesini kullanarak seyre devam ettiği, kabâ çârgâh perdesine kadar inerek çârgâh perdesine atlayarak seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Acemaşîrân perdesine kadar inen seyrin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, Acemaşîrân makâmı sesleriyle acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden seyre başladığı, Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü ve çârgâh perdesinde yapılan asma karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir. 5. Devre ile 12. cümle tamamlanmaktadır.

13. Cümle

13. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin muhayyer perdesinden, tiz bölgede Kürdî makâmı sesleriyle seyre başladığı, gerdâniye perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin muhayyer perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başladığı, gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin kısa bir ezgisel harekete sahip olduğu acem perdesinden Acemaşîrân makâmı sesleriyle seyre başlayıp acem perdesinde sonlandığı görülmektedir. 10. Cümlenin 4 ve 7 devrelerinde yer alan ezgisel yapı ile bu devrenin birbirinin aynısı olduğu ve icrâ içerisinde farklı cümlelerde de tekrarlandığı görülmektedir. 3. Devre ile 13. cümle sona ermektedir.

14. Cümle

14. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre hüseynî perdesinden seyre başlayarak nim şehnâz perdesinde yarım karar etmektedir. Ezgisel yapı içerisinde uzunca duyurulan acem perdesinden sonra eviç perdesi gösterilerek Evcârâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

2. Devre inici yapıda bir seyir ile muhayyer perdesinden, Evcârâ makâmının sesleriyle seyre başlayarak râst perdesinde yarım karar etmektedir.

3. Devrenin çıkıcı yapıda bir seyirle kürdî perdesinden seyre başladığı ve Evcârâ makâmının sesleriyle eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre içerisinde 8'lik ve 16'lık değerde notalarda kesik icrâ ifâde unsuruna yer verildiği görülmektedir.

4. Devrenin acem perdesinden, Evcârâ makâmının sesleriyle seyre başladığı ve eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devre içerisinde üçleme tartımının da kullanılarak ifâde zenginliği oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir. 4. Devre ile birlikte 14. cümle sona ermektedir. 14. Cümlede Evcârâ makâmına geçki yapıldığı ve cümlenin Evcârâ makâmında olduğu görülmektedir.

15. Cümle

15. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, kümeleme süsleme tekniği seyre başladığı ve eviç perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Evcârâ makâmında seyir, yeni başlayan cümlede de devam etmektedir.

2. Devrenin kısa yapıda olduğu nim şehnâz perdesinden seyre başlayıp eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim şehnâz perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başlayıp nevâ perdesinde asma karar yaparak sona erdiği görülmektedir. 3. Devreyle birlikte 15. cümle tamamlanmaktadır. 15. Cümlede de Evcârâ makâmındaki seyir devam etmektedir.

16. Cümle

16. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ve inici ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin muhayyer perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı ve acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin inici ve çıkıcı yapıda seyre sahip olduğu, nim şehnâz perdesinden seyre başladığı ve nim hicâz perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devreyle birlikte 16. cümle tamamlanmaktadır. 16. Cümlede de Evcârâ makâmındaki seyir devam etmektedir.

17. Cümle

17. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı ve râst perdesinde yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden inici yapıda seyre başladığı görülmektedir. Evcârâ makâmı sesleriyle ezgisel yapının râst perdesine kadar indiği, ardından eviç perdesine atlayarak inici ve çıkıcı yapıda seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Devre, muhayyer perdesinde yapılan yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Nim şehnâz perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle başlayan seyrin eviç perdesinde asma karar ettiği görülmektedir. 3. Devreyle birlikte 17. cümle tamamlanmaktadır. 17. Cümlede de Evcârâ makâmındaki seyrin devam ettiği görülmektedir.

18. Cümle

18. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıya sahip 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı ve muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa bir ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, eviç perdesinde Segâh çeşnisi ile seyrederek muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, ezgisel yapıda eviç perdesi üzerinde segâh çeşnisiyle eviç perdesinde asma karar yaptığı görülmektedir. 3. Devreyle birlikte 18. cümle tamamlanmaktadır.

19. Cümle

19. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, ezgisel hareketin başında eviç perdesi üzerinde segâh çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. Devrenin hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle inici yapıda seyre başladığı, ezgisel hareket içerisinde tekrar gerdâniye perdesini göstererek, inici yapıda Uşşâk makâmı sesleriyle dügâh perdesine kadar inerek nevâ perdesinde asma kalış yaparak sonlandığı görülmektedir. 2. Devreyle birlikte 19. cümle tamamlanmaktadır. 19. Cümlede Uşşâk makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

20. Cümle

20. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı ve inici yapıda olduğu görülmektedir. Karcığar makâmı sesleriyle dügâh perdesinde karar eden devre ile birlikte 20. cümle sona ermektedir.

21. Cümle

21. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden, çıkıcı yapıda 16'lık değerdeki sıralı notalarla seyre başladığı, seyrin inici ve çıkıcı yapıda devam ettiği görülmektedir. Seyrin başladığı

90. satırda, Bayâtî makâmı nağmeleriyle ezgisel yapının sürdüğü, devamında, 91. satırda ise Uşşâk makâmı çeşnisinin gösterildiği söylenebilir. Ardından gerdâniye perdesine atlanarak seyrin tiz bölgede sürdürüldüğü, nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı çeşnisiyle asma karar yapıldığı görülmektedir. Devrenin sona ermesiyle 21. cümle tamamlanmaktadır.

22. Cümle

22. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre muhayyer perdesinden seyre başlamaktadır. Ezgisel akış içerisinde nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisinin sıklıkla yer aldığı, Uşşâk çeşnisiyle dügâh perdesine kadar inen seyrin hüseynî perdesinde yarım karar ederek sonlandığı görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, çârgâh perdesinde yapılan asma karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir. Devre boyunca nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisi sıklıkla kullanılmaktadır. 2. Devreyle birlikte 22. cümle tamamlanmaktadır.

23. Cümle

23. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin tîz çârgâh perdesinden seyre başladığı, nim hisâr perdesinde asma karar ile sonlandığı görülmektedir. Ezgisel akış boyunca gerdâniye ve eviç perdelerinin uzunca duyurulduğu ve nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisinin ezgisel akış boyunca yer aldığı görülmektedir.

24. Cümle

24. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, ardından kaydırma süsleme tekniği ile çârgâh perdesine atlayarak inici bir seyirle eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisini sıklıkla ezgisel yapı içerisinde kullanarak, gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisiyle nim hisâr perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin eviç perdesi ile seyre başladığı ve segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Küçük ezgisel yapı içerisinde Hüzzâm makâmına kısa bir geçki yapıldığı, yarım karar yapılırken Segâh çeşnisi kullanıldığı söylenebilir.

5. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Devrenin eviç perdesinden seyre bağladığı râst perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

6. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı Hüzzâm makâmı sesleriyle seyrin sürdüğü, segâh perdesinde, Segâh makâmı çeşnisiyle yarım karar edildiği görülmektedir. 6. Devreyle 24. cümle sona ermektedir.

25. Cümle

25. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre acem perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başlamaktadır. Ezgisel yapı içerisinde Uşşâk makâmına geçki yapıldığı, ve devrenin nevâ perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, üçleme tartımıyla, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devreyle 25. cümle sona ermektedir.

26. Cümle

26. Cümle kısa ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynî perdesiyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç perdesiyle seyre başladığı, seyrin devamında hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin çârgâh perdesiyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde asma karar yaptığı görülmektedir. 26. Cümlenin genel

olarak Uşşâk makâmında olduğu söylenebilir. 3. Devreyle 26. cümlenin sona erdiği görülmektedir.

27. Cümle

27. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, inici yapıda olduğu, Uşşâk makâmı sesleriyle segâh perdesinde yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Çârgâh perdesinden seyre başladığı, Râst makâmı sesleriyle râst perdesinde yarım karar ederek seyrin sona erdiği görülmektedir. 2. Devrede Râst makâmına kısa bir geçki yapıldığı söylenebilir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın yedeni olan râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin hüseynî perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devreyle 27. cümle sona ermektedir. 27. Cümlenin Uşşâk makâmında olduğu görülmektedir.

28. Cümle

28. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, ezgisel yapı içerisinde dügâh perdesinden gerdâniye perdesine atlayarak inici yapıda seyrini sürdürdüğü görülmektedir. Hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisiyle devam eden seyrin nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Nevâ perdesinden başlayan seyrin eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin muhayyer perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisi ile süren seyrin, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte Hüseynî makâmına geçki yapıldığı söylenebilir.

4. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı ve ezgisel yapının dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devrede Hüseynî makâmında seyir devam etmektedir. 4. Devreyle 28. cümle sona ermektedir.

29. Cümle

29. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devrenin Hüseynî makâmında seyre devam ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, hüseynî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devrenin tamamlanmasıyla, 29. cümle sona ermektedir. 29. Cümlede Hüseynî makâmıyla seyir devam etmektedir.

30. Cümle

30. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devreyle cümle sona ermektedir. 30. Cümlede seyrin Hüseynî makâmında devam ettiği görülmektedir.

31. Cümle

31. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, ezgisel yapı içerisinde kümeleme ve geniş tarama gibi süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Gerdâniye perdesinin devre içerisinde uzunca duyurulduğu ve ezgisel hareketin sonunda, gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar ile devrenin sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, makâmın güçlü perdesi olan hüseynî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 2. Devreyle cümle sona ermektedir.

32. Cümle

32. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, Hüseynî makâmı sesleriyle ezgisel yapının devam ettiği ve hüseynî perdesinde asma karar yaparak devrenin sona erdiği görülmektedir.

33. Cümle

33. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, gerdâniye perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Ezgisel yapı içerisinde nim şehnâz ve dik acem perdesinin çeşni olarak kullanıldığı görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden, Hüseynî makâmı sesleriyle seyre başladığı, hüseynî perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir. 2. Devreyle cümle sona ermektedir.

34. Cümle

34. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, inici yapıdaki nağmelerde dik acem perdesinin kullanıldığı ve ezgisel akış içerisinde hicâz makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. Devre ve cümle nim hicâz perdesinde yapılan asma karar ile sona ermektedir.

35. Cümle

35. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Nevâ perdesinden başlayan seyrin, gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği iki perdeden oluşan kısa bir devre olduğu görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, inici yapıda olduğu, Hicâz makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devreyle birlikte cümle sona ermektedir. 35. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir.

36. Cümle

36. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı ve dügâh perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Hüseynî perdesinden başlayan seyrin, nim hicâz perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Nevâ perdesinden başlayan seyrin, dik kürdî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin dügâh perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı ve dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 4. Devreyle cümle tamamlanmaktadır. 36. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

37. Cümle

37. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, nim hicâz perdesinde yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Nevâ perdesinden başlayan seyrin nim hicâz perdesinde asma karar yaparak sona erdiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıya sahiptir. Nevâ perdesinden başlayan seyrin hüseynî perdesinde yapılan asma karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devreyle cümle sona ermektedir. 37. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

38. Cümle

38. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, nim hicâz perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin Nevâ perdesinden seyre başladığı, nim hicâz perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devreyle cümle sona ermektedir. 38. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

39. Cümle

39. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devre nevâ perdesinden seyre başladığı, dik kürdî perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle asma karar yaparak sona erdiği görülmektedir. 39. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

40. Cümle

40. Cümle 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesinde yarım karar yaparak sona erdiği görülmektedir. Ezgisel yapı içerisinde inici nağmelerde eviç perdesi yerine dik acem ve acem perdelerinin iniş cazibesiyle kullanıldığı görülmektedir.

2. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Ezgisel yapı içerisinde Hicâz makâmının, muhayyer perdesi üzerinde simetrik olarak genişleyerek kullanıldığı görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, hüseynî perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. Ezgisel yapı içerisinde çıkıcı nağmelerde eviç, inici nağmelerde, iniş cazibesiyle dik acem ve acem perdelerinin kullanıldığı görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden, Hicâz makâmı sesleriyle seyre başladığı, nim hicâz perdesinde yapılan yarım karar ile sona erdiği görülmektedir. 4. Devreyle cümle sona ermektedir.

41. Cümle

41. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Râst perdesiyle başlayan seyrin dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dik kürdî perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Hicâz makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, Hicâz makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 5. Devreyle cümle sona ermektedir. 41. Cümlenin Hicâz makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir.

42. Cümle

42. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, dügâh perdesinin ezgisel yapı içerisinde uzunca duyurulduğu, ardından sıralı 16'lık değerde notalarla devam eden seyrin dügâh perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden 16'lık değerde notalarla inici bir seyirle ezgisel hareketine başladığı, dügâh perdesinde Hicâz makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 2. Devreyle 42. cümle ve taksîm sona ermektedir. 42. Cümle Hicâz makâmındaki seyir yapısıyla karar etmektedir.

Sadrettin Özçimi'nin 42 cümleden oluşan, mansûr âhengindeki, Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminin kaba râst perdesinden tîz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîmin Uşşâk makâmında seyrine başladığı, icrâ boyunca Sabâ, Acemaşîrân, Evcârâ Hüseynî, Hüzzâm ve Hicâz makâmlarına geçkiler yapıldığı görülmektedir. Ezgisel akış içerisinde Şevkefzâ, Bayâtî, Kürdî, Râst gibi makâmlara da küçük geçkiler yapılmaktadır. İcrâ boyunca nevâ perdesi üzerinde Hicâz çeşnisine, acem ve acemaşîrân perdeleri üzerinde Nikriz çeşnisine sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Eviç perdesi üzerinde Segâh ve yerinde Râst çeşnisinin de icrâ içerisinde yer aldığı görülmektedir. İcrâcının Uşşâk, Sabâ, Kürdî makâmlarının seyirlerini pest bölgelerde ve tiz bölgelerde simetrik olarak sürdürdüğü görülmektedir.

5.9.13. Salih Bilgin

Aşağıda Salih Bilgin'in Bestenigâr, Uşşâk ve Râst taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

( ) Cümle
Devre
Bestenigâr Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Salih Bilgin
(1) 1. Devre
= 50
vib.
vib. hafif.
2. Devre
vib.
vib. hafif.
hafif.
3
vib.
hızlanarak.
vib.
Gliss.
3. Devre
hızlanarak.
hafif.
vib.
vib.
trem.
4. Devre
trem.
(2) 1. Devre
= 55
hızlanarak.
vib.
vib.
vib.
vib. hafif.
vib.
vib.
Gliss.

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Salih Bilgin'in Bestenigâr taksîminin 3 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Bestenigâr taksîminin 1. cümlesi, kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynî perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin çârgâh perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında acem perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin hüseynî perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Bestenigâr makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden, Bestenigâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden pestçe bir perdeyle, Bestenigâr makâmı seyrine uygun yapıda seyre başladığı, seyrin devamında ırak perdesinde Bestenigâr makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle ve taksîm sona ermektedir. 3. Cümle Bestenîgâr makâmındadır.

Salih Bilgin'in 3 cümleden oluşan, kız âhengindeki Bestenigâr taksîminin, yegâh perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca ırak, segâh, çârgâh, hüseynî ve acem perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca çârgâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Bestenigâr makâmı sesleriyle sesleriyle seyre başladığı ve Bestenigâr makâmında karar ettiği görülmektedir.

( ) Cümle
Devre
Uşşâk Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi
Neyzen: Salih Bilgin
(1) 1. Devre
= 60
Glissando
vib.
3
2
vib.
vib.
(2) 1. Devre
3
= 65
Gliss.
vib.
vib.
4
Gliss.
vib.
3
vib.
(3) 1. Devre
5
vib.
vib.
hızlanarak.....
vib.
2. Devre
6
= 62
vib.
vib.
7
vib.
vib.
(4) 1. Devre
8
vib.
vib.

Örnek 2

Uşşâk Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Salih Bilgin'in Uşşâk taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Uşşâk taksîminin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Uşşâk makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, devre içerisinde nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle sona ermektedir. 5. Cümle Uşşâk makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Uşşâk makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

7. Cümle

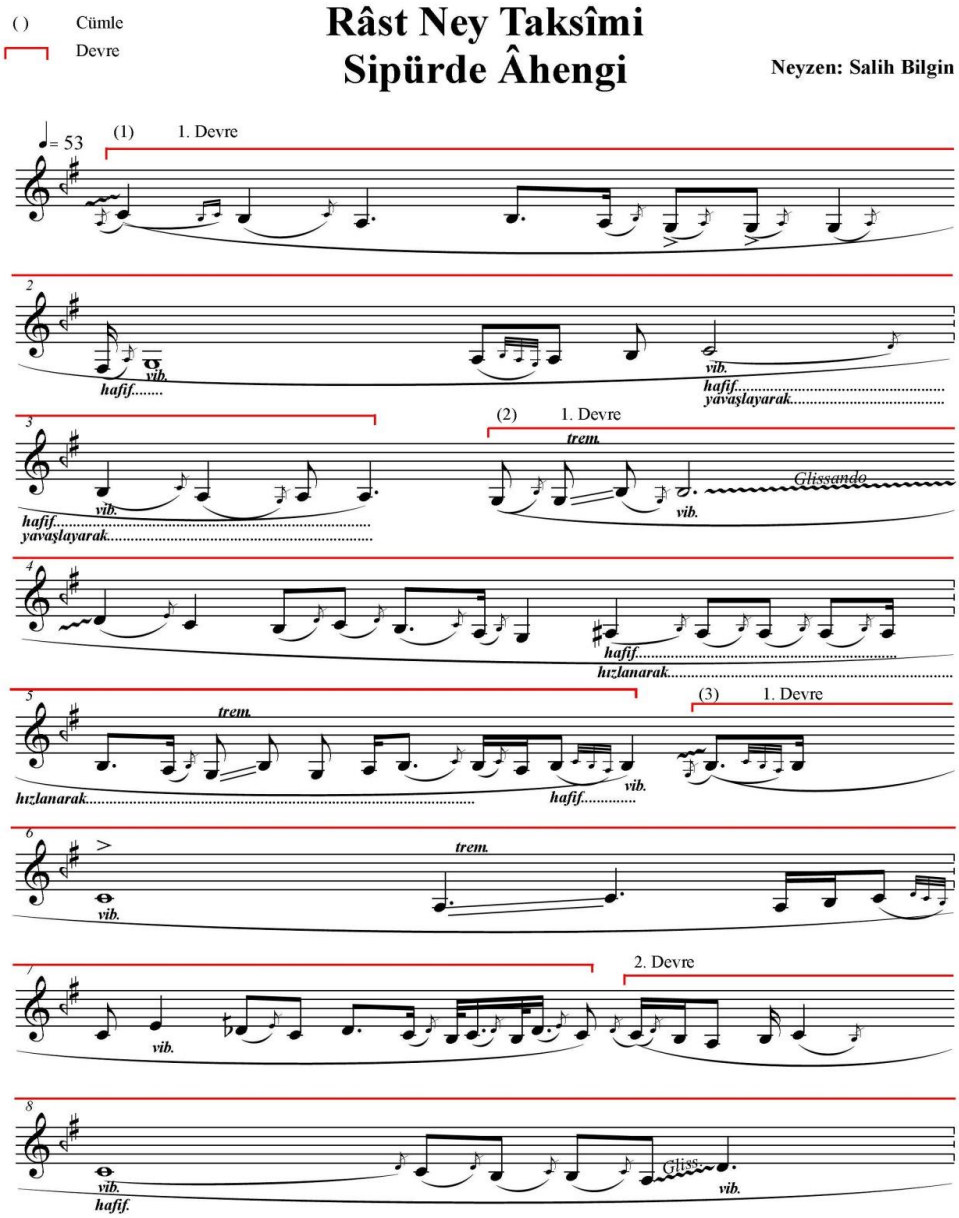
7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden, Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında dügâh perdesinde karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 7.cümle ve taksîm sona ermektedir. 7. Cümle Uşşâk makâmındadır.

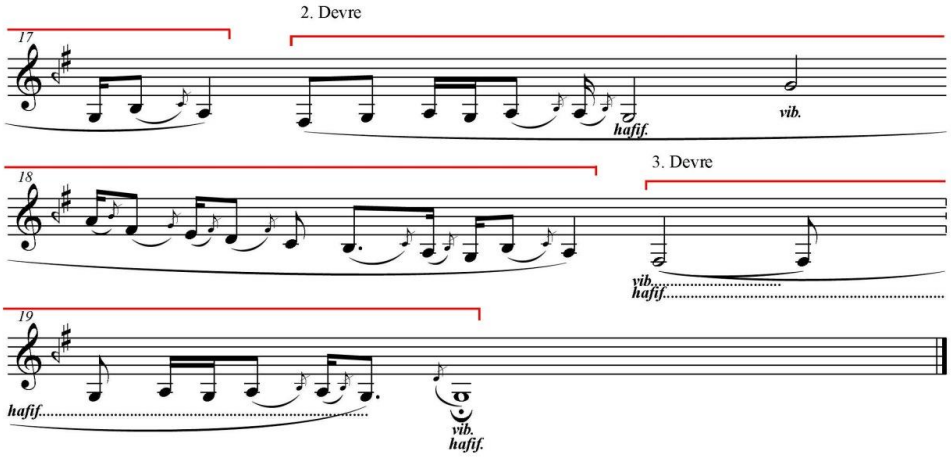
Salih Bilgin'in 7 cümleden oluşan, sipürde âhengindeki Uşşâk taksîminin, yegâh perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca dügâh, segâh, çârgâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ ve segâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Uşşâk makâmı sesleriyle sesleriyle seyre

başladığı, Uşşâk makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.



Örnek 3

Örnek 3 devamı



Örnek 3 devamı

Salih Bilgin'in Râst taksîminin 6 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Râst taksîminin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında Uşşâk makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba râst perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında Segâh makâmı sesleriyle, segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Sabâ makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden, Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında hüseynîaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında ırak perdesinde üzerinde Segâh çeşnisi ile yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin ırak perdesinden, ırak perdesi üzerinde Segâh çeşnisi ile seyre başladığı, seyrin devamında Pençgâh makâmı sesleriyle, kaba râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Râst makâmı sesleriyle, râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır.

6. Cümle

6. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin kaba çârgâh perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin kaba geveşt perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kaba dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

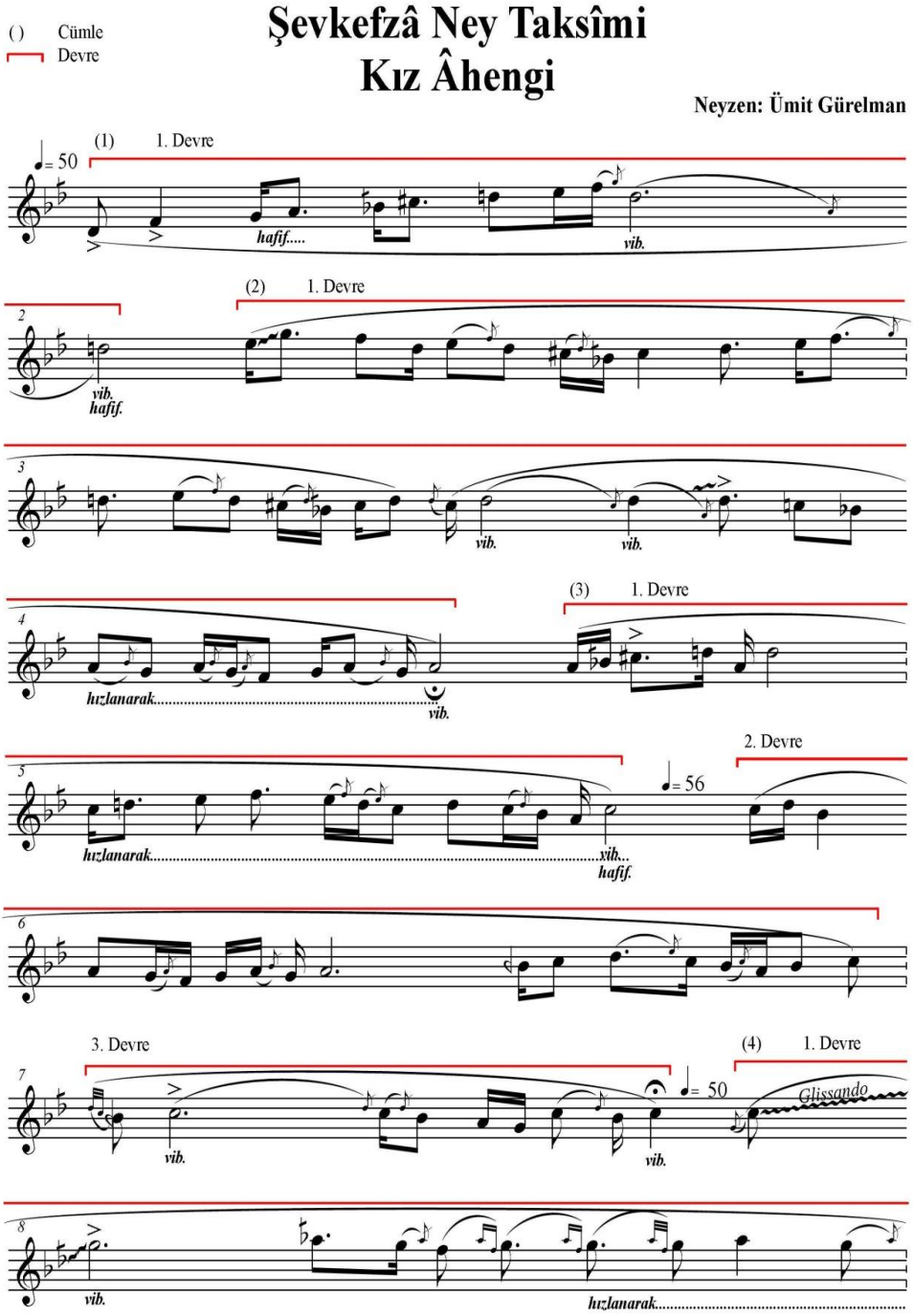
3. Devrenin kaba geveşt perdesinden, Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kaba râst perdesinde, Râst makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 6. cümle ve taksîm sona ermektedir. 6. Cümle Râst makâmındadır.

Salih Bilgin'in 6 cümleden oluşan, sipürde âhengindeki Râst taksîminin, kaba geveşt perdesinden, râst perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir.

Taksîm genel olarak pest bölgede, dem seslerde icrâ edilmiştir. Taksîm boyunca kaba râst, kaba dügâh, kaba segâh, kaba çârgâh, yegâh, hüseynîaşîrân ve ırak perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca kaba râst perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Uşşâk sesleriyle sesleriyle seyre başladığı, Segâh, Sabâ ve Pençgâh makâmlarına yapılan kısa geçkilerden sonra Râst makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde yegâh perdesi üzerinde Bûselik, ırak perdesi üzerinde Segâh çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir.

5.9.14. Ümit Gürelman

Aşağıda Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ, Evcârâ ve Müsteâr taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.


( ) Cümle
Devre
Şevkefzâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi
Neyzen: Ümit Gürelman
(1) 1. Devre
= 50
hafif.....
vib.
(2) 1. Devre
vib.
hafif.
vib.
vib.
(3) 1. Devre
hızlanarak.....
vib.
2. Devre
= 56
hızlanarak.....
vib...
hafif.
3. Devre
vib.
vib.
(4) 1. Devre
= 50
Glissando
vib.
hızlanarak.....

Örnek 1

Örnek 1 devamı

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Şevkefzâ taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin yegâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devrenin Sultâniyegâh makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ettiği söylenebilir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devrenin Sultâniyegâh makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde yarım karar ettiği söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden Sultânyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Sabâ makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümlede Sabâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, gerdâniye perdesine atlamalı yapıda seyre başladığı, seyrin devamında gerdâniye perdesinde Şevkefzâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden, Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde Şevkefzâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümle Şevkefzâ makâmındadır.

5. Cümle

5. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden Şevkefzâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında acemaşîrân perdesinde, Nikrîz çeşnisiyle, Şevkefzâ makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Şevkefzâ makâmındadır.

Ümit Gürelman'ın 5 cümleden oluşan, kız âhengindeki Şevkefzâ taksîminin, yegâh perdesinden, şehnâz perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca acemaşîrân, dügâh, kürdî, çârgâh, nevâ ve gerdâniye perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca çârgâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Sultâniyegâh makâmı sesleriyle sesleriyle seyre

başladığı, Sabâ makâmına geçki yapıldığı ve Şevkefzâ makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir içerisinde acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz çeşnisinin karara giderken kullanıldığı görülmektedir.

Örnek 2

Evcârâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Örnek 2 devamı

Örnek 2 devamı

Ümit Gürelman'ın Evcârâ taksîminin 7 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Evcârâ taksîmin 1. cümlesi, 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında eviç perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Evcârâ makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden, Evcârâ makâmında seyre başladığı, seyrin devamında eviç perdesinde Segâh makâmı çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, seyrin girişinde eviç perdesinin uzunca duyurulduğu, seyrin devamında eviç perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Evcârâ makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nim hicâz perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nim hicâz perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında ırâk perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin ırak perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında eviç perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 5. cümle tamamlanmaktadır. 5. Cümle Evcârâ makâmındadır.

6. Cümle

6. Cümle 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında eviç perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin acem perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 6. cümle tamamlanmaktadır. 6. Cümle Evcârâ makâmındadır.

7. Cümle

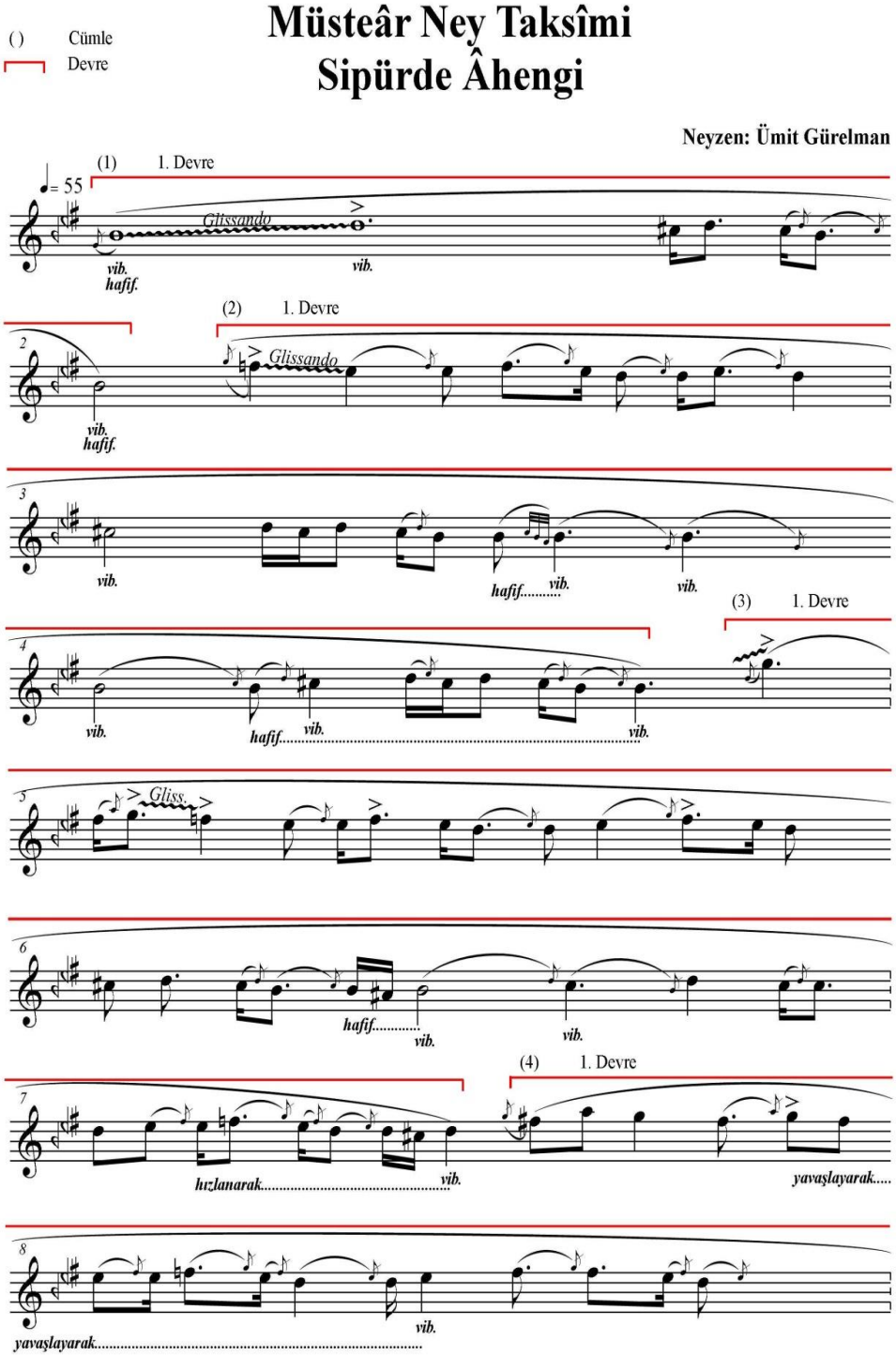
7. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden kümeleme süsleme tekniği ile Evcârâ makâmında seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden Evcârâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında kürdî perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin kürdî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında ırak perdesinde Evcârâ makâmı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 7. cümle ve taksîm sona ermektedir. 7. Cümle Evcârâ makâmındadır.

Ümit Gürelman'ın 7 cümleden oluşan, kız âhengindeki Evcârâ taksîminin, acemaşîrân perdesinden, tiz çârgâh perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca ırak, kürdî, nim hicâz, eviç perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca eviç perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Evcârâ makâmı sesleriyle sesleriyle seyre başladığı, Evcârâ makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir esnasında bir yerde eviç üzerinde Segâh çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.


( ) Cümle
Devre
Müsteâr Ney Taksîmi
Sipürde Âhengi
Neyzen: Ümit Gürelman
(1) 1. Devre
♩= 55
Glissando
vib.
hafif.
vib.
(2) 1. Devre
Glissando
vib.
hafif.
hafif.....
vib.
vib.
(3) 1. Devre
vib.
hafif.....
vib.
vib.
Gliss.
hafif.....
vib.
vib.
(4) 1. Devre
hızlanarak.....
vib.
yavaşlayarak.....
vib.
yavaşlayarak.....

Örnek 3

Örnek 3 devamı

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminin 4 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Müsteâr taksîmin 1. cümlesi, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin segâh perdesinden, Müsteâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Cümle

2. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden, inici yapıda seyre başladığı ve seyrin devamında segâh perdesinde, Müsteâr makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Cümle

3. Cümle 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı ve seyrin devamında nevâ perdesinde, Müsteâr makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Cümle

4. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 6 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin eviç perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Segâh makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin segâh perdesinden Müsteâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin segâh perdesinden Müsteâr makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı ve seyrin devamında Müsteâr makâmı sesleriyle, nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin çârgâh perdesinden Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

6. Devrenin çârgâh perdesinden Segâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde Müsteâr makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 6. Devre ile birlikte 4. cümle ve taksîm sona ermektedir. 4. Cümle Müsteâr makâmındadır.

Ümit Gürelman'ın 4 cümleden oluşan, sipürde âhengindeki Müsteâr taksîminin, kürdî perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca segâh ve nevâ perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca segâh perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Müsteâr makâmı sesleriyle seyre başladığı, Müsteâr makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir esnasında yerde Segâh makâmı seslerinin de kullanıldığı görülmektedir.

5.9.15. Yavuz Akalın

Aşağıda Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ, Sultânîyegâh ve Nevâ taksîmlerinde yer alan cümle ve makâm anlayışı yorumlanmıştır.

Ferahfezâ Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

() Cümle
Devre

Neyzen: Yavuz Akalın

Örnek 1

Ferahfezâ Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Örnek 1 devamı

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ taksîminin 5 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Ferahfezâ taksîmin 1. cümlesi, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin çârgâh perdesinden, Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyir içerisinde acem perdesini uzunca duyurulduğu görülmektedir. Devre, Ferahfezâ makâmı sesleriyle çârgâh perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir.

2. Devrenin çârgâh perdesinden seyre başladığı, Ardından çârgâh-muhayyer atlamasıyla seyrin muhayyer perdesi civarına taşındığı görülmektedir. Devre, Ferahfezâ makâmı sesleriyle, acem perdesinde yarım karar ile sona ermektedir.

3. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, ardından acem perdesine yönelerek, seyir içerisinde acem perdesini uzunca duyurduğu görülmektedir. Devre, acem perdesinde yarım karar ederek sona ermektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin acem perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin tiz bölgede tiz nevâ perdesine kadar genişleyerek devam ettiği görülmektedir. Devre tiz bölgeden inici bir seyir yapısıyla, Ferahfezâ makâmı sesleriyle, çârgâh perdesinde yarım karar etmektedir.

3. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferâhfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve nevâ perdesi üzerinde, nevâda Bûselik çeşnisiyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. 2. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

3. Cümle

3. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferâhfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve acemaşîrân perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferâhfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferâhfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü ve nevâ perdesinde Bûselik'li yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle sona ermektedir. 3. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin bu bölümünde Şehnâz makâmına geçki yapıldığı ve Şehnâz makâmı sesleriyle muhayyer perdesinde yarım karar edildiği görülmektedir.

2. Devrenin nim şehnâz perdesinden seyre başladığı, seyrin Şehnâz makâmında sürdüğü, tiz bölgede tiz nevâ perdesine kadar genişlediği ve gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, kürdî perdesinde, yeniden Ferahfezâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 4. cümle tamamlanmaktadır. 4. Cümlede Şehnâz makâmına geçki yapıldığı, ardından cümlenin Ferahfeza makâmında sona erdiği görülmektedir.

5. Cümle

5. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden seyre başladığı, seyrin Ferâhfezâ makâmı sesleriyle sürdüğü, seyir devam ederken inici yapıda nim hisâr perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Devre, Ferahfezâ makâmı sesleriyle yegâh perdesinde yarım karar etmektedir.

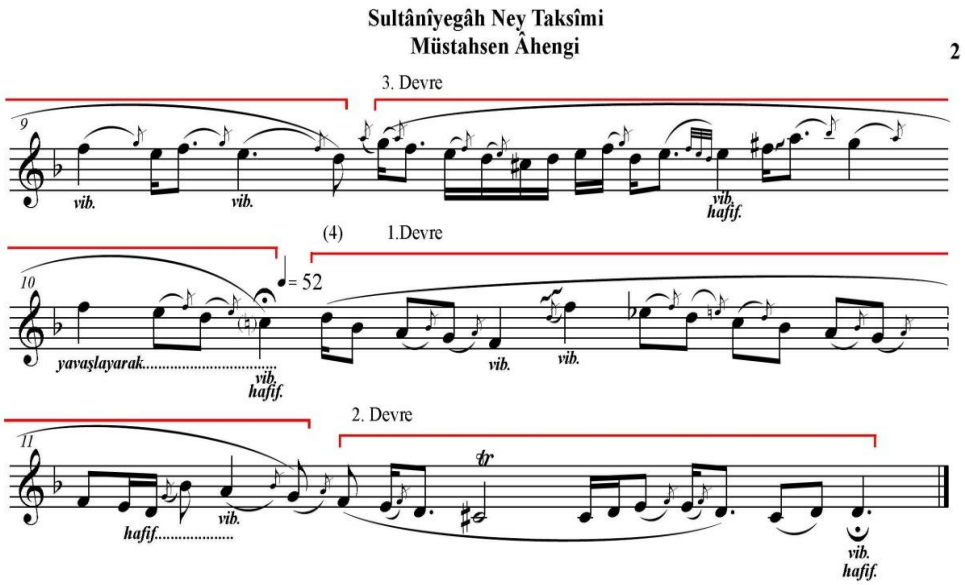
2. Devrenin hüseynîaşîrân perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında yegâh perdesinde Ferahfezâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nim hicâz perdesinden tarama süsleme tekniği ile seyre başladığı, Ferâhfezâ makâmı sesleriyle yegâh perdesinde Bûselik'li olarak karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 5. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Ferahfezâ makâmındadır.

Yavuz Akalın’ın 5 cümleden oluşan, kız mansûr mâbeyni âhengindeki Ferahfezâ taksîminin, kaba nim hicâz perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca yegâh, acemaşîrân, kürdî, çârgâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Ferahfezâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, Şehnâz makâmına geçki yaptığı ve Ferahfezâ makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir boyunca yegâh üzerinde Bûselik ve nevâ üzerinde Bûselik çeşnisinin yer yer kullanıldığı görülmektedir.

Sultânîyegâh Ney Taksîmi
Müstahsen Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Yavuz Akalın
(1) 1.Devre
♩= 57
vib.
2. Devre
vib.
vib. hafif.
vib. vib. vib. vib. vib.
hızlanarak.....
3. Devre
♩= 64
Gliss.
vib.
vib.
(2) 1. Devre
vib. hafif.
hafif.....vib.
vib. yavaşlayarak.....
vib. vib.
(3) 1. Devre
vib. vib.
vib. hafif.
vib.
vib.
vib.
2. Devre
♩= 57
vib. vib. vib. yavaşlayarak.....
vib.
vib.

Örnek 2



Örnek 2 devamı

Yavuz Akalın'ın Sultânîyegâh taksîminin 4 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Sultânîyegâh taksîmin 1. cümlesi, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyir esnasında nevâ perdesini uzunca duyurduğu ve seyrin devamında hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdânîye perdesinden, inici yapıda seyre başladığı, seyrin Sultânîyegâh makâmı sesleriyle sürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin nim hicâz perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı ve Sultânîyegâh makâmı sesleriyle dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

2. Cümle

2 Cümle, 1 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin dügâh perdesinden Sabâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, ardından yeniden Sultânîyegâh makâmında seyrin devam ettiği görülmektedir. Devre, nevâ perdesinde yarım karar ederek tamamlanmaktadır.

3. Cümle

3 Cümle, 3 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, çıkıcı yapıda seyre başladığı, seyrin tiz bölgede tiz çârgâh perdesine kadar genişleyerek, muhayyer perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin gerdâniye perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 3. Devre ile birlikte 3. cümle tamamlanmaktadır. 3. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

4. Cümle

4. Cümle, kısa ve uzun ezgisel yapıda 2 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, devamında inici seyirde nim hisâr perdesini kullanarak, yegâh perdesine kadar seyrin sürdüğü, seyrin devamında râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin acemaşîrân perdesinden seyre başladığı, Sultânîyegâh makâmı sesleriyle yegâh perdesinde Bûselik'li yarım karar ettiği görülmektedir. 2. Devre ile birlikte 4. cümle ve taksîm sona ermektedir. 4. Cümle Sultânîyegâh makâmındadır.

Yavuz Akalın'ın 4 cümleden oluşan, müstahsen âhengindeki Sultânîyegâh taksîminin, kaba nim hicâz perdesinden, tiz nevâ perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, çârgâh, nevâ, hüseynî ve muhayyer perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Sultânîyegâh makâmı sesleriyle seyre başladığı, Sabâ makâmında kısa bir geçkiden sonra Sultânîyegâh makâmında seyrine devam ettiği ve Sultânîyegâh makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir boyunca bir defa olmak üzere nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

Nevâ Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi
( ) Cümle
Devre
Neyzen: Yavuz Akalın
(1) 1. Devre
♩= 70
vib.
2. Devre
Gliss.
Glissando
hafif.....vib.
3. Devre
vib.
vib.
hafif.
4. Devre
(2) 1. Devre
hafif.....
2. Devre
yavaşlayarak.....
3. Devre
♩= 64
yavaşlayarak..
4. Devre
hafif.....vib.
vib.
hafif.

Örnek 3

Nevâ Ney Taksîmi
Kız Mansûr Mâbeyni Âhengi

Örnek 3 devamı

Yavuz Akalın'ın Nevâ taksîminin 3 cümleden oluştuğu görülmektedir.

1. Cümle

Nevâ taksîmin 1. cümlesi, 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, nevâ perdesini uzunca duyurduktan sonra dügâh perdesine atlayarak, Nevâ makâmı sesleriyle seyrini sürdürdüğü ve nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devrenin nevâ perdesinden, Nevâ makâmı sesleriyle seyre başladığı ve seyrin devamında hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin eviç perdesinden, nevâ üzerinde Râst makâmı sesleriyle seyre başladığı, dügâh perdesinde Uşşâk'lı olarak Nevâ makâmı sesleriyle yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin gerdâniye perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Nevâ makâmı sesleriyle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 1. cümle tamamlanmaktadır. 1. Cümle Nevâ makâmındadır.

2. Cümle

2. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 4 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, eviç perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle, eviç perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin eviç-muhayyer perdeleri arasında yapılan atlamayla seyre başladığı, ardından inici yapıda seyirle nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. İniş cazibesiyle eviç yerine acem perdesi kullanıldığı görülmektedir.

3. Devrenin gerdâniye perdesinden 16'lık değerde notalarla, inici yapıda, seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devrenin segâh perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında nevâ perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. 4. Devre ile birlikte 2. cümle tamamlanmaktadır. Seyrin 2. cümlede de Nevâ makâmında devam ettiği söylenebilir.

3. Cümle

3. Cümle kısa ve uzun ezgisel yapıda 5 devreden meydana gelmektedir.

1. Devrenin nevâ perdesinden, Nevâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, seyrin devamında hüseynî perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

2. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin hüseynî perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında segâh perdesinde, Uşşâk'lı yarım karar ettiği görülmektedir.

3. Devrenin segâh-nevâ perdeleri arasında yapılan atlamayla seyre başladığı, seyrin devamında râst perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

4. Devre kısa ezgisel yapıdadır. Devrenin nevâ perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında dügâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir.

5. Devrenin râst perdesinden seyre başladığı, seyrin devamında Nevâ makâmı sesleriyle, dügâh perdesinde Uşşâk'lı karar ettiği görülmektedir. 5. Devre ile birlikte 3. cümle ve taksîm sona ermektedir. 5. Cümle Nevâ makâmındadır.

Yavuz Akalın'ın 3 cümleden oluşan, kız mansûr mâbeyni âhengindeki Nevâ taksîminin, râst perdesinden, muhayyer perdesine kadar uzanan bir ses sahasının olduğu görülmektedir. Taksîm boyunca râst, dügâh, segâh, nevâ, hüseynî ve eviç perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir. Taksîm boyunca nevâ perdesi sıklıkla kalış yapılarak vurgulanmaktadır. Taksîmin Nevâ makâmı sesleriyle seyre başladığı, Nevâ makâmında karar ettiği görülmektedir. Seyir esnasında nevâ perdesi üzerinde Râst ve eviç perdesi üzerinde Segâh çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

5.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu başlık altında, icrâcıların taksîmlerindeki kişisel motiflere ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

5.10.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Aşağıda Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Uşşâk, Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîminde yer alan kişisel motif kullanımına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Acemaşîrân taksîm 3/1, 14/1, Hüzzâm taksîm 1/1	3
2		Acemaşîrân taksîm 5/1, Hüzzâm taksîm 13/1	2
3		Acemaşîrân taksîm 7/1, 18/1	2
4		Acemaşîrân taksîm 11/1, 14/1	2
5		Acemaşîrân taksîm 19/1, 20/1	2
6		Uşşâk taksîm 3/1, 6/1	2

Tablo 5.50. Adnan Yavuz Ballıoğlu kişisel motif kullanımı

Tablo 5.50 incelendiğinde icrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan kaba kürdî perdesinden başlayan 1 nolu kişisel motifi aynı taksîmde 14. satırda gerdâniye perdesi üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. Motifin benzerinin Hüzzâm taksîmde birinci satırda da yer aldığı görülmektedir. Benzer motif eviç perdesi üzerinde yer almaktadır. İlgili motifin taksîmlerde toplam olarak üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının bu kullanımıyla pest bölgede ve tiz bölgede âhengi ve nağme yapılarını desteklemeyi, kişisel motifini icrâlarında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan kürdî perdesinden başlayan 2 nolu kişisel motifi Hüzzâm taksîmde 13. satırda eviç perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif taksîmlerde toplam olarak iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla inici ve çıkıcı seyri iki tartım arasında geliştirerek icrâsında nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan nevâ perdesinden başlayan 3 nolu kişisel motifi aynı taksîmde 18. satırda yine nevâ perdesinden başlatarak benzer şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motif sadece Acemaşîrân taksîmde olmak üzere toplam olarak iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla atlamalı inici bir seyir içerisinde makâmın karar perdesine inerek, makâmın seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Kişisel motifin karara inişi ve makâmın yapısını öne çıkaran unsur olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan gerdâniye perdesinden başlayan 4 nolu kişisel motifi aynı taksîmde 14. satırda, yine gerdâniye perdesinden başlatarak kullandığı görülmektedir. İlgili motif sadece Acemaşîrân taksîmde olmak üzere toplam olarak iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının motif kullanımıyla icrâ içerisinde nağme yapısını güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan kürdî perdesinden başlayan 5 nolu kişisel motifi, ardından gelen 20. satırda, dügâh perdesi üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motif sadece Acemaşîrân taksîmde olmak üzere toplam olarak iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının motif kullanımıyla pest bölgeye dem seslere kadar inen seyir yapısı içerisinde birlik oluşturmayı ve inici seyir yapısını güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Uşşâk taksîmde yer alan yegâh perdesinden başlayan çıkıcı ve atlamalı yapıdaki 6 nolu kişisel motifi, aynı taksîmde 6. satırda yine yegâh perdesi üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motif sadece Uşşâk taksîmde olmak üzere toplam olarak iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının motif kullanımıyla çıkıcı seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. 6. satırda aynı motifi kesik icrâ ifâde unsuruyla da destekleyerek kullandığı kişisel motifi ve ifâde zenginliğini icrâda ön plana çıkardığı düşünülmektedir.

5.10.2. Ahmed Şahin

Aşağıda Ahmed Şahin'in Segâh, Acemaşîrân ve Pençgâh taksîmlerinde yer alan kişisel motif kullanımına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Acemaşîrân taksîm 4/1, 5/1	2
2		Acemaşîrân taksîm 6/1, 16/2, 22/1, 26/1, Pençgâh taksîm 2/1, 19/1, 33/1	8
3		Acemaşîrân taksîm 19/2, 20/1	3
4		Acemaşîrân taksîm 21/1, Segâh taksîm 9/1	2
5		Pençgâh taksîm 21/1, 28/1	2

Tablo 5.51. Ahmed Şahin kişisel motif kullanımı

Tablo 5.51 incelendiğinde icrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan acem perdesinden başlayan 1 nolu kişisel motifi ve ardından benzerini arka arkaya seyir içerisinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmler içerisinde toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla güçlü acem perdesini icrâ edilen makâmın yapısına uygun olarak ön plana çıkarmayı ve ezgisel akıştaki âhenkli yapıyı desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde yer alan hüseynî perdesinden başlayan 2 nolu kişisel motifi, Acemaşîrân taksîmde 16., 22.,26. satırda Pençgâh taksîmde 2., 19., 33. satırda benzerlerini ve aynılarını kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmler içerisinde toplamda sekiz defa kullanıldığı görülmektedir. İlgili motif kullanımları muhayyer, kürdî, dügâh, hüseynî perdeleri üzerinde yer almaktadır. İcrâcının motif kullanımıyla seyirler içerisinde âhengi desteklemeyi, farklı perdeler üzerinde kullanımlarla kişisel motifini taksîmlerinde ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde hicâz perdesinden başlayan üçleme yapılarının birleşmesiyle oluşan 3 nolu kişisel motifi 19. ve 20. satırlarda kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda 3 defa kullanıldığı görülmektedir. Kişisel motif kullanımıyla aynı nağmenin birbirine yakın olarak yinelendiği görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla üçleme ile oluşturulan ifâde zenginliğini icrâda ön plana çıkarmayı ve seyir içerisinde sürekli artan dinamik yapı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde kürdî perdesinden başlayan 4 nolu kişisel motifi, Segâh taksîmde 9. satırda güçlü nevâ perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla nağme yapısını ve kişisel motif kullanımını benzer motifler arasında çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Pençgâh taksîmde nevâ perdesinden başlayan 5 nolu kişisel motifi, seyrin devamında 28. satırda benzer şekilde tekrâr nevâ perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi ve inici nağme yapısını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.3. Ali Tan

Aşağıda Ali Tan'ın Sultânîyegâh, Nihâvend ve Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmlerinde yer alan kişisel motif kullanımına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmi 1/1, 3/1	2
2		Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîmi 22/1, Nihâvend taksîm, 26/1, Sultânîyegâh taksîm 31/1	3
3		Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîm 27/1, Nihâvend taksîm, 22/1	2
4		Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîm 28/1, Nihâvend taksîm, 6/1	2
5		Nihâvend taksîm, 13/1, 14/1	2
6		Sultânîyegâh taksîm 1/1, 16/1	2
7		Sultânîyegâh taksîm 5/1, 6/2	3
8		Sultânîyegâh taksîm 17/1, 20/1	2

Tablo 5.52. Ali Tan kişisel motif kullanımı

Tablo 5.52 incelendiğinde icrâcının Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 1. satırda taksîmin başlangıcında, gerdâniye perdesi üzerindeki 1 nolu kişisel motifi 3. satırda da aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla güçlü nevâ perdesine inen nağme yapısını güçlendirmeyi, seyrin başlangıcında güçlü perdeyi ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 22. satırda acem perdesi üzerinde kullandığı kişisel motifi, Nihâvend ve Sultânîyegâh taksîminde de 1'er defa hisâr ve hüseynîaşîrân perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir.

İcrâcının kullanımıyla farklı makâmlar içerisinde nağme yapısını zenginleştirmeyi ve taksîmlerinde kişisel motifini belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 27. satırda kullandığı 3 nolu kişisel motifi, Nihâvend taksîmde 22. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla icrâ içerisindeki dinamik yapıya katkı sağlamayı, her iki taksîmde de dügâh perdesinde yapacağı kalış hissiyatını, öncesinde kişisel motif kullanımıyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde 28. satırda kullandığı 4 nolu kişisel motifi, Nihâvend taksîmde 6. satırda aynı şekilde yer verdiği görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla nağme yapısını çeşitlendirmeyi, seyir içerisindeki âhengi desteklemeyi ve her iki kullanımdan sonra gelen inici yapıdaki ezgisel akışa kişisel motif kullanımıyla katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Nihâvend taksîminde 13. satırda kullandığı 5 nolu kişisel motifi, ardından gelen satırda aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla arka arkaya dügâh perdesinde kalışlarını güçlendirmeyi ve ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Sultânîyegâh taksîmin başlangıcında, 1. satırda kullandığı dügâh perdesinden başlayan 6 nolu motifi, 16. satırda tekrar aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla genel olarak çıkıcı seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Sultânîyegâh taksîmde 5 satırda kullandığı, dügâh perdesinden başlayan 7 nolu motifi ardından gelen satırda da iki defa aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla genel olarak seyir içerisinde makâmın güçlü dügâh perdesini vurgulamayı ve icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Sultânîyegâh taksîmde 17. satırda kullandığı, acem perdesinden başlayan 8 nolu kişisel motifi 20. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla muhayyer perdesine çıkıcı yapıdaki nağme oluşturmayı ve tiz bölgedeki seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.4. Ekrem Vural

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Isfahân taksîm, 11/1, 16/1	2
2		Sabâ taksîm, 18/1, 19/4, 20/2	7
3		Sabâ taksîm 18/2	2
4		Segâh taksîm, 11/1, 21/1	2
5		Segâh taksîm, 15/2	2
6		Segâh taksîm, 19/2, 20/1	3
7		Segâh taksîm, 30/1, 31/1	2
8		Segâh taksîm, 14/1, 26/1	2

Tablo 5.53. Ekrem Vural kişisel motif kullanımı

Tablo 5.53 incelendiğinde icrâcının Isfahân taksîminde 11. satırda eviç perdesi üzerinde kullandığı 1 nolu kişisel motifi, 16. satırda da aynı şekilde kullandığı

görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla çıkıcı-inici seyir yapısı içerisinde kişisel motifini ve güçlü nevâ perdesini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Sabâ taksîminde 18. satırda çargâh perdesi üzerinde kullandığı 2 nolu kişisel motifi, sırayla segâh, dügâh, râst, acemaşîrân, hüseynîaşîrân ve yegâh perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda yedi defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla kişisel motifini seyir içerisinde ön plana çıkarak, sistemli yapıda inici bir ezgisel akış üretmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Sabâ taksîminde 18. satırda segâh perdesi üzerinde atlamalı yapıdaki 3 nolu kişisel motifi, aynı satırda nevâ perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla atlamalı yapıda kişisel motiflerinden kurulu, çıkıcı bir nağme oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Segâh taksîminde 11. satırda nevâ perdesi üzerinde üçleme tartımlarından oluşan 4 nolu kişisel motifi, 21. satırda muhayyer perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla üçleme tartımlarından oluşan ifâde zenginliğini ve kişisel motiflerini seyir içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Segâh taksîmde 15. satırda çargâh perdesi üzerinde kullandığı 5 nolu kişisel motifini, devamında aynı satırda tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla karar segâh perdesini seyir içerisinde ön plana çıkarmayı ve iki kişisel motif kullanımından sonra yapılacak kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Segâh taksîminde 19. satırda nevâ perdesi üzerinde kullandığı 6 nolu kişisel motifi sırayla hüseynî ve eviç perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla kişisel motifini seyir içerisinde ön plana çıkarak, sistemli yapıda çıkıcı bir ezgisel akış üretmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Segâh taksîminde 30. satırda acem perdesi üzerinde kullandığı 7 nolu kişisel motifi, ardından gelen satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla dinamik seyir yapısını inici-çıkıcı olarak desteklerken, segâh makâmının seyir yapısını da ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Segâh taksîminde 14. satırda nevâ perdesi üzerinde kullandığı 8 nolu kişisel motifi, 26. satırda tekrar aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla segâh makâmının seyrini icrâsında dinamik bir şekilde kişisel motifiyle ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

5.10.5. Eymen Gürtan

Aşağıda Eymen Gürtan'ın Acemaşîrân ve Nihâvend taksîmlerinde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Acemaşîrân taksîm 6/1, 7/1, 14/1, 15/1	4
2		Acemaşîrân taksîm 9/1, 12/1	2
3		Acemaşîrân taksîm 14/1, 22/1	2
4		Nihâvend taksîm 1/1, 9/1	2

Tablo 5.54. Eymen Gürtan kişisel motif kullanımı

Tablo 5.54 incelendiğinde icrâcının Acemaşîrân taksîmde 6. satırda kaba dügâh perdesi üzerinde kullandığı 1 nolu motifi, 7, 14 ve 15. satırda da dügâh perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla simetrik olarak

dem seslerde ve oktavında kişisel motifini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde 9 satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 2 nolu kişisel motifini, 12. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motifinde nevâ ve hüseynî perdelerini kullanarak seyir içerisinde inici-çıkıcı bir ezgi oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde 14. satırda dügâh perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifini, 22. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla kalış hissiyatlarını güçlendirmeyi ve ezgisel akış içerisinde makâmın karar perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Nihâvend taksîmde 1. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 4 nolu kişisel motifini, 9. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının ilk kullanımıyla taksîmin başlangıcında Segâh makâmı seslerini seyir içerisinde duyurmayı, ikinci kullanımında ise Nihâvend makâmı seyrini desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.6. İbrahim Benlioğlu

Aşağıda İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk, Bayâtî ve Hicâz taksîmlerinde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Bayâtî taksîm 7/1, 15/1, Uşşâk taksîm, 8/1	3
2		Bayâtî taksîm, 10/2, 17/2, 36/1, Hicâz taksîm 29/1, Uşşâk taksîm 3/2, 21/1,	9
3		Bayâtî taksîm 13/2	2
4		Uşşâk taksîm, 8/1, 17/2, 33/1	4

Tablo 5.55. İbrahim Benlioğlu kişisel motif kullanımı

Tablo 5.55 incelendiğinde icrâcının Bayâtî taksîmde 7. satırda râst perdesi üzerinde yer alan 1 nolu kişisel motifini, aynı taksîmde 15. satırda, Uşşâk taksîmde 8. satırda, hüseynîaşîrân ve râst perdeleri üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla seyir yapısını çıkıcı yapıda dinamikleştirmeyi ve icrâsındaki devamlılık hissiyatını desteklemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Bayâtî taksîmde 10. satırda nevâ perdesi üzerinde yer alan 2 nolu kişisel motifi, icrâlarının tümünde nevâ, râst, dügâh, segâh, çargâh ve muhayyer perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dokuz defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla icrâ ettiği makâmların yeden, karar ve güçlü perdelerini desteklemeyi, yan yana kullanımlarla çıkıcı seyir yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Bayâtî taksîmde 13. satırda acem perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifi, aynı satırda hüseynî perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motif kullanımıyla kalış öncesi ezgisel yapıyı dinamikleştirdiği ve nağme yapılarını çeşitlendirerek, seyir içerisinde canlı duyuma sahip bir kalış hissiyatı meydana getirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîmde 8. satırda hüseynî perdesi üzerinde kullandığı 4 nolu kişisel motifi, aynı taksîmde 17 ve 33. satırlarda hüseynî, nevâ ve gerdâniye perdeleri üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla seyir yapısını âhenkli yapıda bir motifle desteklemeyi, 17. satırdaki kullanımıyla inici yapıda sistemli bir ezgisel akış üretmeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.7. Kemal Karaöz

Aşağıda Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ, Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Ferahfeza taksîm 2/1, 6/1, 11/1, 27/1, 75/1, Râst taksîm, 3/1, 9/2, 10/1, 15/1 Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmi 21/1.	11
2		Ferahfeza taksîm 6/1, 14/1, 57/1	3
3		Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmi 23/1, 27/1	2
4		Ferahfeza taksîm, 3/3, 24/1, Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmi, 48/1	5
5		Ferahfeza taksîm 36/1, 37/1, 48/1, 60/1, 61/1	5
6		Ferahfeza taksîm 38/2, 39/1	3

Tablo 5.56. Kemal Karaöz kişisel motif kullanımı

Tablo 5.56 incelendiğinde icrâcının Ferahfezâ taksîminde 2. satırda acem perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifi, taksîmlerinde muhayyer, gerdâniye, hüseynîaşîrân, hüseynî, nevâ, çargâh ve dügâh perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda onbir defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla makâmların karar, güçlü, yeden gibi karakteristik perdelerini kişisel motif içerisinde ön plana çıkarmayı ve seyir yapılarını desteklemeyi, güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının 2 ve 3 nolu kişisel motif kullanımlarının 1 nolu motife benzer yapıda olduğu görümektedir. Tüm taksîmlerde olmak 2 nolu motifin 3, 3 nolu motifin 2 defa toplam olarak kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının motiflerini benzer yapılarda çeşitlendirerek, seyirlerde oluşabilecek tekdüze duyumu engellemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 3. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 4 nolu motifi, taksîmlerde nevâ, hüseynî, muhayyer ve yegâh perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda beş defa

kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla genellikle çıkıcı yapıdaki seyir yapısını sistemli olarak desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 36. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 5 nolu motifi, nevâ, nim hicâz ve hicâz perdelerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda beş defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının atlamalı ve çıkıcı yapıda kişisel motif kullanmıyla icrâlarında canlı duyumu ve çıkıcı seyir yapılarını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 38. satırda eviç perdesi üzerinde kullandığı 6 nolu motifi, gerdâniye perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla seyir içerisindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.8. Mustafa Güvenkaya

Aşağıda Mustafa Güvenkaya'nın Karcığâr ve Sûzinâk taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Karcığâr taksîm 2/1, 5/2	3
2		Karcığâr taksîm 6/1, Sûzinâk taksîm 4/1	2
3		Karcığâr taksîm 14/1, 15/1	2

Tablo 5.57. Mustafa Güvenkaya kişisel motif kullanımı

Tablo 5.57 incelendiğinde icrâcının Karcığâr taksîminde 2. satırda nevâ perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifi, 5. satırda yine nevâ ve çargâh perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. . İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlaryla genel olarak güçlü nevâ perdesini desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Karcığâr taksîminde 6. satırda dik sünbüle perdesi üzerinde yer alan 2 nolu motifi, Sûzinâk taksîminde 4. satırda gerdâniye perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa

kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla genel olarak seyir içerisinde inici çıkıcı nağme oluşumunu desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Karcığâr taksîminde 14. satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 3 nolu motifi, ardından gelen satırda tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış öncesi inici seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı ve yarım karar hissiyatını belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.9. Nihat Ozan Köroğlu

Aşağıda Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân, Uşşâk ve örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Acemaşîrân taksîm 5/1, Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm 4/1	2
2		Acemaşîrân taksîm 6/2	2
3		Acemaşîrân taksîm 18/1, 20/1, Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm 37/1, 44/1	4
4		Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîm 8/1, 14/1, 49/1	3
5		Uşşâk taksîm 7/1, 12/1, 13/1, 15/1, 16/1, 23/2, 29/1	8
6		Uşşâk taksîm 18/1, 19/1	2

Tablo 5.58. Nihat Ozan Köroğlu kişisel motif kullanımı

Tablo 5.58 incelendiğinde icrâcının Acemaşîrân taksîmde 5. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifini, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde 4. satırda çargâh perdesi üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla inici yapıdaki seyri makâmın yapısına uygun olarak, karar acemaşîrân perdesini destekleyecek şekilde kullandığı söylenebilir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîmde 2 nolu motifi 6. satırda arka arkaya benzer yapıda yegâh ve kaba çargâh perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla kalış öncesi nağme yapısını canlılık ve dinamiklik bakımından desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kullanımıyla dem seslerdeki seyir yapısında oluşabilecek durağan duyumu engelleyerek, kaba dügâh perdesinde yapılacak kalış hissiyatına da katkı sağlamayı amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Acemaşîrân taksîminde 18. satırda muhayyer perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifi, aynı taksîmde 20. satırda, örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmde 37 ve 44. satırda kullandığı görülmektedir. Kişisel motiflerin diğer kullanımları güçlü acem ve çargâh perdelerinde yer almaktadır. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla inici yapıdaki seyir yapısına katkıda bulunmayı ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının örneklemdeki ikinci Acemaşîrân taksîminde 8. satırda râst perdesi üzerinde yer alan 4 nolu kişisel motifini, aynı taksîmde 14 ve 49. satırlarda gerdâniye ve râst perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla pest ve tiz bölgede simetrik bir âhengi seyir içerisinde oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 7. satırda kaba çargâh perdesi üzerinde yer alan 5 nolu kişisel motifini, aynı taksîmde 12, 13, 15, 16, 23 ve 29. satırlarda çargâh, hüseynî ve acem perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda sekiz defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla genel olarak seyir yapısındaki âhengi desteklemeyi ve kişisel motifini icrâsında farklı perdeler üzerinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 18. ve 19. satırda aynı şekilde çargâh perdesi üzerinde yer alan 6 nolu motifini toplamda iki defa kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla Uşşâk makâmının karakteristik seyir ve nağme yapısını kişisel motifiyle ön plana çıkarmayı ve 18. satırda yer alan kullanımıyla karar dügâh perdesinde kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.10. Nurullah Kanık

Aşağıda Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Saba'dan Uşşâk'a geçiş taksîmi), Ferahfezâ ve Uşşâk taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Ferahfezâ taksîm 9/3	3
2		Ferahfezâ taksîm 10/2	2
3		Ferahfezâ taksîm 17/1, 18/1, Uşşâk (Saba'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmi 3/1	3
4		Ferahfezâ taksîm 35/1, 44/1, Uşşâk taksîm 7/1, 9/1	4
5		Ferahfezâ taksîm 42/3	3
6		Ferahfezâ taksîm 53/2	2
7		Uşşâk taksîm 19/1, Ferahfezâ taksîm 28/2	3
8		Uşşâk (Saba'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmi 11/2	2
9		Ferahfezâ taksîm 61/1, 62/1	2

Tablo 5.59. Nurullah Kanık kişisel motif kullanımı

Tablo 5.59 incelendiğinde icrâcının Ferahfezâ taksîminde 9. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 1 nolu kişisel motifini, aynı satırda arka arkaya iki defa daha nevâ ve hüseynî perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla nağme yapısını çıkıcı olarak desteklemeyi ve çıkıcı seyir içerisinde sistemli bir yapı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 10. satırda ard arda hüseynî ve acem perdeleri üzerinde uzun yapıdaki 2 nolu kişisel motifi iki defa kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla âhenkli uzun nağmelerle çıkıcı yapıda seyir oluşturmayı ve acem perdesine kadar kişisel motifiyle seyri sürdürerek, güçlü perdeyi icrâsında kişisel motifiyle ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 17. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifini, aynı taksîmde 18. satırda ve Uşşâk (Saba'dan Uşşâk'a geçiş) taksîminde 3. satırda kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının küçük yapıdaki kişisel motif kullanımıyla, inici seyirleri nağme çeşitliliği bakımından desteklediği ve oluşabilecek tekdüze inici nağme yapısını engellediği söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 35. satırda dik acem perdesi üzerinde yer alan 4 nolu kişisel motifini, aynı taksîmde 44, Uşşâk taksîminde 7 ve 9. satırlarda kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla genel olarak nevâ ve çargâh perdesinde yaptığı kalışları, kişisel motifindeki nağme yapısıyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 42. satırda muhayyer perdesi üzerinde yer alan 5 nolu kişisel motifini, aynı satırda iki defa daha tiz segâh ve eviç perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla yaptığı geçki içerisindeki inici ve genel itibariyle dinamik seyir yapısını, kişisel motifiyle süslemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu kullanımın Evcârâ makâmına yaptığı geçkideki seyir yapsını da destekledi düşünülmektedir.

İcrâcının Ferahfezâ taksîminde 53. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 6 nolu kişisel motifini, aynı satırda dügâh perdesi üzerinde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla Uşşâk sesleriyle sürdürdüğü seyirdeki nağme yapısını çeşitlendirmeyi, kişisel motifiyle örülü inici ve sistemli bir ezgisel akış üretmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 19. satırda yegâh perdesi üzerinde kullandığı 7 nolu kişisel motifi, Ferahfezâ taksîmde 28. satırda acemaşîrân ve dügâh perdeleri üzerinde de kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla çıkıcı yapıdaki seyri dinamikleştirdiği ve Ferahfezâ taksîminde icrâ içerisinde 4'lük ve daha uzun notalarla süren seyir yapısını bir anda çeşitlendirerek ifâde zenginliği oluşturduğu söylenebilir.

İcrâcının 8 ve 9 nolu kişisel motifleri içerisindeki tartım yapılarının benzer olduğu görülmektedir. Motiflerin icrâlarda birbirleri ardınca kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla aynı ezgi yapsı içerisinde kişisel motiflerini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

5.10.11. Ömer Erdoğdular

Aşağıda Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk, Hüzzâm ve Hisâr taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Hisâr taksîm 2/1, 7/1	2
2		Hüzzâm taksîm 6/2	2
3		Uşşâk taksîm 13/1, 24/1	2
4		Uşşâk taksîm 20/1, 21/1	2

Tablo 5.60. Ömer Erdoğdular kişisel motif kullanımı

Tablo 5.60 incelendiğinde icrâcının Hisâr taksîminde 2. satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifi, devamında 7. satırda da aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motifin tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanıldığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla seyir içerisinde güçlü hüseynî

perdesi başta olmak üzere çargâh ve nevâ perdelerini seyir içerisinde vurgulayan bir nağme oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Hüzzâm taksîminde 6. satırda ard arda gerdâniye ve dik sünbüle perdeleri üzerinde 2 nolu motifi kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla seyri tiz bölgede âhenkli nağme yapılarıyla inici ve atlamalı olarak genişletmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 13. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 3 nolu motifi, 24. satırda aynı şekilde tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla Uşşâk makâmı seyri içerisinde makâmın karar, yeden ve güçlü perdelerini içerisinde barındıran ve duyuran inici ve çıkıcı yapıda nağme oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 20. satırda gerdâniye perdesi üzerinde yer alan 4 nolu motifi, ardından gelen satırda aynı şekilde yeniden kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla nevâ üzerinde hicâz makâmı seslerini kişisel motifiyle ön plana çıkarmayı ve inici yapıdaki seyri desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.12. Sadrettin Özçimi

Aşağıda Sadrettin Özçimi'nin Hicâz, Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 27/1, 28/1, 35/1, 70/1, 129/1, 131/1, 144/1, 147/1, 150/1	9
2		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 11/1, 92/1	2
3		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 87/1, Hicâz taksîm 3/1, 10/1, Hüseynî taksîm 17/1	4
4		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 35/1, Hicâz taksîm 7/1	2
5		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 2/1, 8/1	2
6		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 142/2	2
7		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 47/1, 48/2	3
8		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 121/2	2
9		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 142/2, 143/2	4
10		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 53/1, 55/1	2
11		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 94/2	2
12		Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi 101/2	2

Tablo 5.61. Sadrettin Özçimi kişisel motif kullanımı

Tablo 5.61 incelendiğinde icrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 27. satırda kaba çargâh perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifi, aynı taksîmde çargâh, acem, hüseynî ve dik kürdî perdelerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dokuz defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla tiz bölgede ve pest bölgede seyir yapısındaki nağmelerdeki âhengi desteklemeyi ve kişisel motif kullanımını uzun yapıdaki icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının kullandığı 2, 3 ve 4 nolu motiflerin 1 nolu motife benzer yapıda olduğu görülmektedir. İcrâcının ilgili motifleri kullanımıyla 1 nolu motifin çok sık kullanımıyla seyirde oluşabilecek tekdüze duyumu engellemeyi ve motif yapılarını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 2. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 5 nolu motifi, 8. satırda da aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla Uşşâk makâmı içerisindeki seyir yapısını kişisel motifiyle desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 142. satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 6 nolu motifi, aynı satırda yeni başlayan ezgisel hareketin başlangıcında tekrar benzer bir şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla farklı ezgisel akışlar içerisinde inici ve âhenkli nağmeler türetmeyi amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 47. satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 7 nolu motifi, sıralı olarak ardından gelen satırda iki defa daha kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla yaptığı geçkiye uygun olarak seyir içerisinde gerdâniye perdesini ön plana çıkarmayı ve uzunca duyurulan gerdâniye perdeleri arasında kişisel motifleriyle zengin bir ezgisel akış elde etmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 121. satırda eviç perdesi üzerinde yer alan 8 nolu motifi, aynı satırda ard arda kullanıldığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. 7 ve 8 nolu

motifin birbirinin simetrik olarak tersi olduğu görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla ezgisel akış içerisinde gerdâniye perdesini vurguladığı ancak kişisel motif kullanımını çeşitlendirerek bunu sağladığı görülmektedir. Böylelikle uzun icrâ yapısı içerisinde oluşabilecek aşırı tekrardan ve tekdüze duyumdan kaçınmayı da amaçladığı düşünülmektedir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 142. satırda nevâ perdesi üzerinde yer alan 9 nolu motifi, ard arda aynı ve farklı ezgisel yapılar içerisinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla genel olarak seyri çıkıcı yönde sistemli bir şekilde desteklemeyi ve kişisel motifini icrânın bu kısmında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 53. satırda acem perdesi üzerinde yer alan 10 nolu motifi, 55. satırda da aynı şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla solo tarzındaki uzun yapıdaki icrâda acem perdesini ön plana çıkarmayı ve motifte yer alan 16'lık değerde notalarla da çıkıcı nağme üzerinde dinamikliği desteklediği söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 94. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 11 nolu motifi, ard arda iki defa kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla gerdâniye perdesinde kadar uzanan çıkıcı yapıdaki nağmeyi sistemli olarak desteklemeyi ve yeni başlayan ezgisel akışta yürütücü bir seyir oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde 101. satırda acem perdesi üzerinde yer alan 12 nolu motifi, ard arda iki defa kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımıyla Hüzzâm makâmı hissiyatını seyir içerisinde motif kullanımıyla desteklemeyi, ilk kullanımında karar perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Bu yöndeki kullanımın inici yapıdaki nağmeyi dinamikleştirdiği, segâh ve çargâh perdelerindeki kalış hissiyatlarını da desteklediği düşünülmektedir.

5.10.13. Salih Bilgin

Aşağıda Salih Bilgin'in Bestenigâr, Uşşâk ve Râst taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Bestenigâr taksîm 2/2	2
2		Bestenigâr taksîm 3/1, Uşşâk taksîm 1/1, 4/1, 12/1, 15/2	6
3		Râst taksîm 19/1, Uşşâk taksîm 9/1, Bestenigâr taksîm 7/1	3
4		Uşşâk taksîm 2/1, 3/1, 5/1 Bestenigâr taksîm 4/1	4

Tablo 5.62. Salih Bilgin kişisel motif kullanımı

Tablo 5.62 incelendiğinde icrâcının Bestenigâr taksîminde 2. satırda hüseynî perdesi üzerinde yer alan 1 nolu kişisel motifi ard arda iki defa kullandığı görülmektedir. İcrâcının kullanımlarıyla güçlü çargâh perdesini seyir içerisinde vurguladığı ve icrâsının başlangıcında kişisel motifini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Bestenigâr taksîminde 3. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 2 nolu kişisel motifi, icrâlarında sürekli aynı şekilde çargâh perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda altı defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımlarıyla kişisel motifini seyir içerisinde ön plana çıkardığı ve motif içerisinde yer alan üçleme tartımı ile icrâlarında ifâde zenginliğine katkı sağlamayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Râst taksîminde 19. satırda kaba dügâh perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifi, icrâlarında aynı veya benzer şekilde gerdâniye ve hüseynî perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımının ezgisel akıştaki âhengi destekleyici yapıda olduğu söylenebilir.

İcrâcının Uşşâk taksîminde 2. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 4 nolu kişisel motifi, icrâsında segâh, acem ve hicâz perdeleri üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda dört defa kullanılmaktadır. İcrâcının Uşşâk taksîmdeki kullanımlarıyla genel olarak karar perdesini ön plana

çıkarmayı, genel olarak ise inici çıkıcı nağme yapısını seyir içerisinde desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.14. Ümit Gürelman

Aşağıda Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ, Evcârâ ve Müsteâr taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Evcârâ taksîm 4/1, 10/1, 12/1	3
2		Müsteâr taksîm 3/1, 4/1	2
3		Müsteâr taksîm 1/1, 9/1	2

Tablo 5.63. Ümit Gürelman kişisel motif kullanımı

Tablo 5.63 incelendiğinde icrâcının Evcârâ taksîminde 4. satırda çargâh perdesi üzerinde yer alan 1 nolu kişisel motifi, devamında 10 ve 12. satırda çargâh perdesi üzerinde benzer şekilde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımlarıyla güçlü nim hicâz perdesini kişisel motifi içerisinde ön plana çıkarmayı, güçlü perdede yaptığı kalışları desteklemeyi ve vurgulamayı amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Müsteâr taksîminde 3. satırda segâh perdesi üzerinde yer alan 2 nolu kişisel motifi bir sonraki satırda tekrar kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımlarıyla öncelikle seyir yapısı içerisindeki âhengi desteklemeyi, kişisel motif içerisinde karar segâh perdesini ön plana çıkarmayı ve ardından yapılacak segâh perdesindeki kalışları belirginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

İcrâcının Müsteâr taksîminde 1. satırda nim hicâz perdesi üzerinde yer alan 3 nolu kişisel motifi, 9. satırda da kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımlarıyla karar

segâh perdesi üzerindeki kalış hissiyatlarını motif kullanımıyla desteklemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.10.15. Yavuz Akalın

Aşağıda Yavuz Akalın'ın Ferhafezâ, Sultânîyegâh ve Nevâ taksîminde yer alan kişisel motiflerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Kişisel Motif		Taksîm/Satır/Kullanım Dağılımı	Toplam Kullanım
1		Ferahfezâ taksîm 4/1, 12/1 Nevâ taksîm 9/1	3
2		Nevâ taksîm 3/2	2

Tablo 5.64. Yavuz Akalın kişisel motif kullanımı

Tablo 5.64 incelendiğinde icrâcının Ferahfezâ taksîminde 4. satırda gerdâniye perdesi üzerinde yer alan 1 nolu motifi, aynı taksîmde dügâh, Nevâ taksîmde hüseynî perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda üç defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla seyri nağme çeşitliliği ve zenginliği bakımından kişisel motifiyle farklı perdeler üzerinde desteklediği söylenebilir.

İcrâcının Nevâ taksîminde 3. satırda gerdâniye perdesi üzerinde yer alan 2 nolu motifi, ardından eviç perdesi üzerinde kullandığı görülmektedir. İlgili motif tüm taksîmlerde olmak üzere toplamda iki defa kullanılmaktadır. İcrâcının kullanımıyla karar dügâh perdesi üzerinde kalış öncesinde inici ve atlamalı yapıda seyri motifleriyle süslemeyi amaçladığı söylenebilir.

5.11. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu başlık altında, Niyazi Sayın Ekolü'nün temel özelliklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

Niyazi Sayın'ın süsleme tekniği kullanımı bakımından değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, dalgalandırma, kaydırma ve vurkaç çarpma unsurlarına icrâsında önem verdiği, bu unsurların kullanımını icrâsının geneline yaydığı ve ezgisel akışın ayrılmaz bir parçası olarak bunları kullandığı görülmektedir. Bu

unsurların Niyazi Sayın'ın icrâsının temel özelliklerinden olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların da süsleme tekniği kullanımı bakımından değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, dalgalandırma, kaydırma ve vurkaç çarpmayı icrâlarının geneline yaydığı ve seyir yapılarının temel bir unsuru olarak kullandığı görülmektedir. Bu dört süsleme tekniğinin ekolün temel özelliklerinden olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı seyir yapısının ve taksîmin geneline yaydığı makâmın güçlü, karar, yeden gibi karakteristik perdelerinde ve seyir içerisinde diğer perdelerde sıklıkla kullanarak canlı ve bol çarpmalı bir icrâ yapısı ortaya çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. Bu yönde ve doğrultudaki kullanımın Niyazi Sayın'ın icrâsındaki temel özelliklerden olduğu söylenebilir. Ekol içerisindeki diğer icrâcıların da seyir yapılarında, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla, canlı ve bol çarpmalı bir ezgisel akış elde etmeyi ve benzer bir icrâ yapısı ortaya çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultudaki değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımının da ekolün temel özelliklerinden olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın dalgalandırma süsleme tekniği kullanımlarıyla ezgisel akış devam ederken tınısal zenginliği desteklemeyi ve kalış yapılan kısımlarda da duruş ve bitiş hissiyatlarına katkı sağlamayı amaçladığı görülmektedir. Ayrıca uzunca duyurulan perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla seyir yapısında anlamlı bir bütünlük oluşturduğu ve oluşabilecek tekdüze duyumu engellediği görülmektedir. Bu yönde ve doğrultudaki dalgalandırma kullanımın Niyazi Sayın'ın icrâsındaki temel özelliklerden olduğu söylenebilir. Ekol içerisindeki icrâcıların da kalış yapılan kısımlarda karar ve yarım karar hissiyatlarını ön plana çıkarmak amacıyla dalgalandırma süsleme tekniğini kullandıkları görülmektedir. Ezgisel akış içerisindeki dalgalandırma kullanımlarıyla da icrâ yapısı içerisinde tınısal zenginliği desteklemeyi amaçladıkları görülmektedir. Uzunca duyurulan perdelerde kullanılan dalgalandırma süsleme tekniğiyle icrâcıların tekdüze perde duyumunu engellemeyi amaçladıkları düşünülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultuda dalgalandırma kullanımının da ekolün temel özelliklerinden olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın kaydırma süsleme tekniğini çıkıcı ve inici yapıda taksîmlerinde kullandığı görülmektedir. Çıkıcı kaydırmalarla seyir devam ederken canlı duyumu desteklemeyi, atlamalı perdeler arasında uyumlu bir seyir yapısını meydana getirmeyi ve makâmların karakteristik perdelerini icrâlarında ön plana çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. İnici kaydırmalarla Niyazi Sayın'ın icrâsında tınısal zenginlik oluşturduğu, inici nağme yapılarını desteklediği ve oluşabilecek tekdüze inici seyir yapılarını engellediği görülmektedir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların da kaydırma süsleme tekniğini çıkıcı ve inici yapıda kullandıkları görülmektedir. Çıkıcı kaydırmalarla atlamalı aralıkları seyirlerinde destekledikleri, canlı bir anlatıma katkı sundukları ve makâmların karakteristik perdelerini vurguladıkları görülmektedir. İnici kaydırmaların da nağme yapısını ve tınısal açıdan zengin bir duyumu destekler nitelikte olduğu görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultuda kaydırma kullanımlarının da ekolün temel özelliklerinden olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın vurkaç çarpma süsleme tekniğini icrâsında inici yapıda seyir içerisinde 16'lık veya daha uzun değerde notalar arasında kullandığı görülmektedir. Niyazi Sayın'ın inici 16'lık değerde notalar arasında kullandığı vurkaç çarpmalarla canlı ve bol çarpmalı seyir yapısını desteklediği, dinamik inici nağme yapısını güçlendirdiği görülmektedir. 16'lık değerden uzun notalar arasındaki vurkaç çarpma kullanımıyla inici seyir içerisinde tınısal bir zenginlik oluşturulduğu ve oluşabilecek tekdüze nağme yapısının engellendiği görülmektedir. Bu yönde ve doğrultudaki vurkaç çarpma kullanımın Niyazi Sayın'ın icrâsındaki temel özelliklerden olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların da vurkaç çarpmayı inici yapıdaki nağmeleri desteklemek, seyir yapısını zenginleştirmek ve oluşabilecek tekdüze inici seyir yapılarını engellemek amacıyla 16'lık veya daha uzun değerde notalar arasında kullandıkları görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultudaki benzer vurkaç kullanımlarının da ekolün temel özelliği olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın ifâde unsuru kullanımı bakımından vurgu ve hafif icrâ ifâde unsuruna taksîmlerinde önem verdiği, icrâlarında ezgisel akışın ayrılmaz bir parçası olarak bu iki unsuru kullandığı görülmektedir. Vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunun Niyazi Sayın'ın icrâsının temel özelliklerinden olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde

yer alan icrâcıların da ifâde unsuru kullanımı bakımından vurgu ve hafif ifâde unsurunu seyir yapılarında temel bir öge olarak kullandığı görülmektedir. Bu iki ifâde unsurunun ekolün temel özelliklerinden olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın vurgu kullanımlarıyla icrâlarında öncelikle canlı duyumu desteklediği, ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını desteklemeyi amaçladığı görülmektedir. Ayrıca vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğini bir arada kullanarak, oluşabilecek tekdüze vurgulu bir duyumu engelleyerek, tınısal zenginliği vurgulu bir şekilde icrâsında ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu yönde ve doğrultudaki kullanımın Niyazi Sayın'ın icrâsındaki temel özelliklerden biri olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların da taksîmlerinde, canlılığı sistemli olarak destekleyici olarak vurgu ifâde unsurunu kullandıkları görülmektedir. İcrâcıların vurgu ve dalgalandırma unsurlarını bir arada kullanım amaçlarının da Niyazi Sayın'ın icrâsındaki kullanım biçimiyle aynı olduğu görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultudaki benzer kullanımlarının da ekolün temel özelliği olduğu söylenebilir.

Niyazi Sayın'ın hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla latif bir seyir yapısını taksîmlerine kazandırdığı görülmektedir. Kalış yapılan kısımlarda kullandığı hafif icrâ ifâde unsuruyla duruş ve bitiş hissiyatlarını ön plana çıkardığı ve bu kısımlarda seyirdeki anlamlı yapıyı desteklediği görülmektedir. Hafif icrâ ifâde unsurunun icrâlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı böylelikle latif yapıdaki seyrin tınısal zenginlikle de desteklendiği görülmektedir. Bu yönde ve doğrultudaki hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarının Niyazi Sayın'ın icrâsındaki temel özelliklerden olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde yer alan neyzenlerin de hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla icrâlarında ifâde zenginliğine katkı sağladığı ve zarif bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladıkları görülmektedir. Kalış yapılan kısımlarda duruş ve bitiş hissiyatlarını hafif icrâ ifâde unsuruyla anlamlı bir biçimde ön plana çıkardıkları görülmektedir. İcrâcıların da hafif icrâ ifâde unsuru ve dalgalandırma süsleme tekniğini icrâlarında genellikle bir arada kullanarak zengin bir seyir yapısı ortaya koydukları görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultudaki benzer hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarının da ekolün temel özelliği olduğu söylenebilir.

Tartım kullanımı bakımından Niyazi Sayın'ın 16'lık ve noktalı 8'lik notanın ve iki 8'lik değerde notanın yan yana gelmesiyle oluşan tartım yapısını icrâlarında sıklıkla kullandığı görülmektedir. İcrâları içerisinde üçleme tartımını seyir yapısı içerisinde ifâde zenginliğini çeşitleyici amaçla kullandığı görülmektedir. 16'lık ve 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartım yapılarıyla da icrâlardaki dinamikliği ve canlı seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımlarının Niyazi Sayın'ın icrâsındaki tartım bakımından temel özelliklerden olduğu söylenebilir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların da iki 8'lik, 16'lık ve noktalı 8'lik veya noktalı 8'lik ve 16'lık değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartımları veya benzerlerini icrâlarında kullandığı görülmektedir. Üçleme kullanımlarıyla seyirdeki ifâde yapısını çeşitlendirdikleri görülmektedir. Oluşabilecek durağan anlatımı üçleme kullanımlarıyla engelledikleri görülmektedir. 16'lık ve daha kısa değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartımlarla yürüyen bir icrâ yapısını destekledikleri, seyrin devamlılığına katkı sağladıkları ve dinamik bir ezgisel akış oluşturdukları görülmektedir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların bu yönde ve doğrultudaki benzer tartım kullanımlarının da ekolün temel özelliği olduğu söylenebilir.

Taksîmlerin incelenmesiyle ortaya çıkan ve ekolün temel özelliklerini oluşturan unsurların değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, dalgalandırma vurgu ve hafif icrâ olduğu görülmektedir. Tüm bunlara ilaveten tartım bakımından da temel özellik sayılabilecek kullanımların olduğu görülmektedir. Ekolün temel özelliklerini oluşturan unsurların aralarında kullanım amacı ve biçimi bakımından da benzerliklerin olduğu görülmektedir. Kullanım amacı ve biçimi bakımından bu benzerliklerin de ekolün temel özellikleri arasında sayılması gerektiği düşünülmektedir. Bunların dışında kalan süsleme teknikleri, ifâde unsurları, tartım kullanımları, kişisel motifler, cümle ve makâm anlayışları arasında az ya da çok görülen benzerliklerin ekol yapısını destekleyici nitelikte olduğu söylenebilir. Ayrıca bu unsurlar arasındaki farklılıkların da icrâcılar arasındaki tavır özellikleri olduğu düşünülmektedir.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Aşağıda ilgili alt problemlere ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.1. Birinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında kullandığı süsleme tekniklerine ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan taksîmlerindeki süsleme tekniklerine ve örneklemdeki taksîmlerin bir bütün olarak ele alındığı zaman ortaya çıkan süsleme tekniklerinin toplam kullanımına ilişkin sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Hüseynî taksîm	Sazkâr taksîm	Şevkutarab taksîm	Ferahnâk taksîm	Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi	Toplam Kullanım
1	DKÖ[5]	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma Vurkaç çarpma[6]	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
4	DKS[7]	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
5	Çift çarpma Geniş tarama	DKS	Çarpma kaydırma	DKS	Çarpma kaydırma	DKS
6	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	DKS Üçlü çarpma	Çarpma kaydırma	DKS	Çarpma kaydırma
7		Üçlü çarpma		Tarama	Çift çarpma Tarama Geniş tarama	Çift çarpma Tarama
8		Kümeleme			Kümeleme	Geniş tarama
9		Çift çarpma Tarama				Üçlü çarpma
10						Kümeleme

Tablo 6.1. Niyazi Sayın süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

[5] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[6] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[7] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.1'de görüldüğü üzere Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı ve icrâsının geneline yaydığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdelerinde üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları kullandığı, böylelikle makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkartmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Niyazi Sayın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla, ezgisel hareketlerin başlangıcında ve genel olarak icrâ içerisinde canlılığı desteklemeyi, makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir.

Vurkaç çarpma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, aynı veya birbirinden farklı değerde notalar arasında kullanıldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmalar 16'lık değerde notalar arasında yer aldığı gibi daha uzun ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir İcrâcının 16'lık değerde notalar arasında kullandığı vurkaç çarpma süsleme tekniği ile inici nağmelerde âhenkli bir seyir yapısı

oluşturmayı amaçladığı saptanmıştır. Daha uzun ve farklı değerde notalar arasında yer alan kullanımlarıyla inici yapıdaki seyirlerde tınısal zenginliği desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurkaç çarpma kullanımlarıyla icrâcının genel olarak tekdüze nağme oluşumunu engellemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmlerde vurkaç çarpmanın farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Hüseynî taksîmde vurkaç çarpma ve kaydırma süsleme tekniğinin kullanımının eşit olması sebebiyle bu iki unsur kullanım sıklığı bakımından aynı satırda gösterilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Niyazi Sayın'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. Ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanılan çarpma kaydırma süsleme tekniği ile yeni başlayan ezgisel yapının desteklenmesinin ve icrâ içerisindeki canlılığın çeşitlendirilmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çarpma kaydırma kullanımlarıyla makâmın karakteristik perdelerini de icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir.

Çift çarpma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Hüseynî, Sazkâr ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla ezgisel yapıyı süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirmeyi, ezgisel

hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmalarla nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Sazkâr ve Şevkutarab taksîminde üçlü çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların Sazkâr taksîmde kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, Şevkutarab taksîmde kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Niyazi Sayın'ın ney icrâsında, ezgisel yapıyı süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştiren, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı görülen, örneklemdeki tüm taksîmlerde yer almayan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Dörtlü çarpma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Şevkutarab taksîminde dörtlü çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Dörtlü çarpmanın Şevkutarab taksîmde kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Dörtlü çarpmanın, Niyazi Sayın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde ezgisel yapıyı zenginleştirmek amacıyla kullanılan, örneklemdeki tüm taksîmlerde yer almayan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Sazkâr ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde kümeleme süsleme tekniğini, sekizinci sırada aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin yer aldığı taksîmlerde kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde kümelemenin toplam kullanım içerisinde en az kullanılan unsur olarak onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımıyla seyirlerindeki âhengi desteklemeyi, icrâ ettiği makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır.

Kaydırma kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak sıklıkla ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının kaydırma süsleme tekniğini çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde duyumu zenginleştiren bir unsur olarak kullandığı, inici nağmelerde ise ezgisel akışı güçlendiren bir unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. İnici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanılarak tekdüze inici nağme oluşumunun da engellenmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir. Kaydırma süsleme tekniğinin makâmın karakteristik perdeleri arasında kullanılarak bu perdelerin de icrâ içerisinde ön plana çıkarılmasının amaçlandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak kaydırmanın kullanım sıklığı bakımından, üçüncü unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Tarama kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Sazkâr, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde tarama süsleme tekniğini ezgisel akış içerisinde, farklı sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımlarının genellikle uzunca duyurulan perdeler üzerinde yer aldığı, ezgisel akıştaki nağme yapısını süsleyici ve çeşitlendirici nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Niyazi Sayın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, örneklemdeki tüm taksîmlerde yer almayan, ezgisel yapıyı zenginleştiren ve çeşitlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Hüseynî ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde geniş tarama süsleme tekniğini, farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun iki perde arasında yer aldığı, ezgisel akıştaki devinimi güçlendirici ve nağme yapılarını zenginleştirici nitelikte olduğu tespit edilmiştir.

Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.1'de görüldüğü üzere Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Niyazi Sayın'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarının desteklendiği ve belirginleştirildiği tespit edilmiştir. Ayrıca dalgalandırma süsleme tekniği kullanımıyla uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek durağan yapıdaki icrâ oluşumunun engellediği tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla ifâde zenginliğinin desteklendiği ve çeşitlendirildiği tespit edilmiştir. Kalış perdelerinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, yarım karar ve kararların ifâde zenginliği ile güçlendirildiği tespit edilmiştir.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında, dalgalandırma süsleme tekniğinin Niyazi Sayın'ın ney icrâsında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yöndeki kullanımın da Niyazi Sayın'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından, Niyazi Sayın'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma süsleme tekniğinin Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde, icrâyı oluşturan diğer önemli

süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleri ile ezgisel akışın zenginleştirildiği, çeşitlendirildiği ve oluşabilecek durağan icrâ yapısının engellendiği sonucuna ulaşılmıştır.

6.2. İkinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında kullandığı ifâde unsurlarına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Kullanım Sıklığı	Hüseynî taksîm	Sazkâr taksîm	Şevkutarab taksîm	Ferahnâk taksîm	Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîmi	Toplam Kullanım
1	Hafif	Hafif	Hafif	Hafif	Vurgu	Vurgu
2	Vurgu	Vurgu	Vurgu	Vakfe	Kesik icrâ	Hafif
3	Vakfe	Vakfe Kesik icrâ Hızlanarak icrâ[8]	Vakfe	Kesik icrâ	Hafif	Kesik icrâ
4	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Vurgu	Vakfe	Vakfe
5			Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
6				Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ

Tablo 6.2. Niyazi Sayın ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

[8] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.2'de görüldüğü üzere Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirmeyi, icrâyı canlılık bakımından sistemli olarak desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının vurgu ifâde unsurunun taksîm icrâlarında yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla uzunca duyurulan vurgulu perdelerde oluşabilecek durağan duyumu engellemeyi, bu perdeleri tınısal zenginlikle desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgunun, Niyazi Sayın'ın ney taksîmleri içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Acemaşîrândan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde vakfe kullanımlarının, ezgisel yapı içerisinde de yer alarak, uzun icrâ yapısının ifâde zenginliği açısından desteklenmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir.

Kesik icrâ kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Sazkâr, Ferahnâk ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. Kesik icrâların taksîmlerde inici veya çıkıcı nağmeler

üzerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle inici ve çıkıcı seyir içerisinde nağme yapılarının, ifâde zenginliği ile birlikte desteklendiği ve güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan Sazkâr, Ferahnâk, Şevkutarab ve Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş taksîminde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından, altıncı sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle, ezgisel akışın ifâde zenginliğinin arttırıldığı ve kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatını desteklerken zarif bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının ezgisel akış içerisinde kullandığı yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla oluşabilecek tekdüze seyir yapısını engellemeyi amaçladığı tespit edilmiştir.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın ezgisel akış içersinde hafif icrâ ve özellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle, dinamikleşen ezgisel yapıya tınısal zenginlik sağlanarak, ifâde zenginliğinin desteklendiği ve ezgisel akışın tekdüzeliğe düşmesinin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.2'de görüldüğü üzere Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru

olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlanırken, kalış hissiyatlarının belirgin hale getirilerek, karar ve yarım karar bölgelerinde ifâde zenginliğinin arttırıldığı sonucuna varılmıştır. Bu iki unsurun bir arada kullanımıyla icrâda oluşturulan ifâde zenginliğinin, tınısal zenginlikle desteklenerek nitelikli bir ezgisel akış oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Hafif icrânın, Niyazi Sayın'ın ney taksîmleri içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Genel olarak ifâde unsuru kullanımlarına ilişkin olarak, vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunun ve icrâlardaki kullanım biçimlerinin, Niyazi Sayın'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

6.3. Üçüncü Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarında tartım kullanımına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Niyazi Sayın'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri bir bütün olarak incelendiğinde, en çok 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelmesiyle oluşan, ikinci olarak da iki 8'lik değerde notanın yan yana gelmesiyle oluşan tartımı taksîmlerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tartım kullanımları esnasında, aynı yapıdaki tartım kullanımlarıyla oluşabilecek tekdüze duyumu engellemek amacıyla, çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir.

Örneklemde yer alan tüm taksîmlerde, üçleme tartımına yer verildiği tespit edilmiştir. Üçleme tartımı kullanımıyla ezgisel akıştaki ifâde zenginliğinin güçlendiriliği ve çeşitlendirildiği tespit edilmiştir. Üçleme tartımı içerisinde makâmların karakteristik perdelerinin kullanılmasıyla, bu perdelerin de icrâ içerisinde ön plana çıkarıldığı ve üçleme kullanımıyla makâmın seyir yapısına da katkı sağlandığı tespit edilmiştir.

Örneklemde yer alan taksîmlerde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşan tartımların yer aldığı tespit edilmiştir. 16'lık ve 32'lik değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşan tartım kullanımlarıyla, ezgisel akışın dinamik

ve canlı tutulduğu, icrâda oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır. 16'lık ve 32'lik değerde tartım kullanımlarıyla icrâ içerisindeki inici ve çıkıcı seyir yapılarının da güçlendirildiği tespit edilmiştir.

Niyazi Sayın'ın tartımsal unsurları titizlikle kullandığı, böylelikle nitelikli ezgisel akış ve nağmeler üreterek oluşabilecek tekdüzeliklerden ve durağanlıktan uzak taksîm icrâları ortaya çıkardığı sonucuna varılmıştır.

6.4. Dördüncü Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Niyazi Sayın'ın taksîm icrâlarındaki makâm anlayışına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Niyazi Sayın'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 5, 6 ve 22 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2., 3., 4., 5. devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. Hüseynî, Sazkâr, Şevkutarab ve Ferahnâk taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâm içerisinde bir seyir sürdürüldüğü tespit edilmiştir. Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto Ney Solosu) taksîminde pek çok makâma, icrâ ettiği makâmların seyir kurallarını dikkate alarak, geçkilerini meydana getirdiği tespit edilmiştir.

6.5. Beşinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip on adet kişisel motif tespit edilmiştir. İcrâcının taksîmlerinde kişisel motif kullanımlarıyla, icrâlarındaki makâm ve geçkileri ön plana çıkardığı ve desteklediği tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motifleri seyir içerisinde inici ve çıkıcı nağmeleri destekler şekilde

ard arda veya yalnız başına kullandığı saptanmıştır. Niyazi Sayın'ın kişisel motif kullanımlarını seyrin tiz ve pest bölgesinde kullanarak ezgisel yapıları icrâsının genelinde desteklediği tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motifleriyle seyirdeki dinamikliğe ve devamlılık hissiyatına da katkı sağladığı saptanmıştır. Kişisel motiflerin icrâlarda kendi içerisinde bazı farklarla çeşitlendiği, böylelikle aynı motiflerin sıklıkla kullanımından doğacak tekdüze seyir duyumunun icrâcı tarafından engellenmesinin amaçlandığı saptanmıştır.

6.6. Altıncı Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları süsleme tekniklerine ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.6.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk Taksîm	Hüzzâm Taksîm	Acemaşîrân Taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[9]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma
4	Kaydırma Kümeleme[11]	DKS[10]	Vurkaç çarpma	Kaydırma
5	Çarpma kaydırma	Kaydırma Çarpma kaydırma Çift çarpma Kümeleme	DKS	DKS
6	Geniş tarama	Geniş tarama	Çarpma kaydırma	Kümeleme Geniş tarama
7	Çift çarpma		Çift çarpma Kümeleme Tarama	Çift çarpma
8	Tarama			Geniş tarama
9				Tarama

Tablo 6.3. Adnan Yavuz Ballıoğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

[9] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[10] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[11] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.3'te görüldüğü üzere Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının taksîm icrâsı içerisinde, makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâsında süslediği ve ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde, önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlunun örneklemde yer alan Hüzzâm ve Acemaşîrân taksîminde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla, icrâdaki canlılığı sistemli bir şekilde desteklemeyi ve makâmın karakteristik perdelerini taksîmlerinde vurugulamayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı, tüm taksîmlerinde yer almayan ancak ezgisel yapıyı destekleyen ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi, daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının inci yapıdaki dinamik nağmeleri vurkaç çarpma süsleme tekniği ile süslemeyi, daha uzun aynı ve farklı değerde notalar arasında vurkaç çarpma kullanımıyla da inici ezgisel akışı tınısal açıdan desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmlerde vurkaç çarpmanın farklı yoğunluklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, tüm taksîmlerinde yer alan, inici yapıdaki ezgileri güçlendirerek, tekdüze bir inici nağme hissyatının icrâ içerisinde oluşmasını engelleyen, önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akışın içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının genellikle ezgisel akışın bağlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı bir duyumu desteklemeyi ve perdeleri icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırma süsleme tekniğinin, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıları ve icrâdaki canlılığı destekleyen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir.

İcrâcının ezgisel hareketin başlangıcında çift çarpma kullanımıyla, ezgisel akıştaki canlılığı desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde ezgisel yapıyı destekleyen, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren, tüm taksîmlerinde yer alan, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanılan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğini kullanmadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğini, farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin, yer aldığı taksîmlerde, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kümeleme kullanımıyla, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde desteklediği ve ardından gelen nağme yapısını güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak ele alındığında, kümelemenin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde ezgisel yapıyı destekleyen, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanılan, önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlunun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı atlamalarda kaydırma süsleme tekniğiyle, icrâ içerisinde duyum zenginliği oluşturmayı, makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. İnici yapıda kullandığı kaydırma süsleme tekniğiyle, ezgisel akışı güçlendirmeyi ve tekdüze inici nağme oluşumunu engellemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme

tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan Uşşâk ve Acemaşîrân taksîminde tarama süsleme tekniğini farklı sıklıkla, ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımlarıyla, ezgisel akıştaki nağme yapısını çeşitlediği ve kalış öncesinde karar veya yarım karar hissiyatlarına katkı sağladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer almayan, süsleme teknikleri içerisinde ezgisel yapıyı zenginleştiren, çeşitlendiren önemli bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan Uşşâk ve Hüzzâm taksîminde geniş tarama süsleme tekniğini aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer aldığı, makâmın karakteristik perdelerini icrâda ön plana çıkarıcı şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, örneklemdeki tüm taksîmlerde yer almayan, icrâdaki nağme yapısını zenginleştiren ve süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren önemli bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.3'te görüldüğü üzere Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer

alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla, yarım karar ve karar hissiyatlarının desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe incelik sağlandığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarına ifâde zenginliği sağlanarak belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırmanın Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleri ile ezgisel akışın desteklendiği ve nağme yapılarının çeşitlendirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.2. Ahmed Şahin

Ahmed Şahin'in taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh Taksîm	Acemaşîrân Taksîm	Pençgâh Taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[12]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma Kaydırma	Vurkaç çarpma
4	Kaydırma Çift çarpma[13]	Kaydırma	Çarpma kaydırma	Kaydırma
5	DKS[14] Çarpma kaydırma Geniş tarama	Çift çarpma Geniş tarama	DKS	Çarpma kaydırma
6		Çarpma kaydırma DKS	Kümeleme	DKS Çift çarpma
7			Çift çarpma Geniş tarama	Geniş tarama
8			Üçlü çarpma	Kümeleme
9			Tarama	Üçlü çarpma
10				Tarama

Tablo 6.4. Ahmed Şahin süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Ahmed Şahin'in taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.4'te görüldüğü üzere Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâ içerisinde süsleyerek, ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden

[12] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[13] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[14] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

önceki notadan alan çarpmanın, Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ezgisel hareketlerin başlangıçlarında kullanarak, icrâlarındaki canlılığı düzenli olarak desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalarla da, icrâsında bu perdeleri vurguladığı ve makâm hissiyatlarını güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı, tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıları güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak vurkaç çarpmanın, sıklık bakımından, üçüncü unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Pençgâh taksîmde vurkaç çarpma ve kaydırma süsleme tekniği kullanımının eşit olması sebebiyle, bu iki unsur kullanım sıklığı bakımından aynı satırda gösterilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında yer aldığı gibi aynı veya birbirinden farklı değerde notalar arasında kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının 16'lık notalar arasında vurkaç çarpma kullanımıyla, dinamik yapıdaki icrâyı canlı ve bol çarpmalı bir hale dönüştürdüğü, tekdüze inici nağme duyumunu engellediği tespit edilmiştir. Daha uzun ve farklı değerde notalar arasındaki vurkaç çarpma kullanımlarıyla, inici notalar arasında duyum açısından tınısal zenginlik geliştirdiği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın

Ahmed Şahin'in ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Ahmed Şahin'in çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel akış içerisinde ve ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çarpma kaydırma kullanımlarıyla, ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı bir duyum oluşturmayı ve ardından gelen nağme yapısını güçlendirmeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırma süsleme tekniğinin, Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı destekleyen, ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer alarak icrâdaki canlılığın sistemli olarak sürdürülmesini sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmalarla, ezgisel akışı desteklediği ve makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akış esnasında kullandığı çift çarpmalarla nağme yapısını zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde ezgisel yapıyı zenginleştiren, destekleyen, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanılan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan Pençgâh taksîminde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer aldığı, kullanım sıklığına göre sekizinci sırada olduğu tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların Pençgâh taksîmde kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Ahmed Şahin'in ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer almayan, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve ezgisel yapıyı zenginleştiren, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı görülen bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan sadece Pençgâh taksîminde, kümeleme süsleme tekniğinin yer aldığı, kullanım sıklığına göre altıncı sırada olduğu tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla nağme kullanımını çeşitlendirdiği ve makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Ahmed Şahin'in ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer almayan, ezgisel yapıyı zenginleştiren, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, sıklıkla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıda kullandığı kaydırma süsleme tekniğiyle, ezgisel akışı canlandırdığı, makâmın karakteristik perdelerini icrâsında ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. İnici kaydırma kullanımlarıyla, ezgisel akışı iniş cazibesi içerisinde desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde kaydırma süsleme tekniğinin, önemli bir unsur olarak, kullanım sıklığı bakımından, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında, kaydırmanın Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan Pençgâh taksîminde tarama süsleme tekniğinin yer aldığı, kullanım sıklığına göre dokuzuncu sırada olduğu tespit edilmiştir. Tarama kullanımının uzunca duyurulan perde üzerinde yer aldığı, makâmın seyir yapısını destekleyici doğrultuda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer almayan, ezgisel yapıyı zenginleştiren, çeşitlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer aldığı, ezgisel akışı ve icrâ edilen makâmın seyrini destekleyici nitelikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Ahmed Şahin'in ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren, nağme yapısını güçlendiren ve zenginleştiren önemli bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.4'te görüldüğü üzere Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun, dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Ahmed Şahin'in icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımıyla kalış hissiyatlarının desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniğinin ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğin ifâde zenginliği ile çeşitlendirildiği, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarındaki ifâde gücünün arttırıldığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Ahmed Şahin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ahmed Şahin'in ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Ahmed Şahin'in taksîmlernde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle, nağme yapılarının çeşitlendirildiği, ezgisel akışın ve makâm icrâsının desteklendiği sonucuna varılmıştır.

6.6.3. Ali Tan

Ali Tan'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Sultânîyegâh Taksîm	Nihâvend Taksîm	Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş)Taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[15]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma
4	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
5	Tarama	Kümeleme	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
6	DKS[16]	Çarpma kaydırma	DKS	Kümeleme
7	Çarpma kaydırma	DKS	Çift çarpma	DKS
		Geniş tarama	Kümeleme	
	Kümeleme[17]			
8	Çift çarpma	Çift çarpma	Tarama	Tarama
	Geniş tarama			
9			Geniş tarama	Geniş tarama
10				Çift çarpma

Tablo 6.5. Ali Tan süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Ali Tan'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.5'de görüldüğü üzere Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının taksîm icrâsı içerisinde, makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâsında süslediği ve ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler

[15] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[16] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[17] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının tamamının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akıştaki canlılığın devamlılığını sağlamak ve ezgisel hareketlerin başlangıcında makâmın karakteristik perdelerini vurgulamak amacıyla değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı icrâlarında kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Ali Tan'ın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı güçlendiren, canlandıran ve makâm icrâsına katkı sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, aynı ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpmayı genellikle 16'lık değerden uzun notalar arasında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpmaları, inici nağmeler arasında tınısal zenginlik oluşturmak amacıyla kullandığı tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Ali Tan'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Ali Tan'ın çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel

hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında çarpma kaydırma kullanımlarıyla, icrâdaki canlılığı, ezgisel akışı ve makâmın karakteristik perdelerini desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı güçlendiren, icrâdaki canlılığın devamlılığını sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda ve genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla makâmın karakteristik perdelerini desteklediği ve uzunca duyurulan sesler öncesinde nağme yapısını çeşitlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Ali Tan'ın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirerek nağme yapısını zenginleştiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan taksîmlerinde üçlü çarpmanın yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içerisindeki âhengi desteklediği ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm

taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı zenginleştiren ve destekleyen yapıda kullanıldığı görülen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıda kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını vurguladığı ve icrâlarında canlı bir duyum ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. İnici yapıdaki kullanımlarıyla, inici nağmelerde oluşabilecek tekdüze ezgi yapısını engellediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan Sultânîyegâh ve Nihâvend (Hicâz'dan, Nihâvend'e geçiş) taksîminde tarama süsleme tekniğinin farklı sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımlarının genellikle uzunca duyurulan perdeler üzerinde yer aldığı, icrâ içerisinde nağme yapılarını çeşitlendirici nitelikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama süsleme tekniğini, bütünleşik olarak, kullandığı perdenin bir oktav pestteki sesi ile icrâda yan yana kullanarak, taksîminde simetrik bir nağme çeşitliliği ve zenginliği oluşturduğu da tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama unsurunu Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, tüm taksîmlerinde yer almayan, ezgisel yapı içerisinde âhengi destekleyen bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş taramaların icrâ edilen makâmın yapısına uygun iki perde arasında yer aldığı, ezgisel akışı destekleyici nitelikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının geniş tarama kullanımlarıyla makâmın

karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı da tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Ali Tan'ın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını çeşitleyen ve ezgisel akışa katkı sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.5'te görüldüğü üzere Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Ali Tan'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, perdeler üzerinde tınısal zenginliğin arttırıldığı, karar ve yarım karar perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarını desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe, âhenk ve ifâde katıldığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Ali Tan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ali Tan'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ali Tan'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun Ali Tan'ın ney taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle, nağme yapılarının güçlendirildiği ve makâm içerisindeki karakteristik perdelerin ön plana çıkarıldığı sonucuna varılmıştır.

6.6.4. Ekrem Vural

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh taksîm	Isfahân taksîm	Sabâ taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[18]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Vurkaç çarpma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Dalgalandırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
4	Kaydırma	Çarpma kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
5	DKS[19]	Vurkaç çarpma DKS	Çarpma kaydırma Çift çarpma Kümeleme Tarama	DKS
6	Çarpma kaydırma	Çift çarpma		Çarpma kaydırma
7	Çift çarpma	Üçlü çarpma Tarama		Çift çarpma
8	Kümeleme	Kümeleme		Kümeleme Tarama
9	Üçlü çarpma Tarama[20]			Üçlü çarpma

Tablo 6.6. Ekrem Vural süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

[18]DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[19] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[20] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.6'da görüldüğü üzere Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdelerinde üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları kullandığı, böylelikle bu perdelerini ön plana çıkartmayı amaçladığı da tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan Segâh ve Isfahân taksîminde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı aynı sıklıkla, beşinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının tamamının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımlarıyla, ezgisel akışı desteklediği ve makâmların karakteristik perdelerini nağmelerin başlangıçlarında vurgulamayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Ekrem Vural'ın ney icrâsında, Segâh ve Isfahân taksîminde yer alan, ezgisel yapıları güçlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde

notalar arasında olduğu gibi daha uzun ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla, inici yapıdaki nağmeleri tekdüzelikten kurtardığı ve iniş cazibesi içerisinde desteklediği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Ekrem Vural'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Ekrem Vural'ın çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çarpma kaydırma kullanımlarıyla, yeni başlayan ezgisel yapıları canlılık yönünden desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırma süsleme tekniğinin, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı zenginleştiren ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akış içerisinde kullandığı çift çarpmalarla nağme yapısını çeşitlendirmeyi, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmalarla da icrâ içerisindeki canlılığa katkı sağlamayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel yapıyı zenginleştiren ve destekleyen yapıda kullanılan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan Segâh ve Isfahân taksîminde, üçlü çarpma süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların

kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akış içerisinde kullandığı üçlü çarpmalarla nağme yapısını zenginleştirmeyi, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı üçlü çarpmalarla da icrâ içerisindeki canlılığa katkı sağlamayı ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren ve nağme yapılarının güçlendirilmesine katkı sağlayan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, ezgisel akışı desteklemeyi, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, nağme yapısını destekleyen ve çeşitlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının inici kaydırmalarla, tekdüze inici nağme hissiyatını engellediği, çıkıcı kaydırmalarla atlamalı perdelerde icrâ içerisinde canlılığı desteklediği ve duyumu zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Ekrem Vural'ın ney icrâsında, nağme yapılarını zenginleştiren ve destekleyen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde tarama süsleme tekniğinin farklı sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımlarının genellikle uzunca duyurulan perdeler üzerinde yer aldığı, ezgisel akışa zenginlik sağlayıcı nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Taramaların Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve ezgisel yapıları zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan taksîmlerinde geniş tarama kullanımının yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.6'da görüldüğü üzere Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Ekrem Vural'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin arttırıldığı, karar ve yarım karar perdelerindeki kullanımıyla kalış hissiyatlarını desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe incelik sağlandığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ekrem Vural'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun Ekrem Vural'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleri ile ezgisel akışın canlı yapısının desteklendiği ve çeşitlendirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.5. Eymen Gürtan

Eymen Gürtan'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Acemaşîrân taksîm	Nihâvend taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[21]	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
	DKS[22]		
4	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
		Kümeleme	
5	Kümeleme[23]	Çarpma kaydırma	DKS
	Çarpma kaydırma		
	Üçlü çarpma		
6	Çift çarpma	DKS	Kümeleme
7		Çift çarpma	Çarpma kaydırma
8			Çift çarpma
			Üçlü çarpma

Tablo 6.7. Eymen Gürtan süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Eymen Gürtan'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

[21] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[22] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[23] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.7'de görüldüğü üzere Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, icrâsında bu perdeleri de ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının tamamının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcracının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalarla, icrâ içerisindeki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, ezgisel yapıları destekleyen ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı dördüncü sırada, sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, genellikle 16'lık değerden uzun notalar arasında kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç

çarpma kullanımıyla inici nağmeleri süslediği ve ezgi yapılarını zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Eymen Gürtan'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini beşinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Eymen Gürtan'ın çarpma kaydırma süsleme tekniğini genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında, çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, makâmların karakteristik perdelerini vurgulamayı ve icrâ içerisindeki canlılığa katkı sunmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğininin toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, ezgisel yapıları güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki nağme yapılarını zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan Acemaşîrân taksîminde üçlü çarpma süsleme tekniğinin beşinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının üçleme süsleme tekniği kullanımıyla icrâ içerisindeki nağme yapılarını zenginleştirmeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün

olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akış içersindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, nağme yapılarını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, üçüncü sırada sıklıkla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıdaki kaydırma kullanımıyla, makâm içerisindeki karakteristik perdeleri ve aralıkları, atlamalı yapılarla ön plana çıkardığı ve ezgisel akışın canlılığına katkı sağladığı tespit edilmiştir. İnici kaydırmalarla, inici yapıdaki nağmeleri tınısal bakımdan zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Eymen Gürtan örneklemde yer alan taksîmlerinde tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Geniş tarama kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan taksîmlerinde geniş tarama kullanımının yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.7'de görüldüğü üzere Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci sırada sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Eymen Gürtan'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarını desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe incelik sağlandığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarına incelik ve ifâde zenginliği sağlanarak belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini hızlanarak icrâ ifâde unsuru ile birlikte kullandığı da tespit edilmiştir. Hızlanarak icrâ ifâde unsurunun dalgalandırma süsleme tekniğiyle kullanımıyla, dinamikleştirilen icrâya tınısal zenginlik sağlandığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Eymen Gürtan'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Eymen Gürtan'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Eymen Gürtan'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma

unsurunun Eymen Gürtan'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle ezgisel akış içerisinde nağme yapılarının desteklendiği ve zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.6. İbrahim Benlioğlu

İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk taksîm	Bayâtî taksîm	Hicâz taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[24]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma Kaydırma [25]	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma
4	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
5	Çarpma kaydırma	DKS	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
6	DKS[26]	Geniş tarama	DKS	DKS
7	Kümeleme	Çift çarpma Tarama	Geniş tarama	Geniş tarama
8	Geniş tarama			Kümeleme
9	Çift çarpma			Çift çarpma
10				Tarama

Tablo 6.8. İbrahim Benlioğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

<u>Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı</u>

Tablo 6.8'de görüldüğü üzere İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmları oluşturan karakteristik perdeler üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, icrâlarında bu perdeleri ön plana çıkardığı ve desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm

[24] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[25] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[26] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak incelendiğinde, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel hareketlerin başlangıcında, makâmın veya ezginin ilk notaları üzerinde canlılık oluşturmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, ezgisel yapıyı destekleyen ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla 16'lık değerde notalar arasında inici nağmelerde canlı bir ezgisel yapı ortaya koyduğu, daha uzun ve farklı değerde notalar arasındaki kullanımıyla da inici nağmelerde tınısal açıdan zengin bir icrâ ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. İbrahim Benlioğlu'nun çarpma kaydırma süsleme tekniğini kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, duyum açısından zengin ezgisel akış başlangıçları yapmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içersinde yer alan çarpma kaydırmaların nağme yapısını çeşitlendirdiği ve ezgisel akış içerisindeki atlamarı desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, ezgisel yapıyı zenginleştiren ve icrâya canlılık sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk ve Bayâtî taksîminde çift çarpma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanıldığı tespit edilmiştir. İcracının çift çarpma kullanımlarıyla ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun Uşşâk taksîminde kümeleme süsleme tekniğinin yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme

tekniği kullanımıyla nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve ezgisel akışa zenginlik sağlayan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla, çıkıcı yapıdaki atlamalarda icrâyı canlılık bakımından desteklediği, inici yapıdaki nağmeleri iniş cazibesi içerisinde güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırma süsleme tekniğinin İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî taksîminde tarama süsleme tekniğinin yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının icrâdaki nağme yapısını ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştirici nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir.

Geniş tarama kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer aldığı ve makâmın karakteristik perdelerini ezgisel akışta ön plana çıkarıcı nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, ezgisel

yapıyı çeşitlendiren ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren önemli bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.8'de görüldüğü üzere İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın ikinci sırada, sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin İbrahim Benlioğlu'nun icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda desteklendiği, kalış perdelerindeki kullanımla karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe incelik sağlandığı, karar veya yarım karar perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından da ön plana çıkarıldığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırma süsleme tekniğinin İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli

süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleri ile ezgisel akışın zenginleştirilerek devamlılığının sağlandığı sonucuna varılmıştır.

6.6.7. Kemal Karaöz

Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Ferahfezâ taksîm	Râst taksîm	Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîmi	Toplam Kullanım
1	DKÖ[27]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Kaydırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Dalgalandırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma
4	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma
5	DKS[28]	Tarama	Çarpma kaydırma	DKS
6	Çarpma kaydırma	DKS Çarpma kaydırma	DKS	Çarpma kaydırma
7	Tarama	Üçlü çarpma	Geniş tarama	Tarama
8	Kümeleme [29] Geniş tarama		Çift çarpma Üçlü çarpma	Geniş tarama
9			Tarama	Üçlü çarpma
10				Kümeleme Çift çarpma

Tablo 6.9. Kemal Karaöz süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.9'da görüldüğü üzere Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki

[27] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[28] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[29] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının tamamının ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcracının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalarla, ezgisel akıştaki canlılığı desteklemeyi ve makamın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, ezgisel akışı destekleyen ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla inici yapıdaki nağmelerde oluşabilcek tekdüzeliği engellediği ve ezgisel yapıları güçlendirdiği saptanmıştır. Vurkaç çapmanın Kemal Karaöz'ün ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Kemal Karaöz'ün çarpma kaydırma süsleme tekniğini kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, icrâdaki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı saptanmıştır. Ezgisel akış içerisinde kullandığı çarpma kaydırmalarla, atlamalı nağmelerdeki duyumu zenginleştirdiği saptanmıştır Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, ezgisel yapının canlılığını sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde çift çarpma süsleme tekniğini yedinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla ezgisel akışı süsleme tekniği ve nağme yapısı bakımından zenginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer almayan, icrâdaki âhengi destekleyen bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan Râst ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde üçlü çarpma süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının üçlü çarpma kullanımlarıyla icrâ içerisindeki âhengi desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, ezgisel akıştaki süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Kemal Karaöz'ün Ferahfezâ taksîminde kümeleme süsleme tekniğinin sekizinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımıyla, icrâ içerisinde âhengi ve kendisinden sonra gelen nağme yapılarını desteklediği tespit edilmiştir. Kümeleme kullanımıyla icrâ içerisinde makâmların karakteristik perdelerinin de ön plana çıkarılmasının amaçlandığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemelerin, Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, ezgisel yapıyı destekleyen ve güçlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıda kaydırma kullanımlarıyla icrâ içerisinde canlı bir duyumu atlamalı aralıklar arasında desteklediği saptanmıştır. İnici yapıda kaydırma kullanımıyla perdeler arasında tınısal bir zenginlik oluşturulduğu, tekdüze bir inici nağme oluşumun engellendiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmaların Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde tarama süsleme tekniğinin farklı sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama süsleme tekniğinin genellikle uzunca duyurulan perdeler üzerinde yer alarak, ezgisel yapıdaki nağmeleri çeşitlendirdiği ve icrâ içerisinde karar hissiyatını destekler nitelikte de kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, süsleme tekniği

kullanımını zenginleştirdiği ve taksîmlerde âhengi destekleyen bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan Ferahfeza ve Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının, icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer aldığı, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkardığı ve ezgisel akıştaki âhengi destekler nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş taramanın Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, ezgisel akışı destekleyen ve zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.9'da görüldüğü üzere Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın farklı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Kemal Karaöz'ün icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırma süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımıyla kalış hissiyatlarının desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğin ifâde anlamında geliştirildiği, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği tespit edilmiştir.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Kemal Karaöz'ün ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Kemal Karaöz'ün ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Kemal Karaöz'ün ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle ezgisel akışın zenginlik ve âhenk bakımından desteklendiği sonucuna varılmıştır.

6.6.8. Mustafa Güvenkaya

Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Karcığar taksîm	Sûzinâk taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[30]	Dalgalandırma	DKÖ
2	Dalgalandırma	DKÖ	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma	Vurkaç çarpma
4	DKS[31]	Kaydırma	Çarpma kaydırma
5	Kaydırma	DKS	Kaydırma
6	Çift çarpma	Vurkaç çarpma	DKS
		Çift çarpma	
7	Çarpma kaydırma[32]		Çift çarpma
	Kümeleme		
	Tarama		
8			Kümeleme
			Tarama

Tablo 6.10. Mustafa Güvenkaya süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

[30] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[31] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[32] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.10'da görüldüğü üzere Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı ve bu perdeleri icrâsında ön plana çıkartığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımının genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ezgisel hareketlerin başında kullanarak, icrâsını sistemli olarak canlılık bakımından desteklediği ve nağmelerin başlangıçlarında yer alan ilk notaları ön plana çıkardığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, ezgisel akışı destekleyen ve güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık

değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla, icrâlarında inici yapıdaki nağmeleri süsleyerek güçlendirdiği, oluşabilecek tekdüze inici seyir yapısını bu yolla engellediği saptanmıştır. Vurkaç çapmanın Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Mustafa Güvenkaya'nın çarpma kaydırma süsleme tekniğini kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, nağmelerin başlangıcındaki canlı duyumu desteklediği ve ardından gelen ezgi yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Ezgisel akış içerisinde ise çarpma kaydırmalarla nağme içerisindeki atlamalı yapıları duyum açısından zenginleştirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırma süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan, ezgisel akışa katkı sağlayan ve icrâyı duyum bakımından zenginleştiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çift çarpma süsleme tekniğini aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla nağme yapılarının çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkı sağladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığar taksîminde kümeleme süsleme tekniğinin yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımıyla karar hissiyatını desteklediği ve nağme yapısını zenginleştirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümeleme süsleme tekniğinin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıda kaydırma kullanımıyla makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını seyir içerisinde ön plana çıkardığı ve icrâdaki canlılığı desteklediği saptanmıştır. İcrâcının inici kaydırmalarla, seyir içerisinde inici nağmelerde tınısal zenginliği destekleyerek, tekdüze seyir yapısının oluşmasının engellediği saptanmıştır. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun, kaydırma süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın Karcığar taksîminde tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla nağme yapısını çeşitlendirdiği ve karar hissiyatını desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Mustafa

Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren ve seyir yapısını güçlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemdeki taksîmlerinde geniş tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.10'da görüldüğü üzere Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın farklı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Mustafa Güvenkaya'nın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda desteklendiği, kalış perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği ve güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğin ifâde anlamında desteklendiği, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli

bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve çarpma kaydırma unsurunun Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle ezgisel akışın desteklenerek zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.9. Nihat Ozan Köroğlu

Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Acemaşîrân taksîm	Uşşâk taksîm	Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmi	Toplam Kullanım
1	DKÖ[33]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
5	Çarpma kaydırma	Kümeleme	Kümeleme	Kümeleme
6	Kümeleme	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
7	Çift çarpma[34] Geniş tarama	Geniş tarama	DKS	DKS
8	DKS[35] Üçlü çarpma	DKS	Geniş tarama Üçlü çarpma	Geniş tarama
9				Üçlü çarpma
10				Çift çarpma

Tablo 6.11. Nihat Ozan Köroğlu süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.11'de görüldüğü üzere Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir.

[33] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[34] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[35] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâsında ön plana çıkardığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında değerini kendisinden sonraki notadan çarpma kullanımıyla, makâmların karakteristik perdelerini vurgulamayı ve icrâsını canlılık bakımından desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, canlılığı destekleyen ve seyir yapısını güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı üçüncü sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla, inici nağmeleri canlı ve bol çarpmalı bir hale dönüştürdüğü ve inici ezgisel akıştaki tınısal zenginliği desteklediği saptanmıştır. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla, inici ezgisel

akışta oluşabilecek tekdüzelik hissiyatını engellediği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Nihat Ozan Köroğlu'nun çarpma kaydırmayı kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde desteklediği ve seyir yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, ezgisel yapıları güçlendirdiği ve icrâ içerindeki canlılığı sistemli olarak desteklediği saptanmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminde çift çarpma süsleme tekniğini yedinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan Acemaşîrân ve örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde üçlü çarpma süsleme tekniğinin sekizinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının üçlü çarpma kullanımıyla ezgisel akıştaki âhengi desteklediği ve zenginleştirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde

dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemdeki tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, farklı sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımlarıyla icrâdaki âhengi zenginleştirdiği ve ardından gelen nağme yapılarını desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemelerin toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve nağme yapılarını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, dördüncü sırada sıklıkta, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının atlamalı perdelerde kaydırma kullanımıyla, icrâdaki canlılığı ve duyum zenginliğini dar ve geniş aralıklar arasında desteklediği saptanmıştır. İnici yapıdaki kaydırmalarla, ezgisel akışı inici yapıda tınısal açıdan zenginleştirdiği ve nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemdeki taksîmlerinde tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Geniş tarama kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer

aldığı, makâmın karakteristik perdelerini vurgular nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, örneklemdeki tüm taksîmlerinde yer alan, nağme yapısını güçlendiren ve makâm seyrine katkı sağlayan önemli bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.11'de görüldüğü üzere Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Nihat Ozan Köroğlu'nun icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarını desteklediği ve belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğin ifâde gücü anlamında da desteklendiği, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, desteklenen kalış hissiyatlarına ifâde zenginliği sağlanarak belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır.

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan Acemaşîrân ve örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde beşli, yedili ve onbirli yapıda çarpmalar da kullandığı tespit edilmiştir. Bu kullanımlarla da ezgisel akışın yüksek seviyede zenginleştirildiği ve icrânın dinamiklik anlamında desteklendiği saptanmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle ezgisel akışın devamlılık anlamında desteklendiği ve zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.10. Nurullah Kanık

Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîm	Ferahfezâ taksîm	Uşşâk taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[36]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma
4	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma
5	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
6	DKS[37]	Kümeleme	DKS	DKS
	Çift çarpma[38]			Kümeleme
7	Kümeleme	DKS	Kümeleme	Çift çarpma
8		Çift çarpma		Tarama
9		Tarama		

Tablo 6.12. Nurullah Kanık süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

[36] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[37] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[38] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Tablo 6.12'de görüldüğü üzere Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdelerinde üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları kullandığı, böylelikle makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkartmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, icrâsındaki canlılığı sistemli olarak desteklediği, nağmelerin başlangıçlarında makâmın karakterisitik perdelerini veya tartım yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, ezgisel akışı destekleyen ve seyrin devamlılığını sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma süsleme tekniğini genel olarak 16'lık

değerden uzun notalar arasında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla uzun değerde notalar arasında inici nağmelerde, tınısal zenginlik ortaya çıkardığı saptanmıştır. Böylelikle inici nağmelerde oluşabilecek tekdüze duyumu engellediği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Nurullah Kanık'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini beşinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Nurullah Kanık'ın çarpma kaydırmayı kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla makâmın karakterisitik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkardığı ve seyir yapısındaki canlılığı sistemli olarak desteklediği saptanmıştır. Ezgisel akış içerisinde yer alan çarpma kaydırmaların ise nağmelerdeki atlamalı sesleri desteklemek amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, seyir yapsını destekleyen ve icrâya canlı bir duyum sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Nurullah Kanık'ın Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) ve Ferahfezâ taksîminde, farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel akış içerisinde veya ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında çift çarpma kullanımıyla seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Ezgisel akışın içerisinde kullanılan çift çarpmaların ise nağme yapısını zenginleştiri bir unsuru olarak kullanıldığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, ezgi kurgusunu destekleyen ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemdeki tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, farklı sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümleme kullanımıyla ezgisel seyir içerisindeki âhengi desteklediği ve ardından gelen nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve ezgi yapılarına renk katan bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının kaydırma kullanımlarıyla makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını icrâ içerisinde ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. İnici kaydırmalarla nağme yapılarını güçlendirdiği ve oluşabilecek tekdüze nağme duyumunu ortadan kaldırdığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Nurullah Kanık'ın Ferahfezâ taksîminde tarama süsleme tekniğini dokuzuncu sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla nağme kurgularını çeşitlendirdiği ve çıkıcı ezgi yapısını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının

Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemdeki taksîmlerinde geniş tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.12'de görüldüğü üzere Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Nurullah Kanık'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin ve âhengin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğin ifâde gücü anlamında desteklendiği, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği sağlanarak güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Nurullah Kanık'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Nurullah Kanık'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Nurullah Kanık'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli

bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip unsurlarla nağme yapılarındaki âhengin ve çeşitliliğin desteklendiği ve sürdürülebilir bir icrâ yapısı oluşturulduğu sonucuna varılmıştır.

6.6.11. Ömer Erdoğdular

Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk taksîm	Hüzzâm taksîm	Hisâr taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[39]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Vurkaç çarpma	Kaydırma [40]	Kaydırma	Kaydırma
		DKS		
5	DKS[41]	Çarpma kaydırma	Çift çarpma	DKS
			DKS	
6	Geniş tarama	Çift çarpma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
			Geniş tarama	
7	Çarpma kaydırma	Kümeleme		Çift çarpma
		Geniş tarama		Geniş tarama
8	Çift çarpma			Kümeleme
				Tarama
9	Tarama			

Tablo 6.13. Ömer Erdoğdular süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.13'te görüldüğü üzere Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâ içerisinde süsleyerek, ön plana

[39] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[40] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[41] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

çıkardığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla makâmın karakteristik perdelerini vurgulayarak ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmalarla icrâdaki canlılığın sistemli olarak desteklendiği de saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, seyir yapısını destekleyen ve makâm hissiyatlarının oluşumun katkı sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, aynı ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpmayı genel olarak 16'lık değerden uzun notalar üzerinde kullanarak, inici yapıdaki nağmeleri tınısal zenginlikle beslediği saptanmıştır. Vurkaç çapmanın Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Ömer Erdoğdular'ın çarpma kaydırmayı kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel hareketin başlangıcında makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı ve desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, ezgisel yapıyı güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akış içerisndeki çift çarpma kullanımıyla nağmeler üzerinde âhengi desteklediği, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çift çarpmalarla seyir yapısını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın Hüzzâm taksîminde kümeleme süsleme tekniğinin, yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımıyla icrâsında tiz perdelerde âhengi desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemenin, Ömer Erdoğdular'ın ney

icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıdaki kaydırmalarla seyir yapsındaki canlı anlatımı desteklediği, inici yapıdaki kaydırmalarla nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın Uşşâk taksîminde tarama süsleme tekniğini, dokuzuncu sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla taksîmindeki nağme yapısını çeşitlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Ömer Erdoğdular'ın icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımıyla makâmın karakteristik perdelerinin vurgulandığı ve nağme yapılarının çeşitlendirildiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, örneklemdeki tüm taksîmlerinde yer alan, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.13'te görüldüğü üzere Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Ömer Erdoğdular'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla kalış hissiyatlarının desteklediği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe ifâde ve anlam gücü katıldığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarına ifâde zenginliği sağlandığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleryle ezgisel akışın zenginleştirildiği ve desteklendiği sonucuna varılmıştır.

6.6.12. Sadrettin Özçimi

Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Hicâz taksîm	Hüseynî taksîm	Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmi	Toplam Kullanım
1	DKÖ[42]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	DKS[43]	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma
5	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
6	Çarpma kaydırma Kümeleme Tarama Geniş tarama[44]	DKS	DKS	DKS
7	Çift çarpma	Kümeleme	Kümeleme	Kümeleme
8		Çift çarpma Tarama	Geniş tarama	Geniş tarama
9		Geniş tarama	Üçlü çarpma	Tarama
10			Çift çarpma Tarama	Çift çarpma Üçlü çarpma

Tablo 6.14. Sadrettin Özçimi süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.14'te görüldüğü üzere Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının taksîm icrâsı içerisinde, makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri icrâsında süslediği ve ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele

[42] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[43] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[44] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanarak icrâsındaki canlılığı sistemli olarak desteklediği ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde, tüm taksîmlerinde yer alan, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanılan, ezgisel yapıyı zenginleştiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla inici nağmelerde canlı duyuma sahip bir seyir yapısı elde ettiği ve icrâdaki tınısal zenginliği desteklediği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırmayı farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Sadrettin Özçimi'nin çarpma kaydırmayı genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çarpma kaydırma kullanımlarıyla ezgisel yapıların başlangıcında duyum açısından canlılık sağladığı ve ezgisel akışı güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, seyir yapısını destekleyen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) üçlü çarpma süsleme tekniğinin dokuzuncu sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının üçlü çarpmaları makâm seyrini destekleyici yapıda kullandığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde onuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve seyir yapılarını desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemelerin, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, ezgisel yapıyı güçlendiren ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının inici yapıda kaydırma kullanımıyla, makâm seyirlerini karakteristik perdelerde nağme üretimi bakımından güçlendirdiği tespit edilmiştir. Çıkıcı yapıdaki kaydırmalarla atlamalı perdeler arasındaki canlı duyumu desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde tarama süsleme tekniğini, farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla icrâ içerisindeki âhengi ve kalış hissiyatlarını desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Sadrettin Özçimi'nin icrâsında, ezgisel yapıyı güçlendiren ve süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında yer aldığı, makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı ve nağme yapısını çeşitlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren ve seyir yapısını güçlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.14'te görüldüğü üzere Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Sadrettin Özçimi'nin icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmaların ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin seyir yapısını âhenkli hale getirdiği, kalış perdelerindeki kullanımıyla kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginlikle zarif bir seyir oluşturulduğu, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarına ifâde zenginliği sağlandığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna

varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle seyir yapılarının sürdürebilirliğinin desteklendiği ve zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.13. Salih Bilgin

Salih Bilgin'in taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Bestenigâr taksîm	Uşşâk taksîm	Râst taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[45]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Kaydırma	Kaydırma	Kümeleme	Kaydırma
5	Çarpma kaydırma	DKS	Kaydırma Çarpma kaydırma Geniş tarama	Çarpma kaydırma
6	DKS[46] Geniş tarama[47]	Kümeleme	DKS	Kümeleme
7	Çift çarpma	Çarpma kaydırma Çift çarpma	Çift çarpma	DKS Geniş tarama
8		Geniş tarama		Çift çarpma

Tablo 6.15. Salih Bilgin süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Salih Bilgin'in taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

<u>Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı</u>

[45] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[46] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[47] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Tablo 6.15'te görüldüğü üzere Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, icrâsında bu perdeleri de ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Salih Bilgin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla ezgisel hareketlerin başlangıcında makâmın karakteristik perdelerini vurguladığı, nağme yapılarını güçlendirdiği ve karar hissiyatını desteklediği saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Salih Bilgin'in ney icrâsında, seyir yapılarını güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı üçüncü sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımlarıyla farklı yapıdaki tartımları icrâsında ön plana çıkardığı, inici nağme yapılarını zenginleştirerek

güçlendirdiği saptanmıştır. Vurkaç çapmanın Salih Bilgin'in ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Salih Bilgin'in çarpma kaydırmayı genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla yeni başlayan ezgisel yapıları ön plana çıkardığı ve icrâsındaki canlılığı sistemli bir şekilde desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Salih Bilgin'in ney icrâsında, seyir yapısının devamlılığını sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yedinci sırada sıklıkta, çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda, ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla, icrâ içerisindeki nağme yapılarını çeşitlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Salih Bilgin'in ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Kümeleme kullanımı

Salih Bilgin'in Uşşâk ve Râst taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla icrâ içerisindeki âhengi desteklediği ve kalış hissiyatlarına katkı sağladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde,

kümelemenin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemelerin, Salih Bilgin'in ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını çeşitlendiren, seyir yapısını destekleyen bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıdaki kaydırmalarla makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını, canlı bir duyum içerisinde icrâsında yansıttığı saptanmıştır. İnici yapıdaki kaydırmalarla oluşabilecek tekdüze icrâ hissiyatını engellediği ve ezgisel akışı güçlendirdiği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Salih Bilgin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemdeki taksîmlerinde tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Geniş tarama kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde, farklı sıklıkta, geniş tarama süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımlarının icrâ edilen makâmın yapısına uygun olan iki perde arasında, makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkaracak nitelikte olduğu saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, geniş tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımının Salih Bilgin'in ney icrâsında, seyir yapısını çeşitlendiren ve ezgisel akışı güçlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.15'te görüldüğü üzere Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta

kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Salih Bilgin'in icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda desteklendiği, kalış perdelerindeki kullanımla karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe zarif bir icrâ biçimi sağlandığı, kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Salih Bilgin'in ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Salih Bilgin'in ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Salih Bilgin'in ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Salih Bilgin'in taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle seyrin devamlılığının desteklendiği ve zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.14. Ümit Gürelman

Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Şevkefzâ taksîm	Evcârâ taksîm	Müsteâr taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[48]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Çift çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
5	Kaydırma[49] DKS[50]	Kaydırma	DKS	DKS
6	Çarpma kaydırma	DKS	Tarama	Çarpma kaydırma
7		Kümeleme	Çarpma kaydırma Üçlü çarpma Kümeleme	Çift çarpma
8		Çift çarpma Üçlü çarpma		Kümeleme
9				Üçlü çarpma Tarama

Tablo 6.16. Ümit Gürelman süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.16'da görüldüğü üzere Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, icrâsında bu perdeleri de ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

[48] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[49] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.
[50] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, makâmın karkteristik perdelerini ezgisel akışın başlangıcında vurgulamayı ve seyir yapılarını sistemli olarak canlı tutmayı amaçladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, ezgisel akışı destekleyen ve devamlılığını sağlayan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında olduğu gibi aynı ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcracının bu yöndeki kullanımlarıyla, inici nağmelerde 16'lık değerde notalar arasında canlı bir seyir yapısı oluşturduğu, daha uzun değerdeki notalar arasındaki vurkaç çarpmalarla da, inici nağmelerde oluşabilecek tekdüze duyumu engellediği tespit edilmiştir. Vurkaç çapmanın Ümit Gürelman'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma Kaydırma kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Ümit Gürelman'ın çarpma kaydırmayı kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı çarpma kaydırmalarla, ezgisel seyri canlandırdığı ve güçlendirdiği saptanmıştır. Ezgisel akış içerisindeki çarpma kaydırmaların ise nağme içerisindeki atlamalı aralıkları desteklediği tespit edilmiştir.

Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri içerisinde nağme yapılarını güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Ümit Gürelman'ın Şevkefzâ ve Evcârâ taksîmlerinde farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla, seyir içerisinde nağme yapıları üzerindeki âhengi desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren ve nağme yapılarını çeşitleyen bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan Evcârâ ve Müsteâr taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğinin farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmaların kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının üçlü çarpma kullanımlarıyla nağme yapılarını güçlendirdiği ve çeşitlendirdiği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, üçlü çarpmanın toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Üçlü çarpmanın, Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kümeleme kullanımı

Ümit Gürelman'ın Evcârâ ve Müsteâr taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, yedinci sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımlarıyla, icrâ içerisindeki âhengi desteklediği ve makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemelerin, Ümit Gürelman'ın ney icrâsında,

süsleme tekniği kullanımını çeşitlendirici ve makâm icrâsını destekleyici bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydıma kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı kaydırmalarla atlamalı aralıklar arasında, makâmın karakteristik perdelerini ve aralıklarını canlı bir duyumla ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. İnici kaydırmalarla tekdüze bir seyir yapısı oluşumunu engellediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Ümit Gürelman'ın Müsteâr taksîminde tarama süsleme tekniğini, altıncı sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımıyla seyir içerisinde âhengi desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Ümit Gürelman'ın icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemdeki taksîmlerinde geniş tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.16'da görüldüğü üzere Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm

taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Ümit Gürelman'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla da kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla ifâde ve tınısal zenginliğin bir arada desteklenerek zarif bir icrâ otaya çıkarıldığı tespit edilmiştir. Kalış perdelerinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun beraber kullanımıyla, karar veya yarım karar hissiyatlarına ifâde zenginliği sağlanarak güçlendirildiği saptanmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Ümit Gürelman'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ümit Gürelman'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ümit Gürelman'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle seyir yapısının çeşitlendirildiği ve zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

6.6.15. Yavuz Akalın

Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Ferahfezâ taksîm	Sultânîyegâh taksîm	Nevâ taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ[51]	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	DKS	Vurkaç çarpma
4	Kaydırma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma
		DKS		
		Kümeleme		
5	DKS[52]	Çift çarpma	Kaydırma	DKS
6	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	Kümeleme	Kümeleme
7	Kümeleme[53]	Tarama	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma
	Çift çarpma			
	Tarama			
8				Çift çarpma
9				Tarama

Tablo 6.17. Yavuz Akalın süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımı

Tablo 6.17'de görüldüğü üzere Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, icrâsında bu perdeleri de süsleyerek ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı

[51] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[52] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[53] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı farklı sıklıklarda olarak kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmaların ezgisel hareketlerin başlangıçlarında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel hareketlerin başlangıcında makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı ve vurguladığı saptanmıştır. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın toplam kullanım içerisinde beşinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmanın Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, makâm yapılarını güçlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde üçüncü sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerde notalar arasında yer aldığı gibi daha uzun ve farklı değerde notalar arasında yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla seyir içerisinde canlı duyuma sahip yapıyı koruduğu ve tekdüze inici nağme oluşumunu engellediği saptanmıştır. Vurkaç çapmanın Yavuz Akalın'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Yavuz Akalın'ın çarpma kaydırmayı genellikle kendisinden sonraki notaya bağlı yapıda, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla makâmın karakteristik perdelerini ezgisel hareketin başlangıcında, güçlü bir duyum zenginliği içerisinde ön plana çıkardığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çarpma kaydırmanın toplam kullanım içerisinde yedinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çarpma kaydırmanın, Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, makâm icrâsını destekleyen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Çift çarpma kullanımı

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ ve Sultânîyegâh taksîmlerinde farklı sıklıklarda çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Çift çarpmaların kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının çift çarpma kullanımlarıyla seyir içerisindeki âhengi ve nağme zenginliğini desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, çift çarpmanın toplam kullanım içerisinde sekizinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Çift çarpmanın Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren ve çeşitlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçlü çarpma kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemdeki taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniği yer almamaktadır.

Kümeleme kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kümeleme süsleme tekniğinin, farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Kümeleme süsleme tekniğinin kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kümeleme kullanımlarıyla nağme yapısını zenginleştirdiği ve makâmın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde vurguladığı saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, kümelemenin toplam kullanım içerisinde altıncı sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Kümelemelerin, Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, makâm icrâsını destekleyen ve seyir içerisindeki âhengi güçlendiren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Kaydırma kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarda, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının çıkıcı yapıda kullandığı kaydırmalarla makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı, inici yapıdaki kaydırmalarla âhenkli bir seyir yapısını kurguladığı ve desteklediği tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Tarama kullanımı

Yavuz Akalın'ın Ferahfezâ ve Sultânîyegâh taksîminde tarama süsleme tekniğini, yedinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının tarama kullanımlarıyla seyir içerisindeki nağme yapılarını çeşitlendirdiği ve karar hissiyatlarını desteklediği saptanmıştır. Örneklemdeki taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, tarama süsleme tekniğinin, toplam kullanım içerisinde dokuzuncu sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tarama kullanımının Yavuz Akalın'ın icrâsında, süsleme tekniği kullanımını zenginleştiren ve seyir yapısını güçlendiren bir unsur olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Geniş tarama kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemdeki taksîmlerinde geniş tarama süsleme tekniğinin yer almadığı tespit edilmiştir.

Dalgalandırma kullanımı

Tablo 6.17'de görüldüğü üzere Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde dalgalandırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak dalgalandırmanın aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun dalgalandırma olduğu tespit edilmiştir.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin Yavuz Akalın'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Dalgalandırmanın ezgisel akış içerisinde kullanımıyla tınısal zenginliğin icrâlarda arttırıldığı, kalış perdelerindeki kullanımla karar ve yarım karar hissiyatlarının belirginleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Dalgalandırma süsleme tekniğinin, örneklemde yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla tınısal ve ifâde zenginliğinin bir arada desteklendiği tespit edilmiştir. Kalış perdelerde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla karar ve yarım karar hissiyatlarının güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında dalgalandırmanın Yavuz Akalın'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Yavuz Akalın'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Yavuz Akalın'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak vurkaç çarpma ve kaydırma unsurunun Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleriyle icrâ içerisindeki devamlılık hissiyatının desteklendiği ve seyir yapılarının zenginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm icrâcıların, taksîmlerinde kullandıkları toplam süsleme tekniklerinin sıklıklarının karşılaştırıldığı tablo aşağıdaki gibidir. Süsleme tekniklerinin kullanım sıklıklarının karşılaştırılabilmesi için iki ayrı tabloda da Niyazi Sayın'nın toplam süsleme tekniği kullanım sıklığı tabloların baş tarafında yer almaktadır.

	Niyazi Sayın	Adnan Yavuz Ballıoğlu	Ahmed Şahin	Ali Tan	Ekrem Vural	Eymen Gürtan	İbrahim Benlioğlu	Kemal Karaöz	Mustafa Güvenkaya
1	DKÖ[54]	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Vurkaç çarpma
4	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma
5	DKS[55]	DKS	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	DKS	DKS	Çarpma kaydırma	DKS	Kaydırma
6	Çarpma kaydırma	Kümeleme Çarpma kaydırma	DKS Çift çarpma	Kümeleme	Çarpma kaydırma	Kümeleme	DKS	Çarpma kaydırma	DKS
7	Çift çarpma Tarama[56]	Çift çarpma	Geniş tarama	DKS	Çift çarpma	Çarpma kaydırma	Geniş tarama	Tarama	Çift çarpma
8	Geniş tarama	Geniş tarama	Kümeleme	Tarama	Kümeleme Tarama	Çift çarpma Üçlü çarpma	Kümeleme	Geniş tarama	Kümeleme Tarama
9	Üçlü çarpma,	Tarama	Üçlü çarpma	Geniş tarama	Üçlü çarpma		Çift çarpma	Üçlü çarpma	
10	Kümeleme		Tarama	Çift çarpma			Tarama	Kümeleme Çift çarpma	

Tablo 6.18. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

[54] DKÖ: Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma
[55] DKS: Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma
[56] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip süsleme teknikleri aynı satırda gösterilmiştir.

	Niyazi Sayın	Nihat Ozan Köroğlu	Nurullah Kanık	Ömer Erdoğdular	Sadrettin Özçimi	Salih Bilgin	Ümit Gürelman	Yavuz Akalın
1	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma	Dalgalandırma
3	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
4	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Vurkaç çarpma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
5	DKS	Kümeleme	Çarpma kaydırma	DKS	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	DKS	DKS
6	Çarpma kaydırma	Çarpma kaydırma	DKS Kümeleme	Çarpma kaydırma	DKS	Kümeleme	Çarpma kaydırma	Kümeleme
7	Çift çarpma, Tarama	DKS	Çift çarpma	Çift çarpma Geniş tarama	Kümeleme	DKS Geniş tarama	Çift çarpma	Çarpma kaydırma
8	Geniş tarama	Geniş tarama	Tarama	Kümeleme Tarama	Geniş tarama	Çift çarpma	Kümeleme	Çift çarpma
9	Üçlü çarpma,	Üçlü çarpma			Tarama		Üçlü çarpma Tarama	Tarama
10	Kümeleme	Çift çarpma			Çift çarpma Üçlü çarpma			

Tablo 6.18. (devam) Örneklemde yer alan icrâcıların toplam süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması

Niyazi Sayın Ekolü içerisinde yer alan icrâcılar kendi aralarında süsleme tekniği kullanımı bakımından değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı birinci derece sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Ekol içerisinde yer alan icrâcıların tamamının birinci derece sıklıkla değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı icrâlarında kullandıkları tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve Ekol içerisinde yer alan icrâcıların tümünün, değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını icrâlarının geneline yaydıkları, farklı değerde notalar ve perdelerde kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca Niyazi Sayın'ın ve diğer icrâcıların makâmların karakteristik perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullanarak, bu perdeleri taksîmlerinde ön plana çıkarmayı amaçladıkları saptanmıştır. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın Niyazi Sayın Ekolü'nü oluşturan en temel süsleme tekniği olduğu sonucuna varılmıştır.

Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımları

Niyazi Sayın'ın beşinci sırada sıklıkta değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı icrâlarında kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Ekrem Vural, Eymen Gürtan, Kemal Karaöz, Ömer Erdoğdular Ümit Gürelman ve Yavuz Akalın'ın da taksîmlerinde beşinci sırada sıklıkta değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı icrâlarında kullandığı tespit edilmiştir. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı icrâlarında en az olarak yedinci sırada sıklıkta kullanan icrâcıların Ali Tan, Nihat Ozan Köroğlu ve Salih Bilgin olduğu tespit edilmiştir. Beşinci derece sıklık sıralamasından daha yüksek kullanım icrâcılar arasında tespit edilmemiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisindeki icrâcıların değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanarak ezgisel akışı desteklemeyi amaçladıkları tespit edilmiştir. Bu kullanım biçimleriyle icrâ içerisinde sistemli bir şekilde canlılığı da desteklemeyi amaçladıkları da saptanmıştır.

Vurkaç çarpma kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâlarında dördüncü sırada sıklıkta vurkaç çarpma kullandığı tespit edilmiştir. Ali Tan, Ekrem Vural, Eymen Gürtan, İbrahim Benlioğlu Kemal Karaöz

ve Nurullah Kanık'ın'da icrâlarında dördüncü sırada sıklıkta vurkaç çarpmayı kullandıkları tespit edilmiştir. Diğer icrâcıların ise vurkaç çarpmayı üçüncü sırada sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların tümünün inici yapıdaki ezgileri desteklemek ve tekdüze inici nağme oluşumunu engellemek amacıyla vurkaç çarpma süsleme tekniğini 16'lık değerde ve 16'lık değerden uzun ve farklı notalar arasında kullandıkları tespit edilmiştir. Ali Tan, Eymen Gürtan, Nurullah Kanık ve Ömer Erdoğdular'ın vurkaç çarpmaları çoğunlukla 16'lık değerden uzun ve farklı notalar arasında kullandıkları saptanmıştır.

Çarpma kaydırma kullanımları

Niyazi Sayın'ın icralarında altıncı sırada sıklıkta çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Ekrem Vural, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu, Ömer Erdoğdular ve Ümit Gürelman'ın da icrâlarında çarpma kaydırma süsleme tekniğini altıncı sırada kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan çarpma kaydırma süsleme tekniğini dördüncü sırada sıklıkta en sık olarak Mustafa Güvenkaya'nın kullandığı tespit edilmiştir. En az sıklıkta çarpma kaydırma kullanan icrâcının ise yedinci sırada sıklıkta Eymen Gürtan ve Yavuz Akalın olduğu tespit edilmiştir. İcrâcıların tümünün taksîmlerinde çarpma kaydırma süsleme tekniğini kendisinden önceki ve sonraki notaya bağlı yapıda kullandıkları saptanmıştır. İcrâcıların çarpma kaydırma kullanımıyla, genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında icrâdaki canlılığı, nağme yapsını desteklemeyi amaçladıkları tespit edilmiştir. Ayrıca çarpma kaydırma kullanımlarıyla makâmların karakteristik perdelerini vurgulayarak ön plana çıkardıkları da tespit edilmiştir.

Çift çarpma kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında yedinci sırada sıklıkta çift çarpma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Ekrem Vural, Mustafa Güvenkaya, Nurullah Kanık, Ömer Erdoğdular ve Ümit Gürelman'ın da yedinci sırada sıklıkta çift çarpmayı kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan çift çarpma süsleme tekniğini altıncı sırada sıklıkta en sık olarak Ahmed Şahin'in kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan çift çarpma süsleme tekniğini onuncu sırada sıklıkta en az olarak Ali Tan, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu ve Sadrettin Özçimi'nin kullandığı tespit edilmiştir. İbrahim Benlioğlu'nun çift çarpmayı icrâlarında değerini kendisinden sonraki notadan alır yapıda kullandığı, Kemal Karaöz ve Salih Bilgin'in

değerini kendisinden önceki notadan alan yapıda kullandığı tespit edilmiştir. Diğer icrâcıların iki kullanıma da icrâlarında yer verdikleri tespit edilmiştir. Kemal Karaöz, Salih Bilgin, Nihat Ozan Köroğlu, Sadrettin Özçimi, Ümit Gürelman ve Yavuz Akalın'ın icrâlarında çift çarpmayı genel olarak ezgisel yapıyı çeşitlemek ve âhengi desteklemek amacıyla kullandığı tespit edilmiştir. Diğer icrâcıların ise çift çarpmayı genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında, ezgisel yapıyı desteklemek ve canlılık oluşturmak amacıyla kullandıkları tespit edilmiştir.

Üçlü çarpma kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında dokuzuncu sırada sıklıkta üçlü çarpma kullandığı tespit edilmiştir. Ahmed Şahin, Ekrem Vural, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu ve Ümit Gürelman'ın da icrâlarında dokuzuncu sırada sıklıkta üçlü çarpma kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Ali Tan, İbrahim Benlioğlu, Mustafa Güvenkaya, Nurullah Kanık, Ömer Erdoğdular, Salih Bilgin ve Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde üçlü çarpma süsleme tekniğini kullanmadıkları saptanmıştır. İcrâcılardan üçlü çarpma süsleme tekniğini en sık olarak sekizinci sırada sıklıkta Eymen Gürtan'ın kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan üçlü çarpma süsleme tekniğini onuncu sırada sıklıkta en az olarak Sadrettin Özçimi'nin kullandığı tespit edilmiştir. Ahmed Şahin, Ekrem Vural, Eymen Gürtan, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu ve Ümit Gürelman'ın nağme yapılarını zenginleştirmek ve çeşitlendirmek amacıyla üçlü çarpma süsleme tekniğini kullanırken, Sadrettin Özçimi'nin üçlü çarpmayı makâmsal anlatımı güçlendirmek amacıyla kullandığı saptanmıştır.

Kümeleme kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında kümeleme süsleme tekniğini onuncu sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan Kemal Karaöz'ün de onuncu sırada sıklıkta kümeleme süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılar arasında kümeleme süsleme tekniğini beşinci sırada sıklıkta olmak üzere en sık Nihat Ozan Köroğlu'nun kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcıların tamamının kümeleme kullanımlarıyla ezgisel akışı ve âhengi desteklerken, Adnan Yavuz Balloğlu, Ali Tan, Ekrem Vural, Mustafa Güvenkaya, Yavuz Akalın ve Sadrettin Özçimi'nin kümelemeleri makâmların karakteristik perdelerinde de kullandıkları tespit edilmiştir. Bu yolla kümeleme kullanımlarıyla makâm veya geçki hissiyatlarını da icrâlarında destekledikleri saptanmıştır. Niyazi Sayın Ekolü içerisinde kümeleme kullanımının, Niyazi Sayın'a

oranla icrâcılar arasında kullanım sıklığının arttığı ve daha çok kullanıldığı saptanmıştır.

Kaydırma kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında kaydırma süsleme tekniğini üçüncü sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Kaydırma süsleme tekniğini üçüncü sıra sıklıktan daha yukarıda kullanan icrâcı saptanmamıştır. Kaydırma süsleme tekniğini beşinci sırada sıklıkta olmak üzere en az sıklıkta kullanan icrâcının Mustafa Güvenkaya olduğu tespit edilmiştir. Diğer icrâcıların ise kaydırma süsleme tekniğini üçüncü veya dördüncü sırada sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların tümünün kaydırma süsleme tekniğini genel olarak 16'lık değerden uzun notalar arasında kullanıldığı saptanmıştır. İcrâcıların genel olarak çıkıcı yapıdaki kaydırmaları atlamalı perdelerde kullandığı tespit edilmiştir. Böylelikle icrâ içerisindeki canlılığı çıkıcı yapıdaki kaydırmalarla destekledikleri saptanmıştır. İcrâcıların inici kaydırmaları da sıralı perdeler üzerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Bu yolla icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüze inici nağme hissiyatlarını engelledikleri ve inici yapıdaki nağmeleri tınısal açıdan destekledikleri saptanmıştır. İcrâcıların tümünün kaydırma süsleme tekniğini Niyazi Sayın'ın kullanım sıklığı derecesine yakın ve aynı olarak kullandıkları tespit edilmiş, kullanım biçimlerinin de benzer ve aynı olduğu saptanmıştır.

Tarama kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında tarama süsleme tekniğini yedinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcılardan Kemal Karaöz'ün de tarama süsleme tekniğini yedinci sırada sıklıkta kullandığı saptanmıştır. Tarama süsleme tekniğini onuncu sırada sıklıkta olmak üzere en az kullanan icrâcıların Ahmed Şahin ve İbrahim Benlioğlu olduğu tespit edilmiştir. Yedinci sıra sıklıktan daha fazla tarama kullanımına sahip icrâcı saptanmamıştır. Eymen Gürtan, Nihat Ozan Köroğlu ve Salih Bilgin'in icrâlarında tarama süsleme tekniğini kullanmadıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların tarama kullanımıyla genel olarak icrâdaki nağme yapısını farklılaştırıp çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği tespit saptanmıştır. İcrâcılardan Adnan Yavuz Ballıoğlu, Kemal Karaöz, Mustafa Güvenkaya, Sadrettin Özçimi ve Yavuz Akalın'ın tarama kullanımlarıyla icrâlarında kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladıkları da tespit edilmiştir.

Geniş tarama kullanımları

Niyazi Sayın'ın icrâsında geniş tarama süsleme tekniğini sekizinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu ve Sadrettin Özçimi'nin de geniş taramayı sekizinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Geniş tarama süsleme tekniğini yedinci sırada olmak üzere en sık kullanan icrâcıların Ahmed Şahin, İbrahim Benlioğlu, Ömer Erdoğdular ve Salih Bilgin olduğu tespit edilmiştir. Geniş tarama süsleme tekniğini dokuzuncu sırada sıklıkta olmak üzere en az kullanan icrâcının Ali Tan olduğu tespit edilmiştir. Ekrem Vural, Eymen Gürtan, Mustafa Güvenkaya, Nurullah Kanık, Ümit Gürelman ve Yavuz Akalın'ın icrâlarında geniş tarama süsleme tekniğini kullanmadıkları saptanmıştır. Geniş tarama süsleme tekniğini kullanan icrâcıların makâmın yapısına ve karakteristik perdelerine uygun bir biçimde kullanım uygulamaları olduğu tespit edilmiştir. Geniş tarama kullanımıyla icrâcıların makâm seyrini desteklemeyi ve icrâlarındaki nağme yapılarını çeşitlendirmeyi amaçladıkları saptanmıştır.

Dalgalandırma kullanımları

Niyazi Sayın'ın ve ekolün içerisinde yer alan tüm icrâcıların dalgalandırma süsleme tekniğini ikinci sıra sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların dalgalandırma süsleme tekniğini genel olarak ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan perdelerde kullandıkları saptanmıştır. Ezgisel akış içerisindeki kullanımlarıyla ezgisel akışa tınısal zenginlik sağlamayı amaçladıkları saptanmıştır. İcrâcıların uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek durağan duyumu dalgalandırma süsleme tekniğiyle engellemeyi amaçladıkları tespit edilmiştir. Karar ve yarım karar perdelerinde dalgalandırma süsleme tekniği kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladıkları saptanmıştır. İcrâcıların dalgalandırma süsleme tekniğini ekseriyetle hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada, kalış yapılan kısımlarda ve ezgisel akış içerisinde kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların Ezgisel akış içerisinde dalgalandırma ve hafif icrâ ifâde unsurunun bir arada kullanımıyla ifâde zenginliğini icrâlarında desteklemeyi amaçladıkları saptanmıştır. Kalış kısımlarındaki beraber kullanımlarla da, yarım karar ve karar hissiyatlarını güçlendirdikleri tespit edilmiştir. Tüm icrâcıların aynı sıklıkta ve kullanım biçimiyle dalgalama süsleme tekniğine taksîmlerinde yer verdiği sonucuna varılmıştır.

Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin, süsleme teknikleri sıklığı sıralamasında, ilk dört unsur arasında tüm icrâcılarda kullanım sıklığı ve biçimi bakımından büyük benzerliklerin olduğu sonucuna varılmıştır. Bunların süsleme tekniği açısından ekolün ana unsurları olduğu sonucuna varılmıştır. Bunların dışında kalan süsleme tekniklerinin, icrâcılar arasındaki benzerlik farklılıklarının veya kullanım sıklıklarının icrâcılar arasındaki tavır farklılıkları olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7. Yedinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde kullandıkları ifâde unsurlarına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.7.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk taksîm	Hüzzâm taksîm	Acemaşîrân taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Hafif	Hafif	Hafif
2	Hafif	Vurgu	Vurgu	Vurgu
3	Kesik icrâ	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ
4	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Vakfe
		Hızlanarak icrâ		
5	Vakfe[57]		Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ
	Hızlanarak icrâ			
6				Hızlanarak icrâ

Tablo 6.19. Adnan Yavuz Ballıoğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

<u>Vurgu kullanımı</u>

Tablo 6.19'da görüldüğü üzere Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir.

[57] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının vurgu ifâde unsurunu ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanımıyla, makâmların karakteristik perdelerinin ön plana çıkarıldığı ve nağme yapılarının canlılık bakımından desteklemeyi amaçlandığı tespit edilmiştir. Ezgisel yapıların içerisinde vurgu kullanımıyla seyirdeki ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımıyla canlı ve tınısal açıdan zengin bir duyum oluşturmayı amaçladığı saptanmıştır. Ayrıca icrâcının uzunca duyurulan vurgulu perdelerde oluşabilecek durağan duyumu dalgalandırma süsleme tekniği ile engellediği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. İcrâcını vakfeleri ezgisel akış içerisinde ve kalış perdelerinde kullandığı saptanmıştır. İcrâcının ezgisel akış içerisinde vakfe kullanımıyla ifâde zenginliğini icrâsında desteklemeyi ve geliştirmeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Kalış perdelerinde vakfe kullanımlarıyla, karar ve yarım karar hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Vakfe ifâde unsurunun, Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsı içerisinde ifâde unsurları arasında kullanım sıklığı ve biçimi bakımından önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Kesik icra kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan Uşşâk taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun üçüncü sırada sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun kesik icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının kesik icrâ unsurunu çıkıcı nağme üzerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının

kullanımıyla, çıkıcı nağme üzerinde seyir yapısını güçlendirdiği ve icrâsındaki ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda, ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı saptanmıştır. İcrâcının ezgisel akış içerisindeki kullanımlarıyla, taksîm içerisinde oluşabilecek durağan anlatım yapısını çeşitlendirmeyi, kalış yapılan kısımlardaki kullanımlarıyla da genellikle yarım karar hissiyatlarını destekleyerek, bu kısımlardaki nağme yapısını güçlendirdirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda, yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, kalış yapılan kısımlardaki yarım karar hissiyatlarını, ifâde zenginliği bakımından desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsurunu, ezgisel akış içersinde, yer yer vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle, dinamikleşen ezgisel yapının tınısal açıdan desteklendiği, tekdüze bir dinamik yapının oluşmasının engellendiği sonucuna varılmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.19'da görüldüğü üzere Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış

yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla seyir yapısı içerisinde zariflik oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını ifâdesel anlamda belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının yer yer bu kullanımlarıyla, makâmların karakteristik perdelerini de öne çıkardığı saptanmıştır. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.2. Ahmed Şahin

Ahmed Şahin taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh taksîm	Acemaşîrân taksîm	Pençgâh taksîm	Toplam Kullanım
1	Hafif[58]	Vurgu	Hafif	Vurgu
	Vurgu			
2	Yavaşlayarak icrâ	Hafif	Vurgu	Hafif
3	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ
4		Yavaşlayarak icrâ	Kesik icrâ	Hızlanarak icrâ
		Hızlanarak icrâ		
5		Vakfe	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ
6			Yavaşlayarak icrâ	Vakfe

Tablo 6.20. Ahmed Şahin ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Ahmed Şahin taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.20'de görüldüğü üzere Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, ezgisel

[58] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

hareketlerin başlangıçlarında canlılığı sistemli bir şekilde desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının ezgisel akış içerisindeki vurgu kullanımlarıyla, ifâde zenginliğini icrâlarında çeşitlendirdiği tespit edilmiştir. İcrâcının vurgu ifâde unsurunu kullanarak makâmların karakteristik perdelerini de taksîmlerinde ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımla, makâmsal unsurların da seyir içerisinde vurgu ile desteklendiği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla canlılığı ve tınısal zenginliği icrâlarında bir arada desteklediği tespit edilmiştir. İcrâcının vurguyu ve dalgalandırmayla bir arada kullanılarak, uzunca duyurulan vurgulu perdeler üzerinde oluşabilecek monoton duyumu engellediği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemdeki Acemaşîrân ve Pençgâh taksîminde vakfe ifâde unsurunun, beşinci sırada sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfelerin genellikle kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla yarım karar perdelerinde kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vakfe ifâde unsurunun, Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde ifâde unsurları arasında kullanım sıklığı ve biçimi bakımından önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemdeki Acemaşîrân ve Pençgâh taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. Kesik icrâ ifâde unsurunun genellikle çıkıcı nağmeler üzerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla icrâcının seyir yapılarında çıkıcı nağme yapılarını desteklemeyi ve icrâlarındaki ifâde zenginliğini çeşitlemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda, ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, sabit bir metronomdan sıyrılarak tekdüze bir icrâ oluşumunu engellediği ve nağme yapıları üzerinde ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Kalış yapılan kısımlarda kullandığı yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla da yarım karar hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının kalış yapılan kısımlarda, yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu yer yer hafif icrâ ile birlikte kullanımıyla, yarım karar hissiyatları üzerinde zarif bir etki oluşturmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde ifâde unsurları arasında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla dinamikleşen icrâyı tınısal zenginlikle destekleyerek seyir yapısını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Hızlanarak icrâ ifâde unsurunun, Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından, önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.20'de görüldüğü üzere Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit

edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlamayı, kalış hissiyatlarının belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının yer yer bu kullanımlarıyla, makâmların karakteristik perdelerini de öne çıkardığı saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun, Ahmed Şahin'in ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.3. Ali Tan

Ali Tan'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Sultânîyegâh taksîm	Nihâvend taksîm	Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu	Hafif	Vurgu
2	Hafif	Hafif	Vurgu	Hafif
3	Kesik icrâ	Vakfe	Kesik icrâ	Vakfe
4	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Kesik icrâ
5	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ
6	Hızlanarak icrâ		Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ

Tablo 6.21. Ali Tan ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Tablo 6.21'de görüldüğü üzere Ali Tan'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.21'de görüldüğü üzere Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından, birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel yapı içerisinde ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği, ezgisel hareketlerin başlangıcındaki kullanımlarıyla da seyir yapısındaki canlılığa sistemli olarak katkı sağladığı ve nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır.

İcrâcının makâmların karakteristik perdelerini vurgulu icrâ ederek, makâmın yapısını icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı da saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla uzunca duyurulan vurgulu perdeler üzerinde oluşabilecek tekdüze duyumu engellediği ve icrâsında tınısal zenginliği ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Ali Tan'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfelerin kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımıyla kalış yapılan perdeleri belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Ali Tan'ın örneklemdeki Sultânîyegâh ve Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun, üçüncü derece sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının kesik icrâ kullanımlarıyla çıkıcı nağme yapılarını güçlendirmeyi ve seyir yapısını ifâde bakımından zenginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, kalış yaptığı kısımlarda icrâsındaki metronomu düşürerek karar veya yarım karar hissiyatlarını

belirginleştirdiği saptnamıştır. Ezgisel akış içerisindeki kullanımların icrâyı ifâde gücü anlamında desteklemek amaçlı olduğu tespit edilmiştir. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımıyla, kalış hissiyatları içerisinde zarif bir seyir oluşturmayı amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, dinamikleşen icrâ yapısını tınısal zenginlikle de desteklemeyi, oluşabilecek tekdüze dinamik seyir yapısını engellemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.21'de görüldüğü üzere Ali Tan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel akış içerisinde ifâde zenginliğini güçlendirmeyi, kalış perdelerinde, kalış yapılan kısımlarda karar veya yarım karar hissiyatını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının bu kullanımlarıyla icrâ ettiği makâmların karakteristik perdelerini de ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Bu iki unsurun bir arada kullanımıyla icrâda oluşturulan ifâde zenginliğinin, tınısal zenginlikle desteklenerek nitelikli bir ezgisel akış oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun, Ali Tan'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.4. Ekrem Vural

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh taksîm	Isfahân taksîm	Sabâ taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Hafif	Hafif	Hafif
2	Hafif	Vurgu	Vurgu	Vurgu
3	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ Yavaşlayarak icrâ	Vakfe
4	Vakfe	Kesik icrâ[59] Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ
5	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ		Yavaşlayarak icrâ
6				Kesik icrâ

Tablo 6.22. Ekrem Vural ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.22'de görüldüğü üzere Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından, ikinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla seyir boyunca canlılığı desteklediği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer az sayıda dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, icrâsındaki canlılığı tınısal zenginlikle desteklediği, uzunca duyurulan vurgulu notaların icrâsında oluşabilecek durağan duyumu da bu yöndeki kullanımla engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

[59] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Vakfe kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği, ezgisel akış içerisindeki kullanımlarıyla icrâsındaki ifâde kurgusunu çeşitlendirdiği saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemdeki Isfahân taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun, dördüncü derece sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. Kesik icrânın çıkıcı ezgi üzerinde, hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla çıkıcı nağme yapısını güçlendirdiği, dinamikleşen icrâ yapısını, kesik icrâ ile ön plana çıkardığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış yapılan kısımlardaki nağme yapılarına doğrudan etki ederek yarım karar hissiyatlarını desteklediği saptanmıştır. Yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunu yer yer bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış yapılan kısımlarda zarif bir icrâ kurgusu oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından

dördüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla dinamikleşen icrânın tekdüze bir duyum oluşturmasını engellemeyi amaçladığı, seyir içerisinde tınısal zenginliği desteklediği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.22'de görüldüğü üzere Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlamayı, kalış hissiyatlarının belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının yer yer bu kullanımlarıyla, makâmların karakteristik perdelerini de öne çıkardığı saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun, Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.5. Eymen Gürtan

Eymen Gürtan'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Acemaşîrân taksîm	Nihâvend taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu	Vurgu
2	Hafif	Hafif	Hafif
3	Kesik icrâ	Vakfe	Vakfe
4	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Kesik icrâ
5	Vakfe		Yavaşlayarak icrâ[60]
			Hızlanarak icrâ
6	Yavaşlayarak icrâ		

Tablo 6.23. Eymen Gürtan ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Eymen Gürtan'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

[60] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.23'te görüldüğü üzere Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı saptanmıştır. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla taksîmlerinde canlılığı sistematik bir şekide desteklediği, makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla uzunca duyurulan vurgulu perdelerin icrâsında oluşabilecek durağan duyumun engellenmesinin ve seyir yapıları içerisindeki tınısal zenginliğin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Eymen Gürtan'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının kalış yapılan perdeler üzerinde ve ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla nağme yapıları üzerinde ifâde zenginliğini desteklemeyi, kalış yapılan kısımlarda yarım karar hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemdeki Acemaşîrân taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun, üçüncü derece sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel hareketin başlangıcında çıkıcı yapıda ve karar esnasında kesik icrâ ifâde unsurunu kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla çıkıcı yapıdaki nağmeyi desteklemeyi, karar hissiyatını belirginleştirmeyi ve makâm içerisindeki karakteristik perdeleri ön plana çıkarmayı amaçladığı amaçladığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle, ezgisel akışın ifâde zenginliğinin arttırıldığı ve kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır. Yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kullanımlarla ifâde gücünün desteklendiği, kalış hissiyatlarının güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Eymen Gürtan'ın örneklemdeki Acemaşîrân taksîminde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun dördüncü sırada kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla dinamikleşen seyir yapısını tınısal zenginlikle desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.23'te görüldüğü üzere Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla zarif bir seyir yapısı elde etmeyi ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrâ ie dalgalandırma süsleme tekniğinin bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu iki unsurun bir arada kullanımıyla icrâda oluşturulan ifâde zenginliğinin, tınısal zenginlikle desteklenerek nitelikli bir ezgisel akış oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla icrâ edilen makâmların karakteristik perdelerinin de ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde

unsurunun, Eymen Gürtan'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.6. İbrahim Benlioğlu

İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

<table>
<tr><td>Kullanım Sıklığı</td><td>Uşşâk taksîm</td><td>Bayâtî taksîm</td><td>Hicâz taksîm</td><td>Toplam Kullanım</td></tr>
<tr><td>1</td><td>Hafif</td><td>Hafif</td><td>Hafif</td><td>Hafif</td></tr>
<tr><td>2</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3</td><td>Hızlanarak icrâ</td><td rowspan="2">Hızlanarak icrâ</td><td>Yavaşlayarak icrâ
Vakfe</td><td rowspan="2">Hızlanarak icrâ</td></tr>
<tr><td>Vakfe[61]</td></tr>
<tr><td>4</td><td></td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td>Hızlanarak icrâ</td><td>Vakfe</td></tr>
<tr><td>5</td><td></td><td>Vakfe</td><td></td><td>Yavaşlayarak icrâ</td></tr>
</table>

Tablo 6.24. İbrahim Benlioğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.24'te görüldüğü üzere İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının böylelikle seyir yapısındaki canlılığı düzenli olarak vurgu kullanımlarıyla desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun icrâ boyunca yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu iki unsurun bir arada kullanımıyla, vurgulu perdelerin tınısal zenginlikle desteklenerek, nitelikli bir ezgisel akış oluşturulmasının amaçlandığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsı

[61] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, aynı sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun Bayâtî ve Hicâz taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış yapılan kısımlardaki nağme yapısını güçlendirmeyi ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla kalış yapılan kısımlarda zarif bir icrâ yapısı oluşturarak kalış hissiyatlarının ifâde zenginliğini arttırmayı amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla veya dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit

edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, dinamikleşen seyir içerisindeki ifâde gücünü, tınısal zenginliği desteklediği ve oluşabilecek tekdüze seyir yapısını engellediği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.24'te görüldüğü üzere İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlanırken, kalış hissiyatlarının belirgin hale getirilerek ifâde zenginliğinin arttırıldığı sonucuna varılmıştır. Bu iki unsurun bir arada kullanımıyla icrâda oluşturulan ifâde zenginliğinin, tınısal zenginlikle desteklenerek nitelikli bir ezgisel akış oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla seyir yapısı içerisinde makâmların karakteristik perdelerinin de ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun, İbrahim Benlioğlu'nun ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.7. Kemal Karaöz

Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Ferahfezâ taksîm	Râst taksîm	Ferahfezâ (Saba'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu	Hafif	Vurgu Hafif[62]
2	Hafif	Hafif	Vurgu	Vakfe
3	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Vakfe	Hızlanarak icrâ
4	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ
5	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	

Tablo 6.25. Kemal Karaöz ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

[62] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.25'te görüldüğü üzere Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla taksîmlerindeki canlılığı sistemli olarak desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, uzunca duyurulan vurgulu perdelerin tınısal zenginlikle desteklemeyi ve oluşabilecek tekdüze duyumu icrâlarında engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Makâmların karakteristik perdeleri üzerinde de vurgu ifâde unsurunun kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının böylelikle makâmlârın karakteristik perdelerini icrâ içerisinde desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Kemal Karaöz'ün ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genel olarak kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla genellikle kalış hissiyatlarını desteklemeyi ve ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle, ezgisel akışın ifâde zenginliğinin arttırıldığı ve kalış hissiyatlarının belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla ezgisel akış içerisinde ve kalış perdelerinde, zarif bir seyir yapısı oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle dinamikleşen icrâ yapısı içerisinde, âhenkli bir seyrin oluşmasının amaçlandığı saptanmıştır. Hızlanarak icrânın yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla dinamikleşen seyri tınısal açıdan desteklediği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.25'te görüldüğü üzere Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla zarif bir seyir yapısı oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Taksîmlerde dalgalandırma süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde

unsurunun genellikle bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla hafif icrâ ifâde unsurunun kullanıldığı kısımlarda tınısal zenginliği desteklediği, kalış hissiyatlarını güçlendirdiği ve nitelikli bir seyir yapısı ortaya koyduğu saptanmıştır. Hafif icrânın, Kemal Karaöz'ün ney icrâsı içerisinde, en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.8. Mustafa Güvenkaya

Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Karcığar taksîm	Sûzinâk taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu	Vurgu
2	Hafif	Hafif	Hafif
3	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ
	Hızlanarak icrâ[63]		Vakfe
4	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ
5		Hızlanarak icrâ	

Tablo 6.26. Mustafa Güvenkaya ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.26'da görüldüğü üzere Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, taksîmlerin içerisindeki canlılığı sistemli olarak desteklemeyi, ezgisel hareketlerin başlangıcında kullandığı vurgulu perdelerle nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerini vurgulu icrâ ederek, bu perdeleri icrâsında öne çıkarmayı ve makâm seyirlerini taksîmlerinde en iyi şekilde yansıtmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun icrâlarda yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu

[63] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

kullanımlarıyla vurgulu perdeleri tınısal açıdan desteklemeyi ve uzunca duyurulan vurgulu perdelerin icrâsında oluşabilecek durağan duyumu engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımının taksîmlerde genellikla kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla ezgisel akıştaki metronomu yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla değiştirmeyi, oluşabilecek tekdüze seyir yapısını engellemeyi ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrâ ile belirginleştirdiği kalış hissiyatını, zarif nağme yapısı ile güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla, dinamikleşen seyir yapısının tınısal açıdan zenginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.26'da görüldüğü üzere Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla, ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlarken, kalış hissiyatlarının belirgin hale getirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsurunu makâmların kararkteristik perdeleri üzerinde de kullandığ tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla makâmların karakteristik perdelerini icrâ içerisinde ön plana çıkarmayı ve makâm seyirlerini desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrânın, Mustafa Güvenkaya'nın ney icrâsı içerisinde, en önemli ifâde unsurları arasında olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.9. Nihat Ozan Köroğlu

Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Acemaşîrân taksîm	Uşşâk taksîm	Örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîmi	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu[64] Hafif	Vurgu	Vurgu
2	Hafif	Yavaşlayarak icrâ	Hafif	Hafif
3	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
4	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ
5	Hızlanarak icrâ		Yavaşlayarak icrâ	Vakfe

Tablo 6.27. Nihat Ozan Köroğlu ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.27'de görüldüğü üzere Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu aynı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanım biçimiyle taksîmlerinde canlılığı sistemli olarak desteklediği, ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Ayrıca vurgu kullanımıyla, icrâ edilen makâmların karakteristik perdelerinin de ön plana çıkarılmasının amaçlandığı da saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, uzunca duyurulan vurgulu perdeler üzerinde oluşabilecek tekdüze duyumu, tınısal zenginlikle engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

[64] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Vakfe kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış hissiyatlarına katkı sağlamayı amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının ezgisel akış içerisinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla icrâda oluşabilecek tekdüze seyir yapısını engellemeyi, cümle veya devrelerin sonlarında yer alan kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla da yavaşlayarak icrâ ile birlikte kalış yapılan kısımlarda icrâya zarif bir ifâde kazandırmayı amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının böylelikle dinamikleşen icrâ yapısını tınısal açıdan da zenginleştirdiği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.27'de görüldüğü üzere Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöneki kullanımlarıyla, zarif seyir yapısını ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda desteklemeyi, karar veya yarım karar hissiyatlarına katkı sağlamayı ve tınısal açıdan bu kullanımları zenginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının bu kullanımlarıyla seyir içerisinde makâmların karakteristik perdelerini de ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Hafif icrânın, Nihat Ozan Köroğlu'nun ney icrâsı içerisinde, en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.10. Nurullah Kanık

Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

<table>
<tr><th>Kullanım Sıklığı</th><th>Uşşâk (Sabâ'dan Uşşâk'a geçiş) taksîmi</th><th>Ferahfezâ taksîm</th><th>Uşşâk taksîm</th><th>Toplam Kullanım</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Hafif</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td></tr>
<tr><td>2</td><td>Vurgu</td><td>Hafif</td><td>Hafif</td><td>Hafif</td></tr>
<tr><td rowspan="3">3</td><td rowspan="3">Hızlanarak icrâ</td><td>Hızlanarak icrâ</td><td>Hızlanarak icrâ</td><td rowspan="3">Hızlanarak icrâ</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Kesik icrâ</td><td>Vakfe</td></tr>
<tr><td>Kesik icrâ</td></tr>
<tr><td rowspan="3">4</td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td rowspan="3">Vakfe</td><td rowspan="3">Yavaşlayarak icrâ</td><td rowspan="3">Kesik icrâ</td></tr>
<tr><td>Vakfe</td></tr>
<tr><td>Kesik icrâ[65]</td></tr>
<tr><td>5</td><td></td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td></td><td>Vakfe</td></tr>
<tr><td>6</td><td></td><td></td><td></td><td>Yavaşlayarak icrâ</td></tr>
</table>

Tablo 6.28. Nurullah Kanık ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

[65] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.28'de görüldüğü üzere Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla canlılığı seyir içerisinde destekleyrek, icrânın devamlılığına katkı sağlamayı ve ezgisel hareketlerin başlangıçlarında nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla makâmın karakteristik perdelerini taksîmlerinde ön plana çıkardığı da tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu iki unsurun bir arada kullanımıyla icrâda oluşturulan canlılığı tınısal açıdan da zenginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgunun, Nurullah Kanık'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi, kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. Kesik icrâların genellikle çıkıcı nağmeler

üzerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kesik icrâ kullanımlarıyla nağme yapılarını güçlendirmeyi, taksîmlerinde ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklarrda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla ezgisel akışta oluşabilecek tekdüzeliği engellemeyi, ifâde zenginliği oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımıyla kalış hissiyatlarını zarif bir seyir yapısıyla desteklediği saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde, ezgisel akış içersinde genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla dinamikleşen ezgisel akışı tınsal zenginlik bakımından desteklediği ve nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.28'de görüldüğü üzere Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda genellikle dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı

tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla ezgisel akışı ifâde anlamında zenginleştirmeyi, kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrânın, Nurullah Kanık'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.11. Ömer Erdoğdular

Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Uşşâk taksîm	Hüzzâm taksîm	Hisâr taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Hafif	Vurgu	Vurgu
2	Hafif	Vurgu	Hafif	Hafif
3	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
4	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ
5	Vakfe	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe

Tablo 6.29. Ömer Erdoğdular ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.29'da görüldüğü üzere Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanım biçimleriyle ezgisel akıştaki canlılığı desteklemeyi, ezgisel hareketlerin başlangıcındaki kullanımıyla nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İlaveten icrâcının vurgu kullanımlarıyla icrâ ettiği makâmların karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımla seyir içerisinde uzunca duyurulan vurgulu perdelerin tınısal açıdan desteklenerek, oluşabilecek durağan duyumun engellendiği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun,

Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla kalış hissiyatlarına katkı sağlamayı amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının yavaşlayarak icrâ kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklemeyi, ezgisel akışın ifâde zenginliğini arttırmayı amaçladığı saptanmıştır. Yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunun yer yer bir arada kullanılarak zarif bir seyir kurgusunun desteklediği tespit edilmiştir.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde ezgisel akış içersinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımlarla dinamikleşen icrânın tınısal zenginlikle desteklenerek, seyir yapısında oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği tespit edilmiştir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru

kullanımlarıyla ezgisel yapının da güçlendirildiği ve devamlılığının sağlandığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.29'da görüldüğü üzere Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla zarif seyir yapısının desteklediği, kalış hissiyatlarını güçlendirdiği saptanmıştır. Hafif icrânın, Ömer Erdoğdular'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.12. Sadrettin Özçimi

Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Hicâz taksîm	Hüseynî taksîm	Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu	Hafif	Hafif
2	Hafif	Hafif	Vurgu	Vurgu
3	Yavaşlayarak icrâ Vakfe[66]	Vakfe	Vakfe	Vakfe
4		Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
5		Yavaşlayarak icrâ Kesik icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ
6			Kesik icrâ	Kesik icrâ

Tablo 6.30. Sadrettin Özçimi ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Tablo 6.30'da görüldüğü üzere Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

[66] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Vurgu kullanımlarıyla icrâdâki canlılığın düzenli olarak desteklendiği ve nağme yapılarının güçlendirildiği saptanmıştır. Vurgu kullanımlarının icrânın geneline yayıldığı ancak makâmların karakteristik perdeleri üzerinde de yer aldığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımla icrâcının makâmın karakteristik perdelerini de icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Vurgunın, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genel itibariyle kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla kalış hissiyatlarına katkı sağlamayı amaçladığı saptanmıştır. Ayrıca makâmın karakteristik perdeleri üzerinde de vakfe kullanımının ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Vakfe kullanımıyla bu perdelerin üzerinde ifâde zenginliği oluşturularak ön plana çıkarıldığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde kesik icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından altıncı sırada yer alan unsurun kesik icrâ olduğu tespit edilmiştir. Kesik icrâ ifâde unsurunun genellikle çıkıcı nağmeler üzerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla çıkıcı yapıdaki nağmeleri desteklediği saptanmıştır. Ayrıca makâmların karakteristik perdeleri üzerinde de kesik icrâ ifâde unsurunun kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının böylelikle bu perdeleri kesik bir duyum içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda genellikle ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ifâde zenginliğini ezgisel akış içerisinde arttırmayı, tekdüze seyir yapısını engellemeyi ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Kalış yapılan kısımlarda yavaşlayarak icrânın, yer yer hafif icrâ ifâde unsuruyla bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının böylelik kalış yapılan kısımlarda zarif bir seyir yapısını destekleyerek kalış hissiyatlarını güçlendirdiği saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Sadrettin Özçimi'nin örneklemki Hüseynî ve Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîminde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun aynı sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan, taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği veya hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle icrâcının dinamikleşen yapıyı tınısal zenginlikle veya zarif bir seyir yapısıyla desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.30'da görüldüğü üzere Sadrettin Özçimi'nin örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla zarif seyir yapısının desteklediği, kalış hissiyatlarını güçlendirdiği saptanmıştır. Hafif icrânın, Sadrettin Özçimi'nin ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.13. Salih Bilgin

Salih Bilgin'in taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Bestenigâr taksîm	Uşşâk taksîm	Râst taksîm	Toplam Kullanım
1	Hafif	Vurgu	Vurgu Hafif	Vurgu
2	Vurgu	Hafif	Vakfe	Hafif
3	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ Yavaşlayarak icrâ[67]	Hızlanarak icrâ
4	Vakfe	Vakfe		Vakfe
5	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ		Yavaşlayarak icrâ

Tablo 6.31. Salih Bilgin ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Salih Bilgin'in taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.31'de görüldüğü üzere Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını desteklemeyi, taksîmlerinde canlılığı sistemli olarak güçlendirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel yapı içerisinde canlılığı ve tınısal zenginliği bir arada desteklemeyi, uzunca duyurulan vurgulu notaların durağan bir duyum oluşturmasını engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde de vurgu kullanarak, bu perdeleri icrâsında ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Vurgunun, Salih Bilgin'in ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

[67] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Vakfe kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarının kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vakfe kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış yapılan kısımlarda nağme yapısını güçlendirmeyi, duruş hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Ezgisel akış içerisinde yer alan kullanımlarıyla da icrâdaki metronomu değiştirerek tekdüze bir anlatım oluşturmayı engellediği saptanmıştır. Yavaşlayarak icrâ ve hafif icrâ ifâde unsurunun yer yer bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ifâde zenginliğini çeşitlendirmeyi ve zarif bir seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun aynı sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla tekdüze

dinamikleşen icrâ yapısı yerine, tınısal açıdan zengin ve dinamik bir seyir yapısı oluşturmayı tercih ettiği saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.31'de görüldüğü üzere Salih Bilgin'in örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla zarif ve tınısal açıdan zengin bir seyir yapısı oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde de hafif icrâ unsurunu kullanarak bu perdeleri icrâsında zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrâ'nın, Salih Bilgin'in ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.14. Ümit Gürelman

Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

<table>
<tr><th>Kullanım Sıklığı</th><th>Şevkefzâ taksîm</th><th>Evcârâ taksîm</th><th>Müsteâr taksîm</th><th>Toplam Kullanım</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1</td><td rowspan="2">Vurgu</td><td rowspan="2">Hafif</td><td>Vurgu</td><td>Vurgu</td></tr>
<tr><td>Hafif</td><td>Hafif</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2</td><td rowspan="2">Hafif</td><td rowspan="2">Vurgu</td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td rowspan="2">Vakfe</td></tr>
<tr><td>Hızlanarak icrâ</td></tr>
<tr><td rowspan="3">3</td><td>Hızlanarak icrâ</td><td rowspan="3">Vakfe</td><td rowspan="3"></td><td rowspan="2">Yavaşlayarak icrâ</td></tr>
<tr><td>Vakfe[68]</td></tr>
<tr><td>Hızlanarak icrâ</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td>Yavaşlayarak icrâ</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>5</td><td></td><td>Hızlanarak icrâ</td><td></td><td></td></tr>
</table>

Tablo 6.32. Ümit Gürelman ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

[68] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.32'de görüldüğü üzere Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanım biçimleriyle seyir yapısı içerisinde canlılığı sistemli olarak desteklediği ve ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. İcrâcının makâmların karakterisitik perdelerinde vurgu kullanımıyla, bu perdeleri icrâsında canlı bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının uzunca duyurulan vurgulu perdeler üzerinde dalgalandırma süsleme tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımlarıyla bu perdelerde oluşabilecek vurgulu ve durağan durumu engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgunun Ümit Gürelman'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemdeki Şevkefzâ ve Evcârâ taksîminde vakfe ifâde unsurunun, aynı sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını ifâde zenginliği ile desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir.

Kesik icrâ kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü

sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde oluşabilecek tekdüzeliği engellemeyi, ifâde zenginliğini güçlendirmeyi ve kalış yapılan kısımlarda nağme yapılarını güçlendirerek, duruş ve bitiş hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurunun yer yer bütünleşik olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ifâde zârif ve ifâde bakımından zengin bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. İcrâcının hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla taksîmlerinde seyir yapısını dinamikleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.32'de görüldüğü üzere Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla zarif ve tınısal açıdan zengin bir ezgisel akış oluşturmayı ve kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının makâmların karakteristik perdelerinde de hafif icrâ unsurunu kullanarak bu perdeleri icrâsında zarif bir duyumla ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun, Ümit Gürelman'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

6.7.15. Yavuz Akalın

Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Ferahfezâ taksîm	Sultânîyegâh taksîm	Nevâ taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Vurgu Hafif	Vurgu	Vurgu
2	Hafif	Vakfe	Hafif	Hafif
3	Hızlanarak icrâ Vakfe[69]	Yavaşlayarak icrâ	Vakfe	Vakfe
4	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
5				Yavaşlayarak icrâ

Tablo 6.33. Yavuz Akalın ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde kullandığı ifâde unsurlarına ait tespitler ve sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımı

Tablo 6.33'te görüldüğü üzere Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu aynı sıklıkta birinci sırada kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun genellikle ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla seyir içerisindeki canlı anlatımı desteklediği, ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirdiği saptanmıştır. Ayrıca vurgu kullanımlarıyla makâmların karakteristik perdelerini de icrâsı içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ve dalgalandırma süsleme tekniğini icrâsında bütünleşik yapıda kullanarak, uzunca duyurulan perdelerde oluşabilecek durağan duyumu engelleyerek, tınısal zenginliği ön plana çıkardığı saptanmıştır. Vurgunun, Yavuz Akalın'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

[69] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Vakfe kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunun, farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun vakfe olduğu tespit edilmiştir. Vakfe kullanımlarının genellikle kalış yapılan perdeler üzerinde yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemdeki taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunun yer almadığı tespit edilmiştir.

Yavaşlayarak icrâ kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun, farklı sıklıklararda yer aldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından beşinci sırada yer alan unsurun yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun icrâlarda genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi, nağme yapılarını güçlendirmeyi ve ezgisel akış içerisinde oluşabilecek tekdüzeliği engellemeyi amaçladığı saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımı

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunun farklı sıklıklarda kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından dördüncü sırada yer alan unsurun hızlanarak icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hızlanarak icrânın taksîmlerde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği veya hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla dinamikleşen icrâ içerisinde tınısal zenginliği ve zarif seyir yapısını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Ayrıca bu kullanımların tekdüze dinamik icrâ yapısını engellediği tespit edilmiştir.

Hafif icrâ kullanımı

Tablo 6.33'te görüldüğü üzere Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemde yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu tespit edilmiştir. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde yer yer dalgalandırma süsleme tekniği ile birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde zarif seyir yapısını desteklediği, kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği ve genel seyri tınısal zenginlikle desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Hafif icrânın, Yavuz Akalın'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu sonucuna varılmıştır.

Tüm icrâcıların taksîmlerinde kullandıkları toplam ifâde unsurlarının sıklıklarının karşılaştırıldığı tablo aşağıdaki gibidir. İfâde unsurlarının kullanım sıklıklarının karşılaştırılabilmesi için iki ayrı tabloda da Niyazi Sayın'nın toplam ifâde unsuru kullanım sıklığı da tabloların baş tarafında yer almaktadır.

	Niyazi Sayın	Adnan Yavuz Ballıoğlu	Ahmed Şahin	Ali Tan	Ekrem Vural	Eymen Gürtan	İbrahim Benlioğlu	Kemal Karaöz
1	Vurgu	Hafif	Vurgu	Vurgu	Hafif	Vurgu	Hafif	Vurgu Hafif
2	Hafif	Vurgu	Hafif	Hafif	Vurgu	Hafif	Vurgu	Vakfe
3	Kesik icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Kesik icrâ	Vakfe	Vakfe	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ
4	Vakfe	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ
5	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ Hızlanarak icrâ[70]	Yavaşlayarak icrâ	
6	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Kesik icrâ			

Tablo 6.34. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması

[70] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

	Niyazi Sayın	Mustafa Güvenkaya	Nihat Ozan Köroğlu	Nurullah Kanık	Ömer Erdoğdular	Sadrettin Özçimi	Salih Bilgin	Ümit Gürelman	Yavuz Akalın
1	Vurgu	Vurgu	Vurgu	Vurgu	Vurgu	Hafif	Vurgu	Vurgu Hafif	Vurgu
2	Hafif	Hafif	Hafif	Hafif	Hafif	Vurgu	Hafif	Vakfe	Hafif
3	Kesik icrâ	Yavaşlayarak icrâ Vakfe [71]	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ Hızlanarak icrâ	Vakfe
4	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Kesik icrâ	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ	Vakfe		Hızlanarak icrâ
5	Hızlanarak icrâ		Vakfe	Vakfe	Vakfe	Yavaşlayarak icrâ	Yavaşlayarak icrâ		Yavaşlayarak icrâ
6	Yavaşlayarak icrâ			Yavaşlayarak icrâ		Kesik icrâ			

Tablo 6.35. Örneklemde yer alan icrâcıların toplam ifâde unsuru kullanımı sıklık sıralaması devamı

[71] Aynı sayıda kullanım sıklığına sahip ifâde unsurları aynı satırda gösterilmiştir.

Niyazi Sayın Ekolü içerisinde yer alan icrâcılar kendi aralarında ifâde unsuru kullanımları bakımından değerlendirildiğinde ortaya çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Vurgu kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu birinci sırada sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Ekol içerisinde yer alan icrâcınların da vurgu ifâde unsurunu birinci veya ikinci sırada sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, Ekrem Vural, İbrahim Benlioğlu ve Sadrettin Özçimi'nin vurgu ifâde unsurunu taksîmlerinde ikinci sıra sıklıkta kullandığı saptanmıştır. İcrâcıların vurgu kullanım biçimlerinin benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir. İcrâcıların vurgu ifâde unsurunu ezgisel akıştaki canlılığı sistemli olarak destekleyen bir araç olarak kullandıkları, yeni başlayan ezgisel hareketlerin başlangıcında nağme yapılarını güçlendirdikleri saptanmıştır. Ayrıca kullanımları esnasında makâmların karakteristik perdelerini de vurgu ifâde unsuruyla ön plana çıkararak, makâm seyirlerine katkı sağladıkları tespit edilmiştir. Ayrıca vurgu ifâde unsurunu icrâcıların ekseriyetle uzunca duyurulan perdelerde dalgalandırma süsleme tekniği ile bir arada kullanarak, vurgulu icrâ edilen perdelerde oluşabilecek durağan duyumu engelledikleri ve tınısal zenginliği ön plana çıkarmayı amaçladıkları saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun Niyazi Sayın'ın icrâsında ve ekol içerisindeki icrâcılar arasında önemli unsurlardan olduğu tespit edilmiştir. Vurgu ifâde unsurunun Niyazi Sayın Ekolü'nün önemli özelliklerinden olduğu sonucuna varılmıştır.

Vakfe kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde vakfe ifâde unsurunu dördüncü sırada sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu, İbrahim Benlioğlu ve Salih Bilgin'in de icrâlarında vakfe ifâde unsurunu icrâlarında dördüncü sırada sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcılardan vakfe unsurunu en az altıncı sırada sıklıkta olmak üzere Ahmed Şahin'in kullandığı saptanmıştır. Kemal Karaöz ve Ümit Gürelman'ın vakfe unsurunu en fazla olarak ikinci sırada sıklıkta kullandıkları saptanmıştır. İcrâcıların vakfeleri genellikle kalış yapılan kısımlarda veya ezgisel akış içerisinde kullandıkları saptanmıştır. Bu yolla kalış hissiyatlarını desteklemeyi ve belirginleştirmeyi amaçladıkları saptanmıştır.

Kesik icrâ kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde kesik icrâ ifâde unsurunu üçüncü sırada sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Ahmed Şahin'in de icrâlarında kesik icrâyı üçüncü sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Niyazi Sayın ve Ahmed Şahin haricinde kesik icrâyı daha sık kullanan icrâcı tespit edilmemiştir. Kesik icrâ ifâde unsurunu altıncı sırada sıklıkta olmak üzere en az kullanan icrâcıların Ekrem Vural ve Sadrettin Özçimi olduğu saptanmıştır. İbrahim Benlioğlu, Kemal Karaöz, Mustafa Güvenkaya, Nihat Ozan Köroğlu, Ömer Erdoğdular, Salih Bilgin, Ümit Gürelman ve Yavuz Akalın'ın örneklemdeki icrâlarında kesik icrâ ifâde unsurunu kullanmadıkları saptanmıştır. Niyazi Sayın'ın kesik icrâ kullanımlarıyla inici ve çıkıcı nağme yapılarını desteklemeyi amaçladığı tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu Ahmed Şahin, Ali Tan, Ekrem Vural, Eymen Gürtan, Nurullah Kanık ve Sadrettin Özçimi'nin nağme yapılarını güçlendirmek ve genellikle çıkıcı yapıdaki ezgisel akışı desteklemek amacıyla kesik icrâ ifâde unsurunu kullandıkları saptanmıştır. Bu icrâcılardan Eymen Gürtan'ın karar hissiyatını desteklemek, Sadrettin Özçimi'nin ise makâmların karakteristik perdelerini icrâsında ön plana çıkarmak amacıyla da kesik icrâ ifâde unsurunu kullandığı saptanmıştır.

Yavaşlayarak icrâ kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu altıncı sırada sıklıkla, yani sıklık sıralamasında en alt sıra sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Nurullah Kanık'ın da yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu altıcı sıra sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. En sık olmak üzere Adnan Yavuz Ballıoğlu, Mustafa Güvenkaya ve Ümit Gürelman'ın icrâlarında üzere üçüncü sırada yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandıkları tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisindeki icrâcıların yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu genellikle kalış hissiyatlarını belirginleştirmek amacıyla kullandıkları saptanmıştır. Ayrıca yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla tekdüze bir icrâ oluşumunu engelledikleri ve nağme yapılarını güçlendirdikleri saptanmıştır.

Hızlanarak icrâ kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu beşinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Eymen Gürtan'ın da hızlanarak icrâyı beşinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. En az olarak Adnan Yavuz Ballıoğlu ve Ali

Tan'ın altıncı sırada sıklıkta hızlanarak icrâyı kullandıkları tespit edilmiştir. İbrahim Benlioğlu, Kemal Karaöz, Nihat Ozan Köroğlu, Nurullah Kanık, Ömer Erdoğdular, Salih Bilgin ve Ümit Gürelman'ın en fazla olarak üçüncü sırada sıklıkta hızlanarak icrâyı kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların ezgisel akışı dinamikleştirmek ve güçlendirmek amacıyla hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandıkları saptanmıştır. Ayrıca hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla oluşabilecek tekdüze icrâ yapısını engellemeyi amaçladıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların hızlanarak icrâ ifâde unsurunu ve dalgalandırma süsleme tekniğini bir arada kullanımlarının mevcut olduğu saptanmıştır. Bu yöndeki kullanımlarla tekdüze dinamikleşen bir icrâ yapısı yerine tınısal açıdan zengin bir duyuma sahip bir seyir oluşturmayı tercih ettikleri saptanmıştır.

Hafif icrâ kullanımları

Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu ikinci sırada sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Ekol içerisinde yer alan icrâcılarında genellikle ikinci veya birinci sırada sıklıkta hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların hafif icrâ ifâde unsurunu ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan kısımlarda hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullandıkları tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla zarif bir seyir yapısı kurgulamayı ve kalış hissiyatlarını desteklemeyi amaçladıkları saptanmıştır. Hafif icrâ ile dalgalandırma süsleme tekniğini bir arada bütünleşik olarak kullandıkları tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımlarla zarif seyir yapılarını tınısal zenginlikle beslemeyi amaçladıkları saptanmıştır. Ayrıca makâmların karakteristik güçlü, yeden, karar perdeleri üzerinde de hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullanarak icrâlarında bu perdeleri ön plana çıkarmayı ve icrâ edilen makâmın hissiyatını seyir içerisinde desteklemeyi amaçladıkları saptanmıştır. Niyazi Sayın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların kullanım biçim ve amaçları arasında büyük benzerliklerin olduğu sonucuna varılmıştır.

Niyazi Sayın Ekolü içerisinde yer alan icrâcıların ifâde unsuru kullanımları arasında kullanım biçimi, amacı ve sıklık sıralaması içerisinde ilk iki unsur arasında büyük benzerliklerin olduğu saptanmıştır. Bunların ifâde unsuru bakımından ekolün iki ana unsuru olduğu sonucuna verılmıştır. Diğer ifâde unsurları arasında da kullanım

açısından benzerliklerin olduğu ancak kullanım sıklıkları bakımından farklılıkların olduğu saptanmıştır. Bu unsurlarında icrâcılar arasındaki tavır farklılıklarını oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

6.8. Sekizinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerindeki tartım kullanımına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.8.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, seyir yapısında aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımıyla ifâde zenginliğinin çeşitlendirilmesinin, seyir yapısının güçlendirilmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle ezgisel akışın dinamikliğinin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır.

6.8.2. Ahmed Şahin

Ahmed Şahin'in örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, ezgisel akışta aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımıyla ifâde zenginliğinin çeşitlendirilmesinin ve nağme yapılarının desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan

tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla seyir içerisindeki dinamikliğin desteklenmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir.

6.8.3. Ali Tan

Ali Tan'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak noktalı 8'lik ve 16'lık değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Bu yolla seyir yapısında aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına örneklemde yer alan iki Nihâvend taksîminde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla ifâde zenginliğinin seyir içerisinde çeşitlenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamik tutulmasının amaçlandığı saptanmıştır.

6.8.4. Ekrem Vural

Ekrem Vural'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâlarda aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla icrâların ifâde gücünün desteklendiği ve âhenkli bir seyir yapısı ortaya çıkarılmasının amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamikliğine katkı sağlandığı, nağme yapılarının güçlendirildiğ tespit edilmiştir.

6.8.5. Eymen Gürtan

Eymen Gürtan'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok 16'lık ve noktalı 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak noktalı 8'lik ve 16'lık değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâda aynı tartımların kullanımıyla oluşabilecek sıradan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. Üçleme tartımına Nihâvend taksîmde yer verildiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla ifâde zenginliğinin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamik ve canlı tutulduğu tespit edilmiştir.

6.8.6. İbrahim Benlioğlu

İbrahim Benlioğlu'nun örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok 16'lık ve noktalı 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak iki 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, seyir kurgusunda aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. Üçleme tartımına Uşşâk ve Bayâtî taksîmlerinde yer verildiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla nağme yapılarının desteklendiği ve ifâde zenginliğinin çeşitlendirildiği saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamik yapısının korunduğu saptanmıştır.

6.8.7. Kemal Karaöz

Kemal Karaöz'ün örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımlarıyla seyir yapısında

aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumu engellendiği sonucuna varılmıştır. Üçleme tartımına örneklemde yer alan tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. İcrâcının üçleme kullanımlarıyla seyir yapısındaki âhengi desteklediği ve ifâde zenginliğini arttırdığı saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamikliğinin korunduğu tespit edilmiştir.

6.8.8. Mustafa Güvenkaya

Mustafa Güvenkaya'nın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, seyir yapısında aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek sıradan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. İcrâcının üçleme kullanımlarıyla seyir yapısını güçlendirdiği, icrâdaki ifâde ve anlatımı çeşitlendirdiği saptanmıştır. Karcığâr taksîmde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla ezgisel akışın dinamik ve canlı tutulduğu sonucuna varılmıştır.

6.8.9. Nihat Ozan Köroğlu

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâ içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına Uşşâk ve örneklemde yer alan ikinci Acemaşîrân taksîminde yer verdiği tespit edilmiştir. Böylelikle ezgisel yapıların desteklendiği ve icrâdaki ifâde anlatım gücünün çeşitlendirildiği saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir.

İcrâcının bu yolla seyir yapısı içerisindeki dinamikliği korumayı amaçladığı saptanmıştır.

6.8.10. Nurullah Kanık

Nurullah Kanık'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâ içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla seyir içerisindeki âhengin ve ifâde zenginliğinin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık ve 32'lik değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla icrâlardaki dinamikliğe katkı sağlandığı saptanmıştır.

6.8.11. Ömer Erdoğdular

Ömer Erdoğdular'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Bu yolla icrâ içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla nağme yapılarının desteklendiği ve seyirdeki ifâde gücünün arttırıldığı saptanmıştır. Taksîmlerinde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla taksîmlerdeki dinamik yapıya katkı sağlanmasının amaçlandığı saptanmıştır.

6.8.12. Sadrettin Özçimi

Sadrettin Özçimi'nin örneklem içersinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman 16'lık ve noktalı 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı ardından ikinci olarak,

iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâ içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze anlatımın engellendiği tespit edilmiştir. İcrâcının üçleme tartımına tüm taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla taksîmlerdeki âhenkli yapıya katkı sağlanmasının ve ifâde zenginliğinin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla icrâlardaki dinamikliğin desteklendiği saptanmıştır.

6.8.13. Salih Bilgin

Salih Bilgin'in örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok 16'lık ve noktalı 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, seyir yapısı içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek durağan duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına Bestenigâr ve Uşşâk taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla icrâlardaki âhengin desteklenmesinin amaçlandığı saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir.

6.8.14. Ümit Gürelman

Ümit Gürelman'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok 16'lık ve noktalı 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, icrâ içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına Evcârâ ve Müsteâr taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Üçleme kullanımlarıyla seyir içerisindeki âhengin desteklendiği

saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâlardaki dinamik seyir yapısının bu yolla desteklendiği saptanmıştır.

6.8.15. Yavuz Akalın

Yavuz Akalın'ın örneklem içerisinde yer alan taksîmleri incelendiği zaman en çok iki 8'lik notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. İkinci olarak 16'lık ve noktalı 8'lik değerde notanın yan yana gelerek oluşturduğu tartımı taksîmlerinde kullandığı tespit edilmiştir. Tartım kullanımları esnasında çeşitli süsleme tekniklerinden ve ifâde unsurlarından faydalandığı tespit edilmiştir. Böylelikle, seyir yapıları içerisinde aynı tartımların kullanımı esnasında oluşabilecek sıradanlığın ve tekdüze duyumun engellendiği sonucuna varılmıştır. İcrâcının üçleme tartımına Ferahfezâ ve Nevâ taksîmlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. İcrâcının üçleme kullanımlarıyla ifâde zenginliğini ve ezgi yapılarını desteklemeyi amaçladığı saptanmıştır. Taksîmlerde 16'lık değerde notaların bir araya gelmesiyle oluşturulan tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yöndeki kullanımların icrâlar içerisindeki dinamik seyir yapısını desteklediği saptanmıştır.

Tartım kullanımı bakımında Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin sıklıkla kullandıkları ilk iki tartımın genellikle aynı veya birbirlerine çok benzeyen yapıda oldukları tespit edilmiştir. Tartım kullanımı bakımından Niyazi Sayın'ın ve Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin sıklıkla kullandıkları ilk iki tartımın benzerliğinin de aynı doğrultuda olduğu tespit edilmiştir.

Niyazi Sayın'ın ve Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin icrâlarında üçleme tartımına yer verdikleri saptanmıştır. İcrâcıların üçlemeyi genellikle ifâde zenginliği oluşturmak amacıyla kullandıkları tespit edilmiştir. İcrâcıların üçleme kullanımlarıyla nağme yapılarını çeşitlendirmeyi ve seyir yapılarındaki âhengi desteklemeyi amaçladıkları saptanmıştır.

Niyazi Sayın'ın ve Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin icrâlarında genellikle az ya da çok 16'lık değerde notaların yan yana gelmesiyle oluşmuş tartımlara yer vererek seyir yapılarındaki dinamikliği destekledikleri ve oluşabilecek durağan anlatımı ve ifâdeden kaçındıkları saptanmıştır.

Tüm bu kullanımlar dikkate alındığında, Niyazi Sayın'ın icrâlarında yer alan tartımsal unsurlar ve Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin tartımsal unsurları kullanım sıklıkları ve kullanım biçimleri arasında büyük benzerliklerin olduğu sonucuna varılmıştır.

6.9. Dokuzuncu Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerindeki makâm anlayışına ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.9.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun örneklemde yer alan taksîmlerinin 5 ve 7 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâm çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.2. Ahmed Şahin

Ahmed Şahin'in örneklemde yer alan taksîmlerinin 3, 9 ve 12 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Segâh ve Acemaşîrân taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir. Pençgâh taksîmin ise Acemaşîrân makâmından seyre başladığı pekçok makâma geçki yaparak Pençgâh makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.3. Ali Tan

Ali Tan'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 8 ve 10 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Sultânîyegâh ve Nihâvend taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir. Nihâvend (Hicâz'dan Nihâvend'e geçiş) taksîminin ise Hicâz makâmından seyre başladığı Neveser makâmına geçki yaparak ardından Nihâvend makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.4. Ekrem Vural

Ekrem Vural'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 6 ve 8 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 2, 3, 4 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.5. Eymen Gürtan

Eymen Gürtan'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 7 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Acemaşîrân ve Nihâvend taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit

edilmiştir. Acemaşîrân taksîmin Uşşâk, Nihâvend taksîmin Segâh makâmından seyre başladığı tespit edilmiştir.

6.9.6. İbrahim Benlioğlu

İbrahim Benlioğlu'nun örneklemde yer alan taksîmlerinin 7, 10 ve 11 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3 ve 4 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde, makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmların içerisinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.7. Kemal Karaöz

Kemal Karaöz'ün örneklemde yer alan taksîmlerinin 3, 12 ve 18 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda

yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Ferahfezâ taksîminde seyre Ferahfezâ makâmından başlayarak pek çok makâma geçki yaptığı ve yine Ferahfezâ makâmında karar ettiği tespit edilmiştir. Râst taksîminde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürdüğü, yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir. Ferahfezâ (Sabâ'dan Ferahfezâ'ya geçiş) taksîminde seyre Sabâ makâmından başladığı, pek çok makâma geçki yaptığı ve Ferahfezâ makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.8. Mustafa Güvenkaya

Mustafa Güvenkaya'nın örneklemde yer alan taksîmlerinin 4 ve 6 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2 ve 3 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.9. Nihat Ozan Köroğlu

Nihat Ozan Köroğlu'nun örneklemde yer alan taksîmlerinin 7, 8 ve 9 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.10. Nurullah Kanık

Nurullah Kanık'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 6 ve 28 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2 ve 3 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Saba'dan Uşşâk'a geçiş taksîminde seyre Sabâ makâmından başlayarak Uşşâk makâmında karar ettiği tespit edilmiştir. Ferahfezâ taksîminde seyre Ferahfezâ makâmında başladığı, devamında pek çok makâma geçki yaparak tekrar Ferahfezâ makâmında karar ettiği tespit edilmiştir. Uşşâk taksîminde, seyir içerisinde Acemaşîrân makâmına geçki yaptığı ve ardından Uşşâk makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.11. Ömer Erdoğdular

Ömer Erdoğdular'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 3, 4 ve 5 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 ve 6 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel

yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.12. Sadrettin Özçimi

Sadrettin Öçimi'nin örneklemde yer alan taksîmlerinin 4, 8 ve 42 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 ve 10 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan Hicâz ve Hüseynî taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir. Uşşâk'tan Hicâz'a geçiş (Fihrist) taksîmde seyre Uşşâk makâmından başladığı uzun yapıdaki icrâ pek çok geçki ve çeşni kullanarak Hicâz makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.13. Salih Bilgin

Salih Bilgin'in örneklemde yer alan taksîmlerinin 3, 6 ve 7 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3 ve 4 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

6.9.14. Ümit Gürelman

Ümit Gürelman'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 4, 5 ve 7 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3 ve 6 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir. Şevkefzâ

taksîminin seyre Sultâniyegâh makâmı sesleriyle başladığı, ardından Sabâ makâmına geçki yaptığı ve Şevkefzâ makâmında karar ettiği tespit edilmiştir.

6.9.15. Yavuz Akalın

Yavuz Akalın'ın örneklemde yer alan taksîmlerinin 3, 4 ve 5 cümlelik yapılarda olduğu, cümlelerin ise kendi içlerinde 1, 2, 3, 4 ve 5 devrelik yapılara bölündüğü tespit edilmiştir. İcralarda bazı cümlelerin ve devrelerin uzun bazılarının kısa ezgisel yapılarda olduğu tespit edilmiştir. Uzun ve kısa ezgisel yapıda cümle ve devre kullanımıyla ezgisel akışın ifâde gücünün zenginleştirildiği, icrâ içerisinde oluşabilecek tekdüzeliğin engellendiği sonucuna varılmıştır.

Taksîmlerinde yer alan makâmların güçlü, karar, yeden ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran önemli perdelerinde, ifâde zenginliği oluşturacak şekilde kalışlar yaptığı tespit edilmiştir. Taksîmdeki müzik cümlelerini zengin tartımsal çeşitlilikle yapılandırdığı tespit edilmiştir. İcrâ edilen ilgili makâmın yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdelerini kalış yapılan kısımlarda kullandığı, böylelikle icrâ edilen makâmın seyrine uygun bir şekilde icrâda yansıtıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının örneklemde yer alan taksîmlerinde makâmın seyir yapısının dışına pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın çerçevesinde bir seyir sürdürüldüğü yakın geçkiler veya çeşniler kullandığı tespit edilmiştir.

Makâm anlayışı bakımından Niyazi Sayın Ekolü'nde icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerinde makâmların yeden, karar, güçlü ve makâmın karakteristik yapısını öne çıkaran perdeleri dikkate alarak, icrâlarında makâm ve seyir kurallarına dikkat ettikleri, özellikle yapılan kalışlarda, bu perdelerde ezgisel yapıyı sonlandırarak makâmın özelliklerini icrâlarında gösterdikleri tespit edilmiştir. İcrâcıların örneklemde yer alan bazı taksîmlerinde icrâ ettikleri makâmın yapısının dışana pek fazla çıkmayarak işlenen makâmın özelliklerini taksîmlerinde gösterdikleri tespit edilmiştir. İcrâcıların örneklemde yer alan bazı taksîmlerinde de pek çok makâma geçki yaparak icrâlarında farklı makâmların özelliklerini ve geçkilerini sergiledikleri tespit edilmiştir. Tüm bu tespitler dikkate alındığında icrâcıların taksîmlerinde makâmları seyir kurallarına uygun bir şekilde icrâ ederek, makâm anlayışlarını taksîmlerine yansıttıkları sonucuna varılmıştır.

6.10. Onuncu Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nde, icrâlarıyla öne çıkan neyzenlerin taksîmlerindeki kişisel motiflerine ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

6.10.1. Adnan Yavuz Ballıoğlu

Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip altı adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla seyir yapısında tiz ve pest bölgede âhengi desteklediği, seyri inici ve çıkıcı yapıda dar ve geniş aralıklarda zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Kişisel motif kullanımlarıyla icrâcının taksîmlerde dinamikliğe ve devamlılığa da katkı sağlamayı amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının motiflerini yer yer makâm seyirlerini destekleyici nitelikte kullandığı da tespit edilmiştir. Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun 1 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımı arasında benzerliklerin olduğu tespit edilmiştir.

6.10.2. Ahmed Şahin

Ahmed Şahin'in taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip beş adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motiflerini yer yer makâm seyrini ve karakteristik perdeleri ön plana çıkarıcı nitelikte kullandığı tespit edilmiştir. İfâde zenginliğini icrâlarda desteklemek amacıyla üçlemelerden kurulu kişisel motifler kullandığı saptanmıştır. İcrâcının kullanımlarıyla duruş hissiyatlarını da desteklediği tespit edilmiştir. İcrâcının 2 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımı arasında benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.3. Ali Tan

Ali Tan'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip sekiz adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla makâm seyirlerini ve karakteristik perdeleri icrâsında öne çıkarmayı, nağme yapılarını zenginleştirmeyi, kalış hissiyatlarını desteklemeyi, inici ve çıkıcı ezgisel akışa katkı sağlamayı amaçladığı tespit edilmiştir. Ayrıca kişisel motiflerle tiz ve pest bölgedeki icrâ yapısına da katkı sağlandığı saptanmıştır. İcrâcının 7 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 2 nolu motif kullanımı arasında az da olsa benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.4. Ekrem Vural

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip sekiz adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla inici ve çıkıcı seyir yapılarını desteklediği, kalış hissiyatlarına katkı sağladığı saptanmıştır. İcrâcının üçleme tartımlarından kurulu motifleri olduğu ve ifâde zenginliğine bu yöndeki kullanımlarıyla katkı sunduğu tespit edilmiştir. Kişisel motiflerin makâm seyrini ve makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkarmak amacıyla da kullanıldığı saptanmıştır. İcrâcının seyir yapısını yürütücü ve dinamikleştirici yapıda kişisel motifleri de tespit edilmiştir. İcrâcının 1 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 10 nolu motif kullanımı arasında az veya çok benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.5. Eymen Gürtan

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip dört adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motiflerini tiz ve pest bölgeye yayarak geniş bir aralık içerisinde kullanımlarını duyurmayı amaçladığı saptanmıştır. Kişisel motif kullanımlarıyla icrâcının kalış hissiyatlarını desteklemeyi, icrâ ettiği makâmların seyir yapılarını ve karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı amaçladığı tespit edilmiştir. İcrâcının 1 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 5 nolu motif kullanımı arasında az veya çok benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.6. İbrahim Benlioğlu

İbrahim Benlioğlu'nun taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip dört adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla inici ve çıkıcı ezgisel akışı desteklediği, seyir yapısında dinamiklik ve devamlılık hissiyatına katkı sağladığı tespit edilmiştir. İlaveten makâm seyirlerini ve karakteristik perdeleri de icrâsında motif kullanımıyla ön plana çıkardığı saptanmıştır. İcrâcının 2 ve 4 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 2 ve 1 nolu motif kullanımı arasında az veya çok benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.7. Kemal Karaöz

Kemal Karaöz'ün taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip altı adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla icrâ ettiği makâmların karakterisitik perdelerini ön plana çıkardığı, genellikle çıkıcı yapıdaki

seyirleri desteklediği saptanmıştır. Kemal Karaöz'ün kişisel motiflerini kendi içerisinde de benzer olarak çeşitlediği ve oluşabilecek aşırı tekrarlardan kaçınmayı amaçladığı tespit edilmiştir. İcrâcının 1, 2 ve 3 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımı arasında az veya çok benzerliklerin olduğu saptanmıştır.

6.10.8. Mustafa Güvenkaya

Mustafa Güvenkaya'nın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip üç adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak kalış hissiyatlarını desteklediği, makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı saptanmıştır. İcrâcının 1 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 2 nolu motif kullanımının aynı olduğu tespit edilmiştir.

6.10.9. Nihat Ozan Köroğlu

Nihat Ozan Köroğlu'nun taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip altı adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak kalış hissiyatlarını desteklediği, makâmın karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı, icrâdaki devamlılık hissiyatını belirginleştirdiği ve inici yapıdaki nağmeleri güçlendirdiği tespit edilmiştir. Ayrıca motif kullanımlarını icrâsında tiz ve pest bölgelerde kullanarak ön plana çıkardığı saptanmıştır. İcrâcının 5 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.10. Nurullah Kanık

Nurullah Kanık'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip dokuz adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak makâm ve geçkileri desteklediği, karakteristik perdeleri ön plana çıkardığı saptanmıştır. İcrâcının inici ve çıkıcı yapıdaki seyirleri kişisel motifleriyle güçlendirdiği, seyir yapısındaki devamlılık ve dinamiklik hissiyatına katkı sağladığı tespit edilmiştir. İcrâcının 3 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.11. Ömer Erdoğdular

Ömer Erdoğdular'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip dört adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel

olarak makâmların seyirlerini ve karakteristik perdelerini ön plana çıkardığı saptanmıştır. Ayrıca kişisel motif kullanımlarıyla tiz bölgedeki seyir içerisinde âhengin desteklendiği ve inici nağmelerin güçlendirildiği tespit edilmiştir. İcrâcının 4 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 7 nolu motif kullanımının az veya çok benzer yapıda ve doğrultuda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.12. Sadrettin Özçimi

Sadrettin Özçimi'nin taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip on iki adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak seyir içerisinde devamlılık hissiyatını uzun yapıdaki solosunda desteklediği, dinamikliğe katkı sağladığı saptanmıştır. İlaveten kişisel motif kullanımlarıyla makâmların, geçkilerin ve karakteristik perdelerin seyirde ön plana çıkarıldığı, inici-çıkıcı ezgisel akışın desteklendiği tespit edilmiştir. Sadrettin Özçimi'nin icrâları içerisinde motifleri de benzer yapılar halinde çeşitlendirerek oluşabilecek aynı duyum ve nağme seyri hissiyatını engellediği saptanmıştır. İcrâcının 1, 2, 3 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının az veya çok benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.13. Salih Bilgin

Salih Bilgin'in taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip dört adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak dar perde aralığı içerisinde inici ve çıkıcı nağme oluşumunu desteklediği, makâmların seyrini ve karakteristik perdelerini icrâsında ön plana çıkardığı saptanmıştır. Kişisel motiflerin içerisinde üçleme kullanımıyla ifâde zenginliğine de katkı sağlandığı tespit edilmiştir. İcrâcının 3 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının az veya çok benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.14. Ümit Gürelman

Ümit Gürelman'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip üç adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak makâmların seyir yapılarını ve karakteristik perdelerini ön plana çıkarmayı, kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının 2 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının az da olsa benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

6.10.15. Yavuz Akalın

Yavuz Akalın'ın taksîmlerinde iki veya daha fazla kullanım sıklığına sahip iki adet kişisel motifi tespit edilmiştir. İcrâcının kişisel motif kullanımlarıyla genel olarak seyir yapısını desteklediği ve kalış hissiyatlarını makâm seyri çerçevesinde belirginleştirdiği saptanmıştır. İcrâcının 1 nolu motif kullanımıyla, Niyazi Sayın'ın 1 nolu motif kullanımının az da olsa benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.

İcrâcıların seyirleri içerisinde kişisel motif kullanım amaçlarının Niyazi Sayın'ın kullanımlarıyla benzerlikler gösterdiği sonucuna varılmıştır. İcrâcıların kişisel motifleriyle, Niyazi Sayın'ın kişisel motif yapıları arasında her icrâcıda benzerliklerin olduğu sonucuna varılmıştır. Kişisel motiflerin kullanım biçimleri ve yapıları açısından tespit edilen benzerliklerin de ekolü oluşturan özelliklerden olduğu sonucuna varılmıştır.

İcrâcılar arasında ezgi atıfına da rastlanmıştır. Niyazi Sayın'ın Acemaşîrân'dan Pesendîde'ye geçiş (Kanada Toronto ney solosu) taksîminin başlangıç ezgisinin ekol içerisinde yer alan Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Acemaşîrân taksîmi ve Nihat Ozan Köroğlu'nun Acemaşîrân taksîminin başlangıcında yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durumun da ekolün var olduğu ve sürdürüldüğünü gösteren önemli göstergelerden olduğu sonucuna varılmıştır.

6.11. Onbirinci Alt probleme İlişkin Sonuçlar

Aşağıda Niyazi Sayın Ekolü'nün temel özelliklerine ilişkin sonuçlar yer almaktadır.

Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan neyzenlerin taksîmleri incelendiğinde süsleme teknikleri bakımından değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırmanın en sık kullanılan iki unsur olduğu tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisindeki neyzenlerin icrâlarında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla icrâya canlı ve bol çarpmalı bir akış kazandırdıkları, dalgalandırma süsleme tekniğiyle de tınısal açıdan zenginliği seyirlerinde destekledikleri saptanmıştır. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve dalgalandırma kullanım sıklıkları gibi kullanım biçim ve amaçlarının da benzer yönde ve doğrultuda olduğu sonucuna varılmıştır.

Vurkaç çarpma ve kaydırma süsleme tekniklerinin Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisindeki icrâcıların taksîmlerinde en sık kullanılan üçüncü veya dördüncü unsur olarak ön plana çıktığı saptanmıştır. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların vurkaç çarpma süsleme tekniği kullanımlarıyla inici yapıdaki nağmelere tınısal zenginlik ve canlılık kattığı saptanmıştır. Kaydırma kullanımlarıyla Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisindeki icrâcıların çıkıcı ve inici nağme yapısını güçlendirdikleri, destekledikleri tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların kaydırma ve vurkaç çarpma kullanım sıklıkları gibi kullanım biçim ve amaçlarının da benzer yönde ve doğrultuda olduğu sonucuna varılmıştır. Bunların dışında kalan süsleme tekniği kullanımlarının ekol yapısını desteklediği gibi icrâcılar arasındaki tavır farklılıklarını oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların taksîmlerinin ifâde unsuru kullanımı bakımından zengin olduğu da tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların vurgu kullanımlarıyla taksîmlerindeki canlılığı sistemli olarak desteklediği, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla da zarif bir icrâ yapısı ortaya çıkarmayı amaçladıkları sonucuna varılmıştır. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların vurgu ve hafif kullanım sıklıkları gibi kullanım biçimlerinin de benzer yönde ve doğrultuda olduğu sonucuna varılmıştır.

Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların tartımsal unsurları kullanım sıklıkları ve kullanım biçimleri bakımından da benzer oldukları tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların makâm anlayışları ve taksîm icrâlarında makâmı işleyiş biçimleri bakımından benzerlik gösterdikleri, makâmları taksîmlerinde seyir kurallarına uygun biçimde işledikleri tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan icrâcıların kişisel motif kullanımlarının yapısal ve amaçsal olarak benzer nitelikte olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu tespitlere bakılarak Türk müziği ney icrâcılığında Niyazi Sayın Ekolü'nün günümüzde hâlen var olduğu, ekolün canlı bir şekilde devam ettiği sonucuna varılmıştır. Ekolün tüm özellikleriyle günümüzde benimsendiği, Türk müziği ney icrâcılığında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

6.12. Tartışma

Ney icrâcılığı ile ilgili yapılan çalışmalarda, Niyazi Sayın'ın icrâlarında çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğini sıklıkla kullandığı aktarılmaktadır. Niyazi Sayın'ın ney tavrında çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniklerinin önemli yeri olduğu belirtilmektedir. Niyazi Sayın'ın icrâsında öne çıkan ve dikkati çeken unsurların, sıklıkla kullandığı çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniği olduğu, bunların Niyazi Sayın'ı icrâsıyla diğer ney icrâcılarından farklı kılan ve öne çıkaran özelliklerden olduğu vurgulanmaktadır (Tan, 2008, s. 24, 25). Niyazi Sayın'ın icrâlarının nüans bakımından zengin olduğu da belirtilmektedir (Ayvazoğlu, 2002, s. 102).

Çalışmada Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan neyzenlerin taksîmleri incelendiğinde süsleme teknikleri bakımından ilk sırada bu iki unsurun, yani çarpma ve dalgalandırma süsleme tekniğinin en sık kullanılan iki unsur olduğu tespit edilmiştir. Bahsi geçen çarpmanın ise değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu sonucuna varılmıştır.

Niyazi Sayın'ın icrâlarında bahsi geçen nüans zenginliği içerisinde de vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunun ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Niyazi Sayın'ın ve ekolünün vurgu kullanımlarıyla duyum açısından canlı icrâ yapısını korudukları saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla da icrâ içerisindeki anlatımı ön plana çıkardıkları tespit edilmiştir.

Çalışmada örneklemde yer alan taksîm icrâlarında tespit edilen, Niyazi Sayın'ın ve ekolde yer alan icrâcıların uzun seslerde kullandığı dalgalandırmalar, ekol yapısını Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Ahmed Şahin ve Yavuz Akalın özelinde saz eseri formu sınırlılığıyla inceleyen çalışmalarda da tespit edilmiştir (Bozkurt, 2022, s. 145). Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan neyzenlerin taksîmlerinde yer alan uzun seslerdeki dalgalandırma kullanımının duyum açısından oluşabilecek tekdüzeliği engellemek ve seyir yapısına anlamlı bir bütünlük katmak amacı taşıdığı saptanmıştır. Uzunca duyurulan perdelerde kullanılan dalgalandırma süsleme tekniğiyle, icrâlardaki tınısal zenginliğin desteklendiği de tespit edilmiştir. Dalgalandırma kullanımlarıyla ifâde zenginliğine, özellikle duruş ve bitiş hissiyatlarında katkı sağlandığı saptanmıştır.

Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Ahmed Şahin ve Yavuz Akalın özelinde yapılan çalışmalarda da ekol yapısının meşk sistemi yoluyla devam ettiği belirtilmektedir (Bozkurt, 2022, s. 144).

Araştırmamızda yer alan örneklem özelinde, Niyazi Sayın'ın ve ekol içerisinde yer alan neyzenlerin taksîmleri daha geniş bir icrâcı kümesi içerisinde de ele alındığında da ekol yapısının sürdüğü ve canlı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Niyazi Sayın'ın saz eseri icrâları üzerinden üretilen etütlerle ve bu etütlerin ney eğitimindeki işlevselliğinin de son yapılan çalışmalarla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Niyazi Sayın'ın üslup ve tavrını yansıtan etütlerin ney eğitimde kullanılabileceği saptanmıştır (Köroğlu, 2015, s. 140, 146). Bu durum Niyazi Sayın'ın icrâ özelliklerinden ney eğitiminde faydalanılabileceğini göstermekle birlikte, araştırmamızda ortaya çıkan Niyazi Sayın'ın icrâ özelliklerin varlığını sürdürdüğünü ve sürdüreceğini destekler niteliktedir. Bu da ekolün canlı yapısının bugün olduğu gibi gelecekte de sürdürülebileceğini ortaya çıkarmaktadır.

Niyazi Sayın'ın ve öğrencilerinin perde, baskı ve aralıklar bakımından incelenmesi amacıyla yapılan çalışmalarda da benzer yönlerin olduğu tespit edilmiştir. Meşk silsilesi içerisinde yer alan öğrencilerin Niyazi Sayın'a benzerlik oranlarının yakın olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Öztürk, 2021, s. 248 - 254). Çalışmamızda ortaya çıkan Niyazi Sayın Ekolü'nün var olduğu ve sürdüğü sonucunun, perde, baskı ve aralıklar doğrultusunda yapılan çalışmalarda da desteklendiği anlaşılmaktadır.

Yapılan araştırmalarda ekol kavramının Türk Müziği geleneği içerisinde genel olarak büyük bir öneme sahip olduğu, varlığını yüzyıllar boyu sürdürdüğü ve günümüzde de geçerliliğini sürdürmekte olduğu vurgulanmaktadır. Türk Müziği'nin günümüze aktarımında da en önemli kültür aracının ekol geleneği olduğu belirtilmektedir. Ekolün hocayla başlayarak öğrenciyle devam ettiği, meşk silsilesinin hocanın üslup ve tavır özelliklerini öğrencisinin benimsemesiyle sürdüğü vurgulanmaktadır (Adar ve Özkoç, 2022, s. 135). Niyazi Sayın Ekolü'nün günümüzdeki varlığı ve canlı bir şekilde devam etmesi, Türk Müziği içerisinde ekol kavramının günümüzde de geçerliliğini sürdürmekte olduğunu destekler niteliktedir. Niyazi Sayın'ın taksîmlerinde yer alan icrâ özelliklerinin öğrencilerinde de açıkça tespit edilmiş olması, ekol varlığı içerisindeki aktarımın ve meşk silsilesinin en önemli göstergesi niteliğindedir.

6.13. Öneriler

Niyazi Sayın ve kendi adıyla anılan, günümüzde sürdürülen ekolü hakkında yapılmış araştırmalar henüz yeterli sayıda değildir. Bu çalışmada, oluşturulan evren ve örneklem doğrultusunda Niyazi Sayın ve ekolünde yer alan icrâcılar incelenmiştir. Araştımada elde edilen bulgular ve sonuçlar ileride yapılacak olan çalışmalara kaynak teşkil edecektir. Ekolün, ney üfleyiş pozisyonları ve benzeri birçok husus bakımından, çeşitli araştırmalarla, farklı bakış açılarıyla ve bu amaçlara uygun yapıda yeni örneklemlerle de ele alınması gerekmektedir. Bu hususların da gelecekte araştırmacılar tarafından çeşitli lisansüstü çalışmalarla ve bilimsel yayınlar yoluyla araştırılması gerekmektedir. Böylelikle Niyazi Sayın Ekolü'nün farklı yönleriyle daha iyi anlaşılması ve tanınması sağlanabilecektir.

Niyazi Sayın'ın ney icrâsı ve öğrencileri tarafından sürdürülen ekolü günümüz iletişim araçlarının ve kayıtların artması sayesinde geniş kitlelere yayılabilmiştir. Kolaylıkla ulaşılabilen icrâlarının ses ve görüntü kayıtları pek çok neyzene katkı sağlamıştır. Günümüzde Niyazi Sayın'ın öğrencisi olmayan pek çok neyzen vardır. Bu neyzenler gelişen teknolojik imkânlarla Niyazi Sayın'ın kayıtlarını dinleme ve izleme imkânına kolaylıkla ulaşabilmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak Niyazi Sayın'ın icrâ tavrı daha geniş çevrelerce benimsenmektedir. Niyazi Sayın'ın ney icrâsında yer alan unsurların neyzenler arasında yayılımı ve benimsenmesi üzerine geniş çaplı çalışmaların yapılması, ekolün ne derecede önemli olduğununun ortaya çıkarılması bakımından önem arz etmektedir. Bu tür çalışmaların yapılması ve teşvik edilmesi dileğimizdir.

KAYNAKLAR

Adar, Ç. & Özkoç Ö. (2022). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Ekol Geleneği "Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi Ekolü". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(1), 133-143.

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayınları.

AnaBritannica, (1994). *Genel Kültür Ansiklopedisi.* (c. 27), İstanbul.

Arel, H. S. (1949). Sümerliler ve Sümer Musikisi 3. *Musiki Mecmuası*. 2(15), 3-5.

Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. (2. Baskı). (Haz. O. Akdoğu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2002). *Neyin Sırrı Hala Hasret*. (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Ayverdi, İ. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı, Seçil Ofset.

Behar, C. (2008). *Musıkiden Müziğe*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozkurt, H. K. (2022). *Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Ahmed Şahin ve Yavuz Akalın Özelinde Ney Sazında Tavır ve Ekol İlişkisi.* Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Bükülmez, H. (2017). Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstütüsü, Ankara.

Çevikoğlu, T. (2008). *Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Çıpan, M. (2009). *Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın*. (Albüm). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Çolak, V. (2011). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ney Sazı ve Neyzen Niyazi Sayın'ın Müzikal Yaşantısındaki Ney Tavrı Üzerine İncelemeler*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Dayıoğlu, S. (2003). *Galata Mevlevihanesi*, Ankara: Yeni Avrasya Yayınları.

Derya, S. (2015). *Aşkın Sesi Ney Öğretim Kitabı*. (3. Basım). (Haz. A. Şenol Filiz). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksîmlerinin Tahlîli*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstütüsü, Ankara.

Düzün, E. (2023). *Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu.* (Yayınlanmamış hazırlanmakta olan Doktora tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmuası 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyatı*. İstanbul: Pan Yayınları ve Omar Yayınları.

Erguner, S. (2007*). Ney "Metod"*. (2. Baskı). İstanbul: Erguner Müzik.

Evliya Çelebi (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. (3. Cilt- 2. Kitap). (Haz. S. Ali Kahraman - Y. Dağlı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Evliya Çelebi (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. (1. Cilt-2. Kitap). (5. Baskı). (Haz. S. Ali Kahraman – Y. Dağlı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi I*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

Ezgi, S. (1935). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstanbul: Bankalar Basımevi.

Farmer, H. G. (1979). "Mizmâr". *İslâm Ansiklopedisi*. 8, 388-393 İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1961). *Musıki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkilâp Yayınları.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması.* Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Gören, İ. E. (t.y). Bir Sanat Bir Usta: Tesbih-Eymen Gürtan. Erişim Adresi: https://www.kuveytturkozel.com.tr/hizmetlerimiz/kultur-sanat-hizmetleri/ustalar-sanatkarlar/bir-sanat-bir-sanat-bir-usta-bir-tesbih-eymen-gurtan.3190.aspx Erişim Tarihi: 08.10.2022.

Gunca, A. (2007). *Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîli*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

İlgar, K. (2018). *Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil.* Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

İnternet: https://neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/adnan_yavuz_ballioglu_ney_zen.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.salihbora.com/sanatcilarimiz/saz-sanatcilarimiz/ahmed-sahin/, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/ahmed_sahin_ney_zen.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://tumac.org/tumac-bse-no-16-tarihsel-surecte-ney-ackisi-prof-dr-alitan/, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/crrye-yeni-genel-sanat-yonetmeni-106650, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.neyzenim.com/ekremvural.html, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.neyzenim.com/eymengurtan.html, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: http://demsanat.com/ibrahim-benlioglu, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.salihbora.com/sanatcilarimiz/saz-sanatcilarimiz/mustafa-guvenkaya/, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.neyzenim.com/mustafaguvenkaya.html, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/nihat_ozan_koroglu_ney_zen.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://gsf.mcbu.edu.tr/db_images/site_108/file/doc-dr-nihat-ozan-koroglu-12807TR.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/nurullah_kanik_ney_zen.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://mozaikv3.cc.itu.edu.tr/personel/akademik-personel/muzik-teorisi-bolumu/ogr-gor-nurullah-kanik, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.neyzenim.com/omererdogdular.html, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://omererdogdular.com/, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.ketebe.org/sanatkar/sadreddin-ozcimi-3402, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/salih_bilgin_ney_zen.pdf, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet:https://www.neyzenim.com/umitgurelman.html#:~:text=1978%2D1985%20y%C4%B1l%C4%B1nda%20%C4%B0stanbul%20Belediye,amat%C3%B6r%20ve%20profesyonel%20sanat%C3%A7%C4%B1%20yeti%C5%9Ftirdim., Erişim Tarihi: 08.10.2022.

İnternet: https://www.salihbora.com/sanatcilarimiz/saz-sanatcilarimiz/yavuz-akalin/, Erişim Tarihi: 08.10.2022.

Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*. (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

Kanık, N. (2012). *Ferahnak Albümü*. [CD]. İtalya: Felmay.

Kanık, N. (2010) *Profundo*. [CD]. Belçika.

Kaptan, Z. A. (2019). *Neyzen Ahmed Şahin'in Hayatı, Eserleri, Tasavvuf Anlayışı ve Mûsikîşinaslığı.* Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Karaöz, K. (2015). *Sîmurg*. İstanbul: Asır Ajans.

Karaöz, K. (2015). *Derviş (Orijinal Film Müzikleri)*. İstanbul: Yenikapı Müzik.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (23. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.

Köroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevede Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği.* Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Malçok, B. (2013). *Son Yüzyılda Yayınlanmış Ney Metodlarının Metodolojik Olarak Analizi.* Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Meydan Larousse (1992). *Büyük Lugat ve Ansiklopedi*. (c. 14). İstanbul: Sabah.

Mutçalı, S. (2012). *Arapça-Türkçe Sözlük.* İstanbul: Dağarcık Yayınları.

Özçimi, S. (2002). *Karatay'dan Gelen Ses.* [CD]. İstanbul: Kaf Müzik.

Öztekin, M. B. (2007). *Fuzûlî ve Şeyh Gâlîb Divanlarında Ney Metaforu*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.

Öztürk, L. (2021). *Niyazi Sayın Ney Tavrındaki Perde Baskı Karakterlerinin Meşk Silsilesi Özelinde İncelenmesi.* Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları Ud Tanbur Kanun Kemençe Ney Kudüm*. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi I-II-III.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sayın, N. (2008). Kişisel Görüşme, Üsküdar.

Şahin, A. (1993). *Ney Taksîmleri.* [Kaset]. İstanbul: Kalite Ticaret Plak ve Kasetçilik.

Tan, A. (2008). *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tan, A. (2012). *Perdeler-Ney Taksimleri.* [CD]. İstanbul: Balat Yayınları.

Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon Açısından Ney*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Toz, A. İ. (2014). *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu.* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tüfekçi, A. (2011). *Coğrafî Yayılım, Kültür-Medeniyet Etkileşimleri Çerçevesinde: "Ney" Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz.* Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten Dergisi*. 41 (161), 79-114.

Üstünkaya, O. (2021). *Neyzen Yavuz Akalın Özelinde Ney İcrâ Tavrı.* Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Vural, F. G. (2019). *İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik.* (2. Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri.* Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yenigün, H. (1960). Mevlevî Mûsikîsi. *Musiki Mecmuası*, 13(154), 679-681, 700-701.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

EK’ler içindeki “Taksim Notaları” CD ile teslim edilmiştir

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Yörükçüoğlu İsmail

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet tarihi**
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.E	2017
Lisans	Gazi Ünivarsitesi / İ.İ.B.F	2013
Lise	Çanakkale İbrahim Bodur Anadolu Lisesi	2009

İş Deneyimi

Yıl	**Yer**	**Görev**
2013-2014	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı / Ankara Devlet Tiyatrosu	Öğrenci Sanatçı
2014-2015	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı / Ankara Devlet Tiyatrosu	Öğrenci Sanatçı
2018	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Yörükçüoğlu, İ. (2017). Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin Elde Bulunan Beş Önemli Nüshasının Karşılaştırılarak İncelenmesi, *Bilim, Kültür ve Sanatta Güzel Arayış.* Uluslar Arası Rating Academy Kongresi. (Sözlü Bildiri), 117-140.

Yörükçüoğlu, İ. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâîsi'nin incelenmesi. *Journal of Arts.*5(3),151-175.

ankara HBM

ankara HBM