

**UD'DA GELENEKSEL İCRA TEKNİĞİNİN
EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif Senem GÖRÇİZ

404941003

**İCRA TEKNİKLERİ
DOKÜMAN YERİNE MERKEZİ**

122696

122686

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 13 Mayıs 2002

Tezin Sunulduğu Tarih: 27 Mayıs 2002

Tez Danışmanı : Prof. Mutlu TORUN

Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Erol DERAN

Yrd. Doç. Dr. Süleyman ERGÜNER

MAYIS 2002

ÖNSÖZ

“ Ud’da geleneksel icra tekniğinin eğitimi üzerine bir çalışma ” konulu bu Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Çalışmada öncelikle geleneksel ud icra üslûbu teknik açıdan ele alınmış, daha sonra konunun pekiştirilmesi amacıyla icra örneklerine yer verilmiş ve ud eğitiminde kullanılmak üzere etüdler hazırlanmıştır.

Tez’imin hazırlanmasındaki yardım ve ilgilerinden dolayı danışmanım İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Sayın Mutlu Torun’a, Prof. Dr. Sayın Selahattin İçli’ye, aynı üniversitenin Öğretim Görevlilerinden Sayın Osman Nuri Özpekeli, Sayın Mehmet Emin Bitmez ve Sayın Gönül Türetken’e, tez yazımındaki nota ve illüstrasyonlar için Grafik Tasarımcı Sayın Sıtkı Görçiz’e ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2002

Elif Senem GÖRÇİZ

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve çalışmanın amacı	1
2. UD'DA GELENEKSEL İCRA TEKNİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ	3
2.1. Tını, melodik ve ritmik özellikler	3
2.2. Sağ ve sol el tekniği	10
2.2.1. Sağ el (mızrap) tekniği	10
2.2.2. Sol el (parmak) tekniği	10
3. ÖZEL TEKNİKLER VE ETÜDLER	12
3.1. Vibrato Tekniği	12
3.1.1. Klasik Vibrato	13
3.1.2. Kaydırarak Vibrato	14
3.1.3. Parmak Baskısız Vibrato	15
3.2. Legato Tekniği	17
3.2.1. Çıkıcı Legato	18
Uşşak Etüd	19
Segâh Etüd	20
3.2.2. İnici Legato	21
Şehnaz Etüd	23
3.2.3. Ard arda İnici-Çıkıcı Legato	24
Sabâ Etüd	24
3.2.4. Birden Fazla Seste Legato	25
Sûzidil Etüd	26

3.3. Staccato Tekniği	27
Hüzzam Etüd	29
3.4. Tremolo Tekniği	30
Mahur Etüd	32
3.5. Süslemeler	33
3.5.1. Tek Nota (Çarpma)	34
3.5.1.1. Değerini Kendinden Önceki Gerçek Notadan alan	34
a. Mızraplı	34
Sabâ Etüd	36
b. Mızrapsız	36
Uşşak Etüd	37
c. Sessiz çarpma	38
Hüseyni Etüd	41
Bûselik Etüd	42
3.5.1.2. Değerini kendinden sonraki Gerçek Notadan alan	43
Hicazkâr Etüd	46
Acemkürdi Etüd	47
3.5.2. İki Nota (Çift Çarpma)	48
3.5.2.1. Değerini Kendinden Önceki Gerçek Notadan alan	48
Muhayyer Etüd	50
3.5.2.2. Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan Alan	51
a. Her İki Nota ve Gerçek Nota Mızraplı	51
b. İlki Mızraplı, İkinci ve Gerçek Nota Mızrapsız	52
c. İlki Mızraplı, İkinci Mızrapsız, Gerçek Nota Mızraplı	52
Bûselik Etüd	54
Hüseyni Etüd	55
3.5.3. Üç Nota veya Dört Nota (Gruppetto)	55
Segâh Etüd	59
3.5.4. Trill	60
Hicaz Etüd	63
3.6. Glissando-Portamento Tekniği	64
3.6.1. İki esas ses arasında kaydırma	64
3.6.2. Çarpma desteği ile kaydırma	66
3.6.3. Bitişi çarpma olan kaydırma	67
3.6.4. Ağır Kaydırma	68
Nihâvend Etüd	70

Sûzidil Etüd	71
3.7. Pozisyon Tekniği	72
3.8. Birkaç Teli Birden Kullanma Tekniği	75
Rast Etüd	79
3.9. Flageolet Tekniği	80
4. NOTA - İCRA FARKLILIKLARI	82
4.1. Notadan Farklı İcra Şekilleri	82
4.1.1. Bir Nota İçinde Farklı İcra	83
4.1.2. Notanın Önüne veya Sonuna İlave	86
4.1.3. Notaya Düşey İlave	87
4.2. Notadan Farklı İcra Örnekleri	89
Dügâh Saz Semâisi (Şerif Muhiddin Targan İcrası)	90
Sûzinak Oyun Havası (Yorgo Bacanos İcrası)	94
Kürdilihicazkâr Saz Semaisi (Yorgo Bacanos İcrası)	97
Karcığâr Köçekçe (Nevres Bey İcrası)	102
Şedaraban Saz Semâisi (Tanburi Cemil Bey İcrası)	104
Nihâvend Saz Semâisi (Elif Senem Görçiz İcrası)	109
5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	113
KAYNAKLAR	116
EKLER	
EK-1. HİCAZKÂR TAKSİM (YORGO BACANOS)	118
EK-2. RAST TAKSİM (YORGO BACANOS)	122
EK-3. KANATLARIM OLSA İDİ (ŞERİF MUHİDDİN TARGAN)	126
EK-4. ŞERİF MUHİDDİN TARGAN / YORGO BACANOS (FOTOĞRAF)	128
ÖZGEÇMİŞ	129

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 3.1	: Vibratoda elin hareketi	13
Şekil 3.2	: Vibrato yaparken parmağın salınım yönü	14
Şekil 3.3	: Klasik vibratoda parmağın hareketi	14
Şekil 3.4	: Kaydırma vibratoda parmağın hareketi	15
Şekil 3.5	: Açık telde parmak baskısız vibrato	15
Şekil 3.6	: Baskılı seste parmak baskısız vibrato	16
Şekil 3.2.2.1	: İnici legato (çekerek)	21
Şekil 3.2.2.2	: İnici legato (yaslanmalı)	21

ÖZET

UD'DA GELENEKSEL İCRA TEKNİĞİNİN EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Bu çalışmada öncelikle ud icra üslûbunu oluşturan genel özellikler ve özel teknikler ele alınmıştır. Daha sonra konunun pekiştirilebilmesi amacıyla bu icra özelliklerine dair icra kayıtlarından seçilen örneklerle ve ortaya çıkabilecek pratik uygulama ihtiyacına cevap verilebilmesi düşüncesiyle hazırladığımız etüdlere de yer verilmiştir. Örnekleri seçerken referans aldığımız icraların bugün geleneksel olarak adlandırdığımız üslûba uygunluğu ve sesli, yazılı kayıtlarının günümüze dek sağlıklı bir biçimde ulaşabilmiş olması hususlarına dikkat ettik.

Bu kayıtlardaki icra özelliklerini incelediğimizde; tını, melodi, ritm, sağ el mızrap ve sol el parmak tekniklerine giren genel özelliklerin dışında, Batı'dan gelip, ifadeyi güçlendiren ve renklendiren bazı özel tekniklerin de birarada kullanılmasıyla oluşan bir ud icra üslûbu karşımıza çıkmaktadır.

Ud tınısını oluşturan unsurlar, mızrap cinsi, mızrabı vuruş bölgesi ve farklı akord kullanımıdır. Gelenekte, mızrap sert malzemedan seçilip, kafes bölgesinden vuruluyordu. 5. ve 6. tellerin bugünkünden farklı olarak (5. tel Yegâh'a, 6. tel ise Kaba Dügâh veya Kaba Rast'a) akordlanması, tınıya tesir ettiği gibi icra esnasında arada bir bu tellerin duyurulmasıyla, melodik ve ritmik ifadelerin güçlendirilip, zenginleştirilmesine imkan sağlıyordu. Özellikle, usulsüz olan taksim icralarında; bu akord, birkaç tele vuruş, vurgulu ve bol mızraplı çalış tekniği ritmik yapılanmaları oluşturmakta kullanılıyordu. Yine taksimlerde karşımıza çıkan bir özellik ise, melodi yürüyüşleri ve melodi tekrarlarıdır. Taksimin doğaçlama bir form olduğu varsayılmakla birlikte, yukarıdaki uygulamaların farklı yerlerde sıklıkla karşımıza çıkması; bize taksimlerin asla rasgele değil, iyi bir müzikal birikim ve hafızanın ürünü olarak, belli kompozisyonlar çerçevesinde yapıldığını düşündürmektedir. Bu tekrarlar monotonluk yaratmaktan uzak, her kullanılışlarında farklı ifade teknikleriyle süslenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sağ el mızrap tekniğinin en önemli özellikleri; sık, süratli, vurgulu ve işlemeli mızrap kullanımıdır. Tremolo ve birkaç tele birden vuruş tekniklerinin yanısıra, lavta mızrabı

ve mızrap vuruşları arasında belli belirsiz hissettirilen gölge mızrap özelliklerini de görmekteyiz.

Sol el parmak tekniğinde ise göze çarpan en önemli özellik, parmak ve pozisyon kullanımlarıdır. Eskiden sadece 1. ve 3. parmaklar kullanılıyordu. Bu özellikten yola çıkarak, 2. ve 4. parmakların hiç kullanılmayıp sadece 1. ve 3. parmaklarla tek tel üzerinde ilerlemenin, dolayısıyla sık pozisyon değiştirmek zorunluluğunu ortaya çıkardığı sonucuna varabiliriz. Pozisyon değişimi çarpmalı olarak kullanılıyor, bu çarpmalar gelenekteki ud üslûbuna katkıda bulunuyordu. Sol elde bugünkü gibi dört parmağı birarada kullanmak, Tanburi Cemil Bey’le birlikte aynı dönemlerde Nevres Bey, Yorgo Bacanos ve Şerif Muhiddin Targan tarafından uygulanmıştır.

Bu genel özelliklerin dışındaki diğer unsurlar; Vibrato, Legato, Staccato, Glissando, Tremolo gibi isimleri Batı’dan gelen ifade tekniklerinin yanısıra, notaya ilave olarak kullanılan bazı süsleme teknikleridir.

Geleneksel icrada, özellikle uzun seslerde vibrato yapmak suretiyle, sesin zamanla sönmeden uzaması anlayışı hakimdir. Bir tek mızrap vuruşunun ardından zamanla sönen sesin, bu sese basan parmağı iki yana salınım yaparak, dalgalanarak uzaması sağlanır. Vibrato ile birlikte Legato tekniği de sol el parmak tekniğinin en önemli özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı sesler arasında bağlı çalışma (Legato) söz konusudur. Ud’daki bağlı çalış; bir sese mızrap vurulduktan sonra, diğer sesin mızrapsız olarak parmak tekniği ile duyurulması şeklinde yapılır. Çıkıcı sesler arasındaki bağlı çalış; legato yapılacak sese parmağın sertçe basılması, inici sesler arasındaki bağlı çalışta ise; sol elin bir parmağının teli aşağıya doğru çekmesi yöntemiyle elde edilir.

Bağlı çalışın tersi olan kesik çalış tekniği (Staccato) de üslûbu oluşturan unsurlar arasındadır. Bazı kayıtlarda, hem melodi içindeki seslerin hem de taksimlerdeki kalış noktalarının kesik çalışla ön plana çıkarıldığını duymaktayız. Ud’da staccato; notaya mızrap vurduktan sonra, değerinin yaklaşık yarı zamanında tel titreşiminin kesilmesi ile elde edilir. Bu ses, açık telde ise; sol el parmağının es yapar gibi tele hafifçe dokunarak titreşiminin durdurulması, kapalı seste ise; basan parmağın telden hafifçe kaldırılması sayesinde kesik çalınmış olur.

Geleneksel icrada, parmak kaydırma yöntemiyle yapılan Glissando-Portamento tekniğine de çok sık rastlamaktayız. Portamento niteliğindeki kaydırmalarda parmağın telden kalkmadan yeni sese kayarak gitmesiyle, aradaki seslerin de taranarak duyurulması durumu ortaya çıkar. Kaydırma tekniğinde kendiliğinden oluşan bir pozisyon değişimi de söz konusu olup, iki ses arasında bağlantı kopmadan, ses taşınması yapılmış olur.

Ud'un geleneksel icra tekniğinde çok kullanılan bir kaydırma cinsi daha vardır. "Ağır Glissando" diye adlandırabileceğimiz bu kaydırma, pest taraftaki komşu sese giderken dar bir alanda ve daha uzun zamanda yapılır. Sese basan parmak kuvvetini azaltmadan 1-1,5 koma kadar pestteki sese doğru kayar. Genellikle sesle beraber başlayan kaymanın başlangıcı nota değerine göre değişebilir. Değer uzunsa, kayma, notanın başından değil daha sonra başlar. Ağır kaydırma tekniğinin uygulandığı ses, üzerine vurgu almış olur. Perdesiz bir saz olan uddaki ağır kaydırmaların alanını iyi ayarlamak gerekir. Bu kaydırma tipi; tek bir notanın alanıyla sınırlı olması, pest taraftaki komşu sese doğru, daha uzun bir zamanda yapılması ve pozisyon değişimi yaratmaması gibi farklılıklardan dolayı "Glissando" adıyla bilinen kaydırma tekniğinden ayrıldığı için "Ağır Kaydırma" diye adlandırılmıştır.

Tremolo (sürekli çalış) da, ud'un sağ el mızrap tekniğinde kullanılan bir ifade unsurudur. Mızraplı bir saz olan ud'da sürekli çalış; gelenekten gelen bir özellik olup, uzayan bir sesin sık ve eşit aralıklı mızrap vuruşlarıyla değerini doldurmak suretiyle yapılır. Özellikle taksim formunun icrasında sık karşılaştığımız sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerdeki tremololar, hem melodik hem de ritmik açıdan ifadeyi güçlendirip renklendirme vasıtası olarak kullanılmışlardır. Mızrabın sıklığı ve sürati, yapılacak olan tremolonun değerine bağlıdır.

Bu özel tekniklerin yanısıra geleneksel icraya hakim olarak karşımıza çıkan bazı süsleme teknikleri vardır ki; bunlar notaya ilave olunarak çok kısa sürede icra edilen tek, iki, üç veya dört notadan meydana gelen süs notalarıdır.

Ud'da en çok kullanılan süsleme cinsi tek notalı çarpmadır. Batı müziğinde daha çok değerini kendinden sonra gelen gerçek notadan alan tek notalı süsleme cinsi kullanılır. Bu tip çarpmalara *Apojyatur* adı verilir. Türk müziğinde ise, çarpmalar genellikle değerini kendinden önceki gerçek notadan alış şekliyle kullanılır.

Ud'da mızraplı veya mızrapsız olarak icra edilebilen çarpmalar geleneksel icra kayıtlarında, daha çok gerçek notanın ardından zayıf zamanda, adeta gölge gibi çalınmışlardır. Bu çarpmaların en çok kullanılan cinsi, mızrap vurmada icra edilen "sessiz çarpma"dır. Tanbur'un icra tekniğinde de kullanılan sessiz çarpmalara, yine mızraplı bir saz olan Kanun'da "fiske" adı verilir.

Kayıtlarda, tek notalı süslemenin dışında iki notalı (çift çarpma), üç veya dört notalı (gruppetto) süslemeleri de, hem değerini kendinden önceki veya sonraki notadan alış hem de mızraplı veya mızrapsız olarak icra ediliş şekilleriyle karşımıza çıkmaktadırlar. Üç notadan oluşan gruppetto süslemesi, Türk müziğinde Lavta mızrabı olarak tanınır. Ud'da da kullanılan bu tip gruppetto, değerini kendinden önceki gerçek notadan alır.

Bu süslemeler dışında ud'un icra tekniğinde çok sık kullanılan Trill tekniği ise; gerçek notayı, bir üst sesine de ardarda, sık ve eşit aralıklarla dokunmak suretiyle tekrarlarlayarak süslemek amacıyla kullanılır. Bu tekrarlar, notanın değeri içinde yapılırken, ikinci ses mızrap vurulmadan gerçek notaya bağlı olarak icra edilir. Bu ifade tekniği Tanbur'da da kullanılmaktadır.

Yukarıda saydığımız ifade unsurları ve ismi Batıdan gelen özel tekniklerin bir arada kullanılması, ud icra üslûbunu oluşturmaktadır.

Türk Müziğinde tek tip yazılan notanın, tüm enstrümanlarda olduğu gibi ud'da da kendine has üslûbuyla icra edilmesi, nota-icra farklılıklarını meydana getirir. Günümüze sağlıklı olarak ulaşan eser icra kayıtlarını incelediğimizde; notanın, yukarıda saydığımız ifade ve süsleme tekniklerini kullanarak icra edilmesinden doğan farklılıkları algılayabilmekteyiz. Bu icracılar, kendi eserlerini bile notaya alırken tek tip nota yazımı kullanmışlar, notayı icra ederken , sazlarının çalınış üslûbu ve kendi anlayışları çerçevesinde ilaveler yapmışlardır. İcradaki farklılıklar; bir notayı birkaç mızrap vuruşu ile veya tremolo yaparak doldurmak, bu vuruşlar arasında çarpma, trill gibi süslemeler kullanmak, notanın önüne veya sonuna süs notaları ilave etmek, notaya düşey olarak iki ses, akor ve arpej niteliğinde sesler eklemek, ana sestten başlayıp tize veya peste doğru gam yapmak, kalış noktalarındaki sesleri oktavlarına da vurmak suretiyle desteklemek şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

A STUDY ON TEACHING TRADITIONAL PERFORMANCE TECHNIQUES IN “ UD ”

SUMMARY

In this thesis we have studied the general characteristics and particular techniques that construct the ud performing style. Later, we have advised the exercises which we commented upon the need of practice in order to intensify the subject matter. While deciding on the advised music examples we have paid attention to their harmony with today's traditional style, accuracy and validity.

When we studied the characteristics of these recordings apart from the pitch, melody, rhythm, right- hand plectrum and left- hand finger techniques, we noticed an ud style which strengthens the expression by using some special features and techniques from classic music to emphasise the expression and make it colourful.

Features which from the pitch of the “ ud” are, the species of the plectrum, the region where the plectrum is used and usage of different tunings. According to the traditional style plectrum used to be chosen from a tough material and used to be played from sound holes region. By tuning the 5th and 6th strings different from today's understanding (5th string used to be tuned as Yegah and 6th string used to be tuned as Kaba Dügah or Kaba Rast) it was not only effecting the pitch but also making the the melodic and rhythmic expressions stronger and richer. Especially when performed improvised with no maasure, usage of different tunings or striking some strings at the same time were used to form rhythmic structure techniques with lots of plectrum strikings. Another feature we meet with improvisation is the melodic walk and repetition of the melody.

Though improvisation (Taksim) is accepted as an unprepared music form, as we quite often meet with the above mentioned performances, we have a strong belief that Taksims are never played by chance, on the opposite they are performed as a result of musical experience and memory in the frame of some compositions. These repetitions are far away from monotony because they are ornamented with new expression techniques everytime they are used.

The most important feature of the right-hand plectrum usage is frequent, fast, accented and ornamented usage. As well as Tremolo techniques and striking on a few string techniques, we notice that Lavta plectrum and a slight touch of the plectrum which is known as shadow-plectrum usage are mentioned as well.

The most important features of the left-hand finger technique are the usage of fingers and their positions. Previously only the 1st and 3rd fingers were used so starting out from these features, we can come to a decision that by not using 2nd and 4th fingers but using only the 1st and 3rd fingers on one string leads to the necessity of a quite often position change. This change in the position used to be made with grace notes and the usage of grace-notes used to make contribution to the traditional “ud style”. Usage of four fingers in today’s technique with the left hand all at the same time was applied by Nevres Bey, Yorgo Bacanos and Şerif Muhiddin Targan who were the contemporary musicians of Tanburi Cemil Bey.

Apart from these general features Vibrato, Legato, Staccato, Glissando, Tremolo are some of the ornamentation techniques for the note in addition to the expression techniques which are taken from classical music.

In traditional ud performance, especially with long sounds the dominant understanding was lengthening the sounds by a vibrato without dying out. The sound which dies out after one stroke of the plectrum is made to wave by moving the finger slightly on both sides on that sound.

We happen to see the Legato technique as the most important left hand finger technique together with a Vibrato. A legato between some sounds can also be considered while playing them tied on the one hand. Performing the legato in ud is made by sounding the string with one plectrum stroke and making the next sound heard by using technique. Performing the legato for the ascending sounds is obtained by pressing the finger firmly on the sound, performing the legato for descending sounds is obtained by pulling down the string with a left-hand finger.

Staccato which is known as the opposite technique of legato, is a short interrupted performance technique that forms the style. In some recordings we notice that both the sounds in the melody and the deciding notes in the improvisations are made to be heard by playing with short interruptions. We obtain staccato in “ud” by plucking at the sound with the plectrum and stopping the vibration nearly at the half-value of its length. If this sound is on the open string, it is played by stopping the vibration slightly with the left finger as if you were making an “s”, and with the covered sound, the staccato is obtained by moving the finger slightly up from the string.

In traditional performance we often meet glissando-portamento technique made by sliding of the finger. Slidings like portamento, by moving the finger to the new sound without rising it, all the other sounds are made to be heard by being scanned the plectrum is not used for the sound we reach by sliding. By using the sliding technique a spontaneous position change happens and the considered sound is moved without an interruption. There is another sliding technique which we call as "slow glissando" in traditional "ud" performance technique and this is made in a narrower area in a much longer duration. The finger which is pressing the sound slides towards the tone which is 1-1,5 tone lower without lessening the applied strength. The beginning of the sliding which starts with the sound in general, can vary according to the value of the note. If the value is longer than the sliding does not start in the very beginning but a little later. The sound which slow- glissando is applied will be accented. The slow-glissando should always be carefully used as our instrument has no frets. This technique is called "slow-glissando" because it is not limited with one note or region and is made towards the neighbouring lower sound in a longer duration and doesnot need position changes so it is different from all other techniques.

Tremolo (continuous playing) is an expression performance used with the right-hand plectrum technique. Ud, which is an instrument with the plectrum, uses the continuous-uninterrupted playing technique as it is traditional and it is made by continuous strokes with the plectrum in order to complete the value of the continuing sound. Especially the tremolos we see in improvisations have used the eights, sixteenths, thirty-two's to strengthen and to colour the rhythmic expression. The frequency and the speed of the plectrum is correlated with the value of the tremolos.

Together with these techniques, there some ornamentation techniques which domain the traditional performance and which are added to notes and shaped as two, three or four note groups. They are called "ornamentation notes".

Among these the most common one used for "ud" is the one-note grace-note. In classical music this kind of grace-note takes it value from real-note that comes after itself and they are named "appagetures". On the other hand, in Turkish music these grace notes usually take their values from the previous note which is the real note.

These grace notes which can be performed with or without the plectrum in ud are played in weak time and vaguely. The type of grace-notes which we most often meet are the "silent grace notes" which are played without the plectrum. These silent grace notes are used in Tanbur which is another instrument with the plectrum. In Kanun performing technique they are called "taps".

In the previous recordings, we notice these ornamentations not only with one-note ornamentation, two-note, three or four note (groupetto) ornamentations and taking their values from the previous notes or later notes also being performed with or without the plectrum. Gruppetto is an ornamentation which is formed of three-notes, is known as "Lauta-plectrum" in Turkish music.

Apart from these ornamentation techniques "trill" technique is made by sounding the higher notes frequently with equal intervals one after the other in order to decorate. While performing these repetitions on the one hand, the second sound is performed without a stroke of the plectrum as a continuation of the main sound. This expression technique is also used for Tanbur.

These expression techniques mentioned above and the ones from classical music are used together and form the "performance style of the ud".

In Turkish music notation is made in a prototype and as it is performed in a self-styled way by ud, it leads to note-performing differences. When we study the recordings of the previous performances we can comprehend the difference of the notes performed with the above mentioned ornamentation techniques. These performers wrote their music in a prototype even for their own compositions and made additions while playing the notes in their own understanding. We notice these differences in their performances like playing one note with a few strokes of the plectrum or making tremolos, or using ornamentations like strokes and trills, adding them before or after the notes, starting from the main sound making scales towards the descending or ascending sounds, sounds in deciding notes or supporting them by a stroke of the octave.

1. GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın amacı

Tüm Türk Musikisi sazlarında olduğu gibi, udun da gelenekten gelen bir çalınış üslûbu vardır. Tanbur ve Lavta'nın da bazı icra özelliklerini bünyesinde barındıran bu üslup, ismini Batı'dan alan ifade ve renk unsurları ile süsleme tekniklerinin birarada kullanılarak icraya yansımaları ile oluşur.

Türk Musikisi sazları içinde eski ve önemli bir yeri olan udda pek çok değerli icracı yetişmiştir. Bu icracılar arasında "virtüöz" derecesinde icra tekniği ve yeteneğine sahip bazı isimler vardır ki, kendilerine has üsluplarında teknik ve müzikaliteyi en iyi şekilde birleştirebilmişlerdir. Bu ustalıklarından dolayı bugün "geleneksel" diye nitelendirdiğimiz icra tarzlarıyla, günümüze dek takipçilerini etkilemiş, günümüzden sonrasına da örnek teşkil edecek izler bırakmışlardır.

Tezimiz geleneksel icra tekniğinin eğitimi amaçlı bir çalışma olduğundan, ele aldığımız icralar, Nevres Bey, Yorgo Bacanos ve Şerif Muhiddin Targan gibi geleneksel üslûba sahip olmakla birlikte, diğer geleneksel icracılardan teknik olarak daha ileri düzeyde olmalarıyla öne çıkan icracılardan seçilmiştir. Şerif Muhiddin Targan'ın özellikle ud için yaptığı eserler yepyeni bir üslubda, teknikte olmakla beraber, bu eserlerinde de gelenekteki Çarpma, glissando gibi teknikleri kullanmış, hatta yazdığı notadan çok farklı icra etmiştir. Bu açıdan, onlardan da çalışmamızda faydalanmayı doğru bulduk.

Bu icracılardan, kayıtları günümüze sağlıklı olarak ulaşabilenleri dinlediğimizde; falsosuz ses basmanın dışında, farklı teknik unsurların birarada kullanımından doğan Ud sazına has bir icra üslûbunu farketmekteyiz. Bu kayıtlar özenle dinlenip analiz edildiğinde, Ud'un tınısı, melodik ve ritmik özellikleriyle birlikte, ifadeyi güçlendirip renklendiren bazı özel tekniklerin de kullanıldığı tespit edilmektedir. Üslûbu oluşturan bu özelliklerin tesbiti; hem Ud'un layığıyla icra edilebilmesi hem de Türk Müziği'nde başlıbaşına ele

alınması gereken bir özellik olan nota-icra farklılığına ışık tutması açısından incelenmesi gereken bir konudur. Batı müziğinde her enstrüman için ayrı partilerin yazılması ve tüm ifade unsurlarının notada belirtilmesinin aksine, Türk Musikisi'nde tek tip nota yazımı vardır. Tüm enstrümanların icra edeceği düşünülerek tek tip yazılan notanın, her sazın kendine has üslûbu ve icracının kendi yorumu ile icra edilmesi, nota-icra farklılıklarını meydana getirmektedir. Nota yazımının dışında, icracının notaya ek olarak kendinden katarak yaptığı bu teknik unsurların yerinde, yakışır ve doğru icrası için; doğaçlama yeteneği ile birlikte, uygulama becerisi ve gelenekteki uygulamalara dair bilinçli bir eğitim de gereklidir.

Perdesiz bir saz olan Ud'da doğru ve falsosuz ses çıkarabilmek belli bir eğitim sürecini gerektirir. Konservatuardaki Ud eğitiminde "Ud'da İleri Teknik" ve "Ud'da Geleneksel İcra Üslûbu" adı altındaki dersler Yüksek Lisans ders programında yer almaktadır. Bu çalışma "Ud çalmanın düzgün ve falsosuz ses basmak"tan ibaret olmadığı savından yola çıkılarak belli seviyede Ud çalanlara "Geleneksel İcra Üslûbu"nu oluşturan teknik unsurlar hakkında bilgiler, örnekler ve uygulamaya yardımcı olacak etüdler ile yol göstermek amaçlıdır. Bu nedenle çalışmamızda yer alan özel tekniklerin sıralaması, pedagojik kaygılar taşımaksızın düzenlenmiştir.

Çalışmamızın ilk aşaması olarak günümüze sağlıklı olarak ulaşabilmiş yazılı ve sesli kayıtların bulunduğu çeşitli kaynaklar incelenmiştir. Bu kaynaklardaki evvelce notaya alınmış icraların kullanılmasının yanısıra; tezimize faydalı olacağını düşündüğümüz sesli kayıtlar da tarafımızdan notaya alınmıştır. Bu nota örneklerinin bazılarının el yazımı ve farklı kaynaklardan elde edilmiş olmasının tezimizdeki görsel bütünlüğü bozabileceği düşüncesiyle aslına sadık kalmaya özen gösterilerek metin içindeki tüm icra örnekleri yeniden yazılmıştır. Yaygın olarak kullanılan nota yazım programlarının gereksinimlerimize tam olarak yanıt veremediği görülerek tezimiz tamamen Apple Macintosh ortamında ve Macromedia FreeHand 9 programında hazırlandı. İcraların yazımında kullanılan nota karakterleri de aynı grafik programda yeniden üretilerek uygulandı. Görsel anlatımlarda kullanılan illüstrasyonların çizimleri de Adobe Photoshop 6.0 programında yapıldı.

2. UD'DA GELENEKSEL İCRA TEKNİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

2.1. Tını, melodik ve ritmik özellikler

Tını için genel olarak “ses rengi” yada “seslerin özellikleri” denmektedir. Bir kaynaktan “Sesler arasındaki renkler farklıdır. Bu fark müzikal seslerin armonikleriyle ilgilidir. Tını ve renk farkı ile aynı sesi veren iki ayrı kişinin sesleri yahut da aynı sesi veren iki ayrı sazın hangi sazlara olduğu kolayca anlaşılır, ayırd edilir” Saygun (1964 s.1,2) ifadesi kullanılmıştır. Başka bir ifade ise, “Saf ses, çok nadir elde edilir. Mesela, diyapozon 440 La³’ü verir. Diyapozondan gelen sesde başka bir karışım yoktur. Ancak enstrümanlarda ve insan sesinde karşılaştığımız ise, ana sesle birlikte gelen bir selenler karışımıdır. Mesela Ud’da neva telini titrettiğiniz zaman yayılan titreşimde diğer teller ve Ud’un diğer bölgelerinde ana sesle birlikte meydana gelen bir karışımı duyarız. Bu da Ud’un tınısıdır. İnsan sesinde de nefes borusunun yapısı Larynx (hançere’de)’in yapısı, daha yukarı gönderilen titreşimlerin ağız arkası ve burun arkası yapısına göre damağın, ağzın, dilin ve dişlerin yapısı, sinüslerin durumu ile kişiye özel tını teşekkül eder. Böylece aynı frekansta bir sesi çıkaran kişiler arasında, yukarıda saydığımız durumlara göre tını değişiktir.” İçli (2002) şeklindedir. Bu ifadelerden yola çıkarak, Tını’nın hem sazlara hem de icralarını birbirinden ayırd edici özelliklerin başında geldiğini söyleyebiliriz.

Ud’da, kullanılan tellerin cinsi, mızrabın malzemesi, vuruş açısı ve vurulduğu bölge, akord gibi özellikler Tını’ya tesir eder. Klasik Ud tınısında, sağ elin mızrap vuruş bölgesi, genelde kafes bölgesidir. Bu bölgenin genelde tercih edilmesinin sebebini o devirlerde kullanılan mızrap cinsine bağlayabiliriz. Mızrap cinsi olarak “... o devirlerde genellikle kartal kanadı kullanıyorlardı. Bu mızrap çok sert olduğundan, bunun sertliğini gidermek için yumuşak ses veren kafes bölgesinden çalmayı tercih etmiş olabilirler.” (Koşar 1989 s.52) Ud’a takılan tellerin cinsinin de tınıya tesir ettiğinden bahsetmiştik. “Ud çok evvel at kılları ile, yakın zamana kadar da ‘katküt’ denilen bağırsak tellerle çalınmaktaydı.

Ancak bu tellerin çabuk yıpranarak deforme olması ve sık kopması yüzünden oldukça sıkıntılar yaşanmaktaydı. Ses kalitesi olarak katkıt'ün çıkardığı sesi aratmayacak çok kaliteli naylon türevi teller ile içi ipek olup dışı gümüş sarma teller günümüzde rahatlıkla bulunabilmekte ve tercih edilmektedir” (Körükçü, 1998 s.107,110)

Kullanılan tellerle birlikte tellerin akordu da tınıya tesir eder. Geleneksel icrada tellerin akordu bugünkünden farklı yapılıyordu. Bugün 5. ve 6. tel olarak kullandığımız tellerin bugünkünden farklı akord edilmesi tınıyı olduğu kadar, melodik ve ritmik ifadeleri de güçlendirip güzelleştiriyordu.

Taş plaklardaki icralar yerinden (hatta bazen daha tiz seslerden) yapılıyordu. Yerinden icrada Yegâh, Dügâh ve Rast sesleri makamların mühür sesleriydi. Radyo yayınlarının başlaması ve söyleyişte mikrofon kullanımının yaygınlaşması, solistleri daha tedbirli olmaya, daha “piano” söylemeye yöneltti. Akortlar pestleşti. 4 sestten çalışta ud, tüm melodileri bir kalın telden çalınca, 5. tel de 4.den tam 4lü peste akord edildi. Bir başka deyişle ud ve diğer sazlar soliste uydu.

“ Bu yüzyılın ilk yarısına kadar Bam teli alt tarafta, en ince telin altına takılmaktaydı. Akordu da La (Kaba Dügâh) veya Sol (Kaba Rast) olarak yapılmakta 5. tel ise Si değil, Re (Yegâh)’ye çekilmekte idi.” Özkaya (1989 s.50) Bam teline dair bir bilgiyi de başka bir kaynaktan aktarmak istiyoruz “ Uda 19. yy. sonlarında Türk toplumunda yeni itibarını kazandıran, bu arada 6. bam telini de ilave eden, Udi- viyololonselist Şakir Paşa’dır.” Tanrıkorur, (2001 s.189) Bam teline konum itibariyle bugünkü gibi 6. tel olarak en üstte değil, ilk tek tel olarak en altta yer verilmiştir. Bu uygulamayı dönemin udilerinden Yorgo Bacanos ve Şerif Muhiddin Targan’ın fotoğraflarında da gözlemleyebiliyoruz.(*)

Bam telinin sıra olarak en alta takılmasının yanısıra bugünkü Fa Diyez (Kaba Geveşt)’e akord edilmeyip, Kaba Dügâh veya Kaba Rast’a akord edilmesinin tınıya tesiri oluyordu. Çünkü Türk Müziği makamlarının çoğunun karar perdesi Rast veya Dügâh’tır. Bam telini bu perdelerin bir oktav pestine akord edip, özellikle karar ve güçlü’deki asma kalışlar sırasında arada bir duyurulması ile değişik tını, melodik ve ritmik yapılanmalar elde edilebiliyordu.

(*) Bu fotoğraflar, Osman Nuri Özpekel’in arşivinden sağlanarak Ek-4’te sunulmuştur.

5. tel olan bugünkü Kaba Bûselik'e akortlu olan teli Yegâh'a akord etmek de gelenekte kullanılan bir özellikti.

Farklı akord kullanımına dair bir kaynaktan edindiğimiz Yorgo Bacanos ile ilgili bilgiye de yer vermek istiyoruz “ Gelenekteki ud akordunda en pest iki tel olan Kaba Dügâh ve Yegâh tellerini Kaba Geveşt ve Kaba Bûselik olarak akortlamış ve kullanmıştır. Böylelikle günümüzde bu şekil de kullanılan bir ud akord düzeni oluşmuştur.” **Yahya (2000 s.1)** Bam telinin akordu ile ilgili verebileceğimiz diğer bilgi ise Nevres Bey ile ilgilidir, “ O güne kadar kullanılmayan Kaba Dügâh telini ilk Nevres kullanmıştır.” **Selçuk (1991 s.13)** Şerif İçli'nin de bu tarz akord kullandığını şu beyandan anlıyoruz, “ Tını'da daha zengin veya güzel karışımı elde edebilmek için 3. parmakla, Kaba Dügâh'a akortlu olan Bam teli (en üstte takılı)'ne bazen Yegâh'a (5. açık çift tel) dokunurdu. Böylece tınıyı güzelleştiren armonikler elde edilmiş olurdu.” **İçli (2002)** Bu açıklamadan ayrıca Şerif içli'nin döneminde Bam Teli'nin günümüzde olduğu gibi en üste çıkmış olduğunu sonucunu da çıkarabiliyoruz.

Yorgo Bacanos ve Şerif Muhiddin Targan'ın da bu tarz akord ile icralarını sesli ve yazılı kayıtlardan tesbit etmek mümkündür. Özellikle Şerif Muhiddin Targan, ud için bestelediği etüdlerini 5.telin Yegah'a akord edilmesi ile icra etmek üzere yazmıştır. Tellerin farklı akordu (Scordature) tınıyı güçlendirip, güzelleştirmenin yanı sıra melodi ve ritm açısından da daha fazla imkan sağlıyordu. Özellikle doğaçlama ve usülsüz olan Taksim formunun icrasında tellerin farklı akordu sayesinde melodi ve ritm açısından daha zengin ifadeler ortaya konabiliyordu.

Ud'un geleneksel icrasında, bol mızrap vuruşları hakimdi. Bu vuruşların çeşitli şekillerde kullanılması, melodik ve ritmik ifadelerde hareketlilik sağlıyordu. Mızraplı bir saz olmasından dolayı, özellikle uzun seslerde kalışlar yapıldığında Vibrato tekniği ile mızrap vuruşunun ardından zamanla kaybolabilen sesin dalgalanarak uzayıp yeniden hayat bulması sağlanıyordu.

Bugün elimize sağlıklı olarak ulaşabilen icra kayıtlarını dinlediğimizde, melodik ve ritmik açıdan karşılaştığımız en önemli özellikler bazı ifade tekniklerinin kullanılmasının yanı sıra melodi yürüyüşleri ve tekrarlarıdır. Bu tekrarlar özellikle doğaçlama olan Taksim icrasında melodi kısırlığı ve monotonluktan uzak, tam aksine hayranlık uyandırıcasına iyi bir melodik hafıza ve zenginliğinin göstergesi olacak niteliktedir.

Çünkü aynı yapı içerisinde farklı teknik ve ifade unsurları ile tekrarlanmışlardır. Bu melodik özelliklere örnek olarak Nevres Bey ve Yorgo Bacanos'un taksimlerinden bazı bölümleri gösterebiliriz.

Nevres Bey'in taksimlerindeki melodik tekrarlar;

“ Uşşak Taksimi'nden;



Hüzzam Taksimi'nden;



Hüzzam Taksimi'nden;



”

(Başer, 1995 s.30)

Bu örneklerde Uşşak Taksim'deki melodik ve ritmik yapının tekrarını, Hüzzam Taksim'de aynı yapının farklı yerde ufak ritmik ve melodik değişiklikler ve süslemelerle kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca Hüzzam Taksim'de Gerdaniye perdesindeki kalışların iki oktav pestindeki Kaba Rast perdesine de vurmak suretiyle renklendirildiği göze çarpmaktadır.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksimi'nden vereceğimiz örnek cümlelerde de melodi tekrarları ufak değişikliklerle karşımıza çıkmaktadır.

“



”

(Torun, 1993 s.340)



(Torun, 1993 s.342)



(Torun, 1993 s.339)



(Torun, 1993 s.340)

Bacanos, Neva-Yegâh perdeleri arasındaki melodik yapıyı ilk bölümde cümle sonunda kullanmış. Meyandaki Makam geçkisinden sonra tekrar Rast Makamına dönüş cümlesinde geçiş olarak bu yapıyı tekrar etmiştir. Hüseyini Aşiran'dan başlayan cümleyi ise, taksimin farklı bir bölümünde, değişik süsleme teknikleri ile icra etmiştir. Bu örnekte aynı zamanda geleneksel icranın melodik özelliklerden biri olan melodi yürüyüşleri de göze çarpmaktadır. Geleneksel icrada, doğaçlama yapılan Taksim formundaki melodi yürüyüşlerine dair birçok örnek bulmak mümkündür. Bu örneklerden birini de Şerif Muhiddin Targan'ın icrasından vermek istiyoruz. Targan, özellikle ud için bestelediği etüdlerinde melodi yürüyüşlerine çok sık yer vermiştir. Bu özelliğini taksimlerinde de görmek mümkündür.

Müstear Taksimi'nden;

“



”

(Kırkhıç, 1996 s.51)

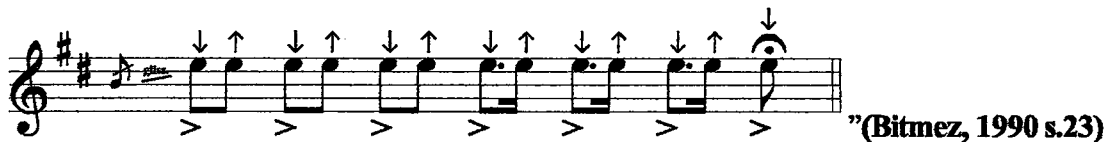
Verdiğimiz bu örneğin, ilk cümlesindeki melodi yürüyüşleri çıkıcı, ikincisinde ise inici olarak kullanılmıştır.

Bütün bu örneklerin ışığında, Taksim formunun doğaçlama olmakla beraber, asla rastgele değil, belli bir kompozisyon çerçevesinde yapıldığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi Taksimler hem doğaçlama hem de usulsüzdür. Fakat geleneksel icrada ritm unsurunu hissetmek mümkündür. Müzik cümleleri içinde, mızrap vuruş sırası ve şekilleri, değişik değerdeki nota ve nota gurupları, vurgular , sürekli çalış ve birkaç teli birden kullanma teknikleri ile meydana gelen ritmik yapılanmalar söz konusudur. Ayrıca bazı Taksim kayıtlarında, ifadelerde bir hareketlilik ve süratlenme hissedilmektedir. Bu durum, notasyon’da “ accel” kısaltması ile de karşımıza çıkabilir. Bu, İtalyanca bir müzik terimi olan “Accelerato: çabuklaştırarak” Çalışır (1996 s.2)’in kısaltmasıdır. Ud’da, ritmik ifade unsurlarından “Vurgu” ya çok rağbet edilmiştir. Fransızca bir terim olan “Accent:Vurgu” Çalışır (1996 s.2), Ud’da bazı seslere diğerlerine nazaran daha kuvvetlice mızrap vuruşları ile yaslanmak suretiyle yapılır.Vurgulanmak istenen nota, bu mızrap darbesi ile ön plana çıkmış olur. Notaya alınan bazı icra örneklerinde karşılaşılabileceğimiz “>” işareti, üzerinde bulunduğu notanın daha kuvvetlice, vurgulu çalınacağı anlamına gelmektedir.

Bu icra özelliğini Tanburi Cemil Bey’ de de görmekteyiz. Cemil Bey hakkında “ Her eser icrası ve taksimlerinde, genellikle vurgu ile yani seslere kuvvetli vurarak çalmıştır. Motifleri veya notaları aksanlı ifade etmiştir.” Bitmez (1990 s.24) denilmektedir.

Cemil Bey’ in Sûzidil Taksimi’nin 4. ölçüsünden;

“



Verdiğimiz bu örnekte Cemil Bey’in Hüseyini perdesindeki sekizlik değerdeki kalıplarının her ilk notasında vurgulu çaldığını görmekteyiz.

Ud’un icrasında da geleneksel icracılar birbirine eşit değerdeki notalardan bazılarını kuvvetlice duyurarak üzerine vurguyu çekmişler, bazen mızrap sırasına göre alt mızrap denk gelen notayı da zayıf duyurmak yerine diğerlerine nazaran vurgulu çalmayı tercih etmişlerdir.

Bu ifade vasıtasının Ud'da kullanımına dair şu örnekleri gösterebiliriz.

Nevres Bey' in Muhayyer Taksimi'nden;

“



” (Başer, 1995 s.50)

Yorgo Bacanos' un Hicâzkar Taksimi'nden;

“



” (*)

Şerif Muhiddin Targan'ın Müstear Saz Semaisinin Tesliminden;

“



” (Torun, 1993 s.218)

Şimdiye kadar verdiğimiz örnekleri (Yorgo Bacanos'un Hicazkar Taksim'i hariç) daha önce notaya alınmış olan icraları inceleyerek tesbit etmiştik. Araştırmalarımız sırasında, Şerif İçli'nin ulaşabildiğimiz yegane sesli icra kaydı olan Hüzzam Taksiminden notaya aldığımız icrasının bir örneği de sunmak istiyoruz.

“

Şerif İçli'nin Hüzzam Taksimi'nden;



” (**)

Bu örneklerde bazı notaların vurgulu çalmak suretiyle ön plana çıkarıldığını görmekteyiz. Ud'un geleneksel icrasındaki diğer melodik ve ritmik unsurlardan Tremolo, birkaç telin birarada kullanılması ve bazı süsleme tekniklerine, çalışmamızın üçüncü bölümünde örnekleriyle birlikte yer vereceğiz.

(*) “Yorgo Bacanos” Kalan Müzik Yapım, İst. 1997 CD kaydından, Elif Senem Görçiz tarafından notaya alınmıştır.

(**) Selahaddin İÇLİ'nin Özel Arşivinden sağlanan sesli kayıttan Elif Senem Görçiz tarafından notaya alınmıştır.

2.2 Sağ ve Sol El Tekniği

Ud icrasında en önemli iki unsur; sağ el (mızrap), sol el (parmak) tekniğidir.

2.2.1 Sağ el (mızrap) Tekniği

Gelenekte, mızrab kafes bölgesinden, genellikle de üst-alt sırasıyla vurulurdu. Bazı notaları ön plana çıkarmak için vurgulu çalma durumunda mızrap sırası değişebiliyordu. Tek tek, ağır mızraplar yerine sık, süratli mızrap vuruşları ve sürekli çalış tekniği tercih ediliyordu. Günümüze ulaşabilen icra kayıtlarını dinlediğimizde, mızrabın takip edilmesi güç bir süratle işlediğini ve özellikle taksimlerde Tremolo tekniği'nin kullanıldığını duymaktayız. Eser icrasında ise, nota değerlerinin çeşitli mızrap vuruşları ile doldurulduğu, uzun sesi bir defa mızrap vurup beklemek yerine, aynı sesin birkaç mızrap vuruşu ile tekrarlandığı dikkati çekmektedir. Ardarda vurulan mızrapların bazen Tremolo, Tril gibi ifade teknikleri ile süslendiğine de rastlamaktayız. Sağ elde, ana melodilerin arasını; genellikle tek notalı olmak üzere, bazen de iki, üç veya dört notadan oluşan ve süratli çalınıp geçilen süs notaları ile doldurmak suretiyle icra hakimdir.

Günümüze ulaşan kayıtlar dikkatlice dinlenildiğinde, süs notalarının mızraplı ve mızrapsız icra şekillerini tespit etmek mümkündür. Özellikle Çarpma notaları “gölge mızrap” diyebileceğimiz şekilde, asıl notanın ardından, adeta gölge gibi zayıf vuruşlarla icra edilmektedir. İcra kayıtlarından dinlenirken de farkedilebilecek bu süslemelerin en sağlıklı tespitinin, dinlenen icranın ud’da uygulanması ile yapılabileceği kanaatindeyiz. Sonuç olarak, sağ eldeki en önemli özelliğin, sık vuruşlar ve süsleme tekniklerinden oluşan, işlemeli mızrap tekniğinin kullanılması olduğunu söyleyebiliriz.

2.2.2 Sol El (Parmak) Tekniği

Geleneksel icrada, sol elin en dikkat çekici özelliği, baskılardaki parmakların numara ve pozisyon durumudur. Eskiden parmaklar bugünkü sıra ve pozisyonundan farklı kullanılıyordu. Bugünkü icrada, sol elin 4 parmağı da kullanılmaktadır. Gelenekte ise sadece 1. ve 3. parmaklar kullanılıp, 2. ve 4. parmaklar hiç kullanılmazdı. Bunun sonucu

olarak sık pozisyon değiştirme zorunluluğu ortaya çıkıyordu. Sol el tekniğinde 4 parmağın da kullanılması anlayışı, Tanburi Cemil Bey dönemindeki ud icracılarında ortaya çıkmaktadır. Cemil Bey' in icra zellikleri, Nevres Bey, Yorgo Bacanos ve şerif Muhiddin Targan gibi udilerin icralarına da yansımıştır. Bu dönemde ayrıca, tek tel üzerinde ilerleyerek, kapalı sesleri kullanmak sureti ile icra göze çarpmaktadır. Sol el bugünkü gibi, her yarım sese bir parmağın denk gelmesi şeklinde pozisyon alıp, kapalı sesler ve bazı ifade teknikleri kullanıldığında pozisyon değişimine gidilmiştir. Kayıtlarda, parmakların genelde tek tel üzerinde, kapalı sesleri kullanarak ilerlediğini, bu arada özellikle tiz bölgelerdeki seslere, parmak kaydırma (Glissando) yöntemi ile ulaşılarak, sesler arasındaki geçişlerin çarpmalarla süslendiğini duymaktayız. Bu arpmalar, genelde “sessiz arpma” Torun (1993 s.285) niteliğindedir. Yani, parmağın tele hafifçe dokunup susturması ile elde edilen, varla yok arasında duyulan küçük seslerdir. Sol elin pozisyon ve hareketi esnasında kullanılan bu süsleme tekniklerinin yanısıra, baskı tekniğinin en önemli özelliği ise, Vibrato yapmaktır. Geleneksel icracılar, özellikle uzun seslerin mızrap vuruşunun ardından zamanla zayıflayıp snmesini engellemek için, Vibrato tekniğini kullanmışlardır. Bazı seslerin arasında da, bağlı alışla (Legato) mızrap vurmada icra söz konusudur. Bu tip icra, süsleme notalarında da göze çarpmaktadır.

Sonuç olarak, sol el tekniğine hakim olan genel zelliklerin, Vibrato, Glissando, Legato gibi ifade unsurları ile, tek tel üzerinde ilerlemek şeklindeki pozisyon tekniği esnasında kullanılan süslemeler olduğunu söyleyebiliriz.

3. ÖZEL TEKNİKLER VE ETÜDLER

Ud'un geleneksel icrasını incelediğimizde, isimleri Batı'dan gelen bazı ifade unsurları ile, özel süsleme tekniklerinin birarada kullanılmasıyla oluşan bir icra üslubu ortaya çıkmaktadır. Bu özel teknikler, ifadeyi güçlendirip renklendirmekle birlikte, nota-icra farklılıklarını da meydana getirmektedir.

Bugün elimize sağlıklı olarak ulaşabilen icra kayıtları dinlenildiğinde, müzik cümlelerinin içinde kullanılan ifade vasıtalarını tespit etmek mümkündür. Bu vasitalardan Vibrato, Legato, Staccato, Glissando-Portamento ve Flageolet tekniklerine, bir kaynakta "Efektif özellikler" Yaman (1998 s.24) denilmiştir.

Çalışmamızın bu bölümünde, ud'un icra üslubunu oluşturan bu özel teknikleri tek tek ele alıp, geleneksel icrada nerede, nasıl ve ne şekillerde kullanıldıklarına dair örneklendirerek, çalışılmalarına yönelik olarak hazırladığımız etüdlerle birlikte sunacağız. Etüdlerdeki uygulamalar, yerinden yani Bolahenk (La'nın Re kabul edildiği) düzene göre düşünülmüştür. Özel tekniklerin sıralamasında, ud'da kullanılması açısından çok rağbet görmesi ve aralarındaki ifade ile uygulama bağlantısı hususlarına dikkat edilmiş, tekniklerin algılanmalarını destekleme ve uygulanmalarını kolaylaştırma düşüncesiyle bilgisayar ortamında üretilen şekillere de yer verilmiştir.

3.1. Vibrato tekniği

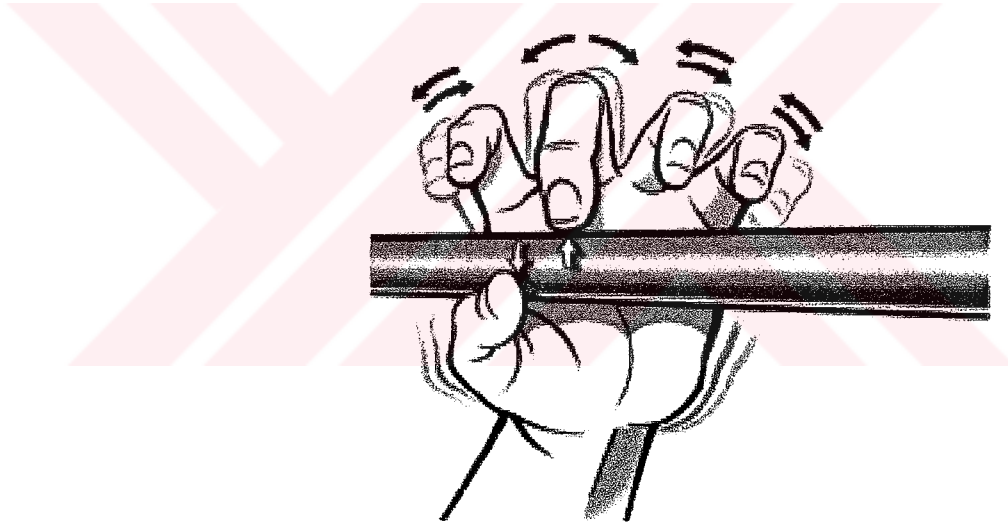
Ud'un icrasında en çok kullanılan tekniklerden birisi Vibrato' dur. Vibrato için bir kaynakta " Titrek,dalgalı. Seslerin dalgalı izlenimi verecek biçimde çıkarılması. Keman, viyola, viyolonsel, lavta, ut vb. telli ve yaylı çalgılarda, anlatım gücünü artırmak amacıyla, teller üzerindeki elin bilekten salınımıyla sağlanır." Sözer (1996 s.735) açıklaması yapılmıştır.

Mızraplı bir saz olan Ud'da, özellikle uzun seslerde Vibrato yapmak gelenek haline gelmiştir. Sesin bir mızrap vuruşunun ardından zamanla zayıflayıp sönmesi Vibrato

tekniki ile engellenmektedir. Geleneksel icrada, özellikle taksimlerin kalış yerlerindeki uzun seslerde Vibrato yapmak, kalışları daha belirginleştirme vasıtası olarak da kullanılmaktadır. Vibrato tekniği, Ud'da üç şekilde uygulanabilir. En çok kullanılanı, klasik vibrato diyebileceğimiz şeklidir. Diğer cinslerden, parmağın eşiğin hemen yanına değip kalkması yöntemi ile yapılan Vibrato ise, genellikle Bağlama icra tekniğine has bir özelliktir. Geleneksel icra tekniğinde pek kullanılmayan Vibrato cinslerini de, bilgi vermek açısından ele almayı uygun gördük.

3.1.1. Klasik Vibrato

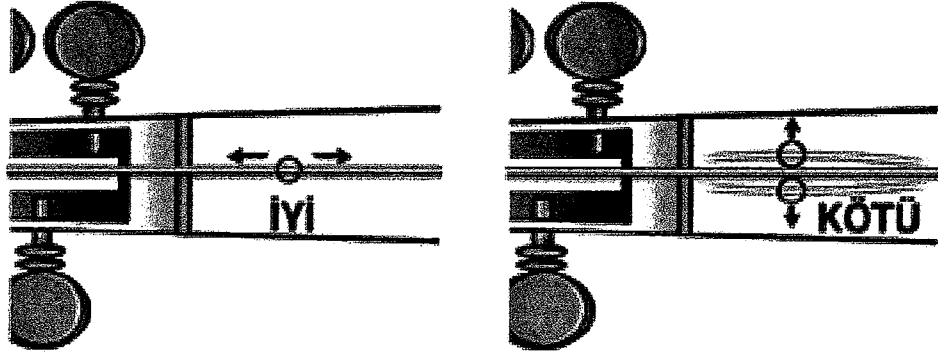
Ud'da çok kullanılan klasik Vibrato, sol el parmağının, bastığı nokta ve başparmak merkez olmak üzere tel doğrultusunda iki yana salınım yapması ile elde edilir. Bu salınımın hareket sahasına dikkat etmek gerekir.



Şekil 3.1 Vibratoda elin hareketi (*)

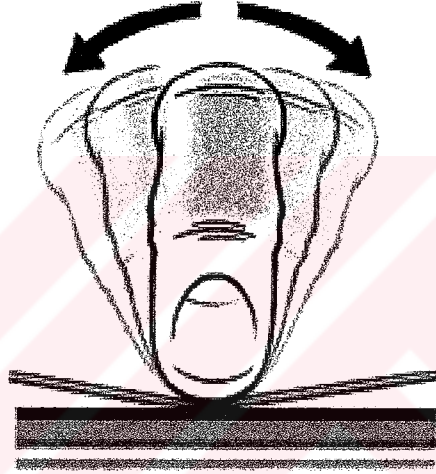
Vibrato yaparken, en küçük hareketle sonuca varmalı, el yumuşak hareketle, bilekten oynatılmalıdır. “ Salınım hareketi sık veya geniş olabilir. Kalın sesler geniş, inceler daha sık salınım ister. Ancak çok sık aralıklı (Sanki Keçi gibi : chevrotement) vibratodan sakının. Parmağın salınımı tel doğrultusunda olmalıdır. Teli, kendine dik yönde çekerek vibrato yapmayınız. Basınç hep aynı şiddette olmalıdır.” (Torun,1993 s.272)

(*) Şekil 3.1, Mutlu Torun'un "Ud Metodu" kitabının 272. sayfasındaki 71 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.



Şekil 3.2 Vibrato yaparken parmağın salınım yönü. (*)

Parmak, bastığı noktadan ayrılmadan, sesin uzunluk değeri çerçevesinde, dengeli olarak salınımını yapmalıdır.



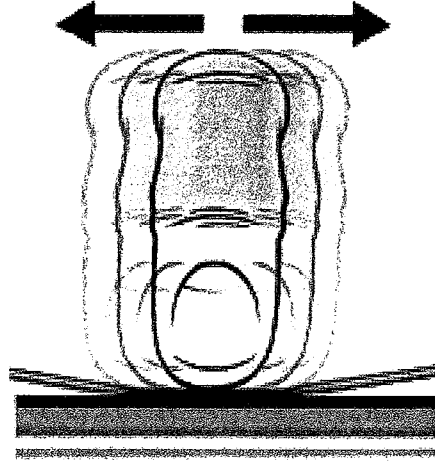
Şekil 3.3. Klasik vibratoda parmağın hareketi. (**)

3.1.2. Kaydırarak Vibrato

Bu tip vibrato, parmağın iki yana kaydırılması ile elde edilir. Ud, perdesiz bir saz olduğu için, parmağın, bastığı sesin hemen yanındaki kolonlarında bulunan diğer perdelerle kayma riski bu tür vibratoyu sakıncalı kılar. Kayma mesafesi, diğer kolonlara taşmayacak şekilde ayarlanıp, bir -iki milimetreyi geçmemelidir. Aksi taktirde, sesin, dalgalanarak, dengeli uzaması değil, yayık ve baygın olması söz konusudur.

(*) Şekil 3.2, Mutlu Torun'un "Ud Metodu" kitabının 272. sayfasındaki 72 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.

(**) Şekil 3.3, Mutlu Torun'un "Ud Metodu" kitabının 273. sayfasındaki 76 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.

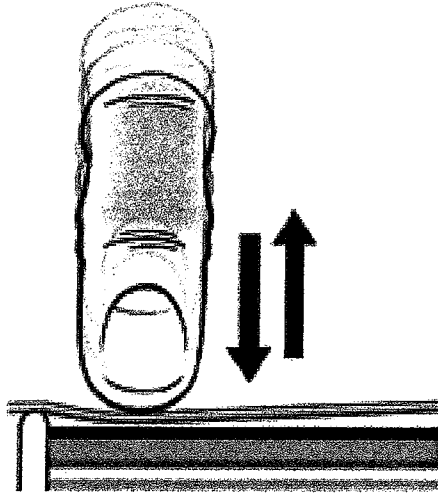


Şekil 3.4.Kaydırma vibratoda parmağın hareketi.(*)

Bu iki tip vibratonun ortak özelliği, birkaç parmak basılı iken de yapılabilmesidir.

3.1.3 Parmak Baskısız Vibrato

Ud'un geleneksel icra tekniğinde kullanılmayan bu vibrato cinsi daha çok Bağlama'nın icra üslubunda yapılmakla birlikte, Ud'da da uygun olan yerlerde kullanılabilir. Açık telde ve baskılı seste yapılabilir. “ Açık telde, birinci parmak eşiğin hemen yanına, trill gibi sadece değip, kalkarak (basmadan) vibrato yapılabilir. Değme noktasının eşiğe çok yakın olmasına ve parmağın teli bastırmamasına dikkat edilmelidir. Bu değme teli susturmayacak şekilde olur.” (Torun, 1993 s. 273)



Şekil 3.5. Açık telde parmak baskısız vibrato

(*) Şekil 3.4, Mutlu Torun'un “Ud Metodu” kitabının 273. sayfasındaki 76 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.

Basan parmağın hemen dibine, yanındaki parmakla süratli ve sık aralıklarla dokunulması ile de aynı vibrato elde edilebilir.



Şekil 3.6. Baskılı seste parmak baskısız vibrato

Bu üç çeşit Vibrato arasında, Ud'un geleneksel icra tekniğinde kullanılan şeklinin klasik vibrato olduğunu tekrar belirtmek istiyoruz.

Genellikle uzun seslerde yapılan bu teknik için, notasyona konulan özel bir işaret yoktur. Kullanımı, icracının tercihinine bağlıdır. Kayıtlarda tespit edilen vibrato kullanımlarını, ilgili notanın üzerine “ vib.” kısaltması yazarak gösteriyoruz. Ud'da uygulanış biçimleri hakkında bilgi verdiğimiz Vibrato'nun çalışılmasına yönelik bir etüd yazma gereğini duymadık. Diğer etüdlerin içindeki uzun seslerde istenirse vibrato yapılabilir. Aşağıdaki örneklerde, geleneksel ud icracılarından bazılarının, vibrato kullanmak suretiyle ifadeleri yer almaktadır.

Nevres Bey'in Suznâk Taksiminin girişinden;



(Başer, 1995 s. 66)

Bu örnekte, onaltılık değerlerle gösterilen sūs notalarının ardından gelen bir dörtlük notalarda, vibrato yapıldığını görmekteyiz.

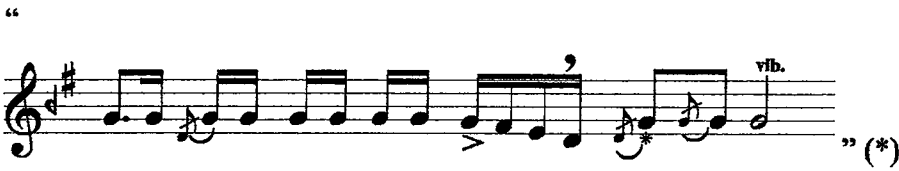
Şerif Muhiddin Targan'ın Müstear Sazsemaisinden;



(Torun, 1993 s.218)

Targan, bu melodi cümlesinin sonunda, uzun değerdeki Neva perdesini, 4. parmağı ile basarak, üzerinde vibrato yapmak suretiyle kapalı olarak icra etmiştir.

Udi Hrant'ın Rast Taksim'in girişinden;



Bu örnekte ise, Hrant'ın, Rast perdesindeki sürekli çalışma başlayıp, kısa değerlerdeki notalarla devam eden cümlelerin sonundaki uzun kalışı, vibrato ile belirginleştirdiğini görmekteyiz. Bu ifade, dinleme yoluyla daha iyi algılanmaktadır.

3.2. Legato Tekniği

Ud'da çok kullanılan Legato, mızrap vurmadan, parmak tekniği ile icra edilir. Bağlı çalış anlamına gelen Legato'nun kısaltması "leg" Çalışır (1996 s.128) şeklindedir. Batı müziği notasyonunda genellikle bağ işareti ile gösterilir. Bu işaretin cümle bağı ile karışma riski olduğundan, Ud'daki legatoyu belirtmek için, mızrapsız çıkarılması istenen sesin üzerine (*) işareti konulmaktadır. Türk müziği notasyonunda karşılaşamayacağımız bu işareti, ud icrasına dair nota yazımlarında görmekteyiz.

Mızrapsız, bağlı icra edilen Legato'yu, çıkıcı ve inici olarak çeşitlendirebiliriz. Her iki çeşidin icrası da, farklı parmak teknikleri ile yapılır. Aynı icra içinde, inici-çıkıcı olarak da kullanılabilen Legato tekniği, birden fazla seste de uygulanabilir. Geleneksel icra kayıtlarında seslerin, bu tekniği kullanarak mızrapsız olarak çıkarılmasına, hem asıl notada, hem de notaya eklenen süs notalarında rastlamaktayız. Legato tekniğini, Cemil Bey de, Tanbur ve Lavta icrasında kullanmıştır.

(*) "Udi Hrant " Kalan Müzik, 1995, Cd kaydından, Elif Senem Görçiz tarafından notaya alınmıştır.

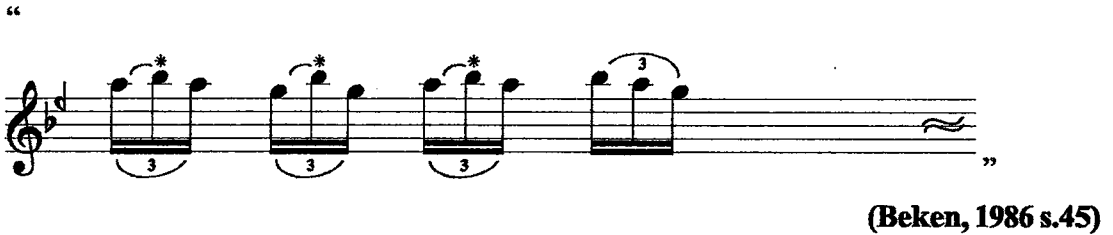
3.2.1. Çıkıcı Legato

Müzikal olarak, incelerek çıkan sesler arasında uygulanan bağlı çalıştır. Bu tip legato, Ud'da, mızrap vurulan ilk sesin ardından gelen sese, mızrap vurmadan sol el parmağının sertçe basması ile elde edilir. Parmak, telden fazlaca uzaklaşmadan, tam zamanında ve tam yerine basmalıdır. Çıkıcı legato, hem açık telde hem de ikinci notanın baskılı olduğu seslerde yapılabilir. Baskılı iki ses arasında yapıldığında, mızraplı çalınan ilk notaya basılı duran parmağın, bağlı çalınacak ikinci nota icra edilinceye dek yerinden kaldırılmaması gerekir. Çünkü, legato yapılan ses, kendisinden önceki mızraplı sesin titreşimine bağlanarak uzamış olur. Bundan dolayı, ilk sestem gerekli volüm elde edilip zamanının dolması beklendikten sonra yapılmalıdır. Bağlı icra örneklerine, Cemil Bey'in Lavta ve Tanbur icralarında da rastlamaktayız. Geleneksel icradaki çıkıcı legato kullanımları, aşağıda vereceğimiz icra örneklerinde işaretlenmiştir.

Cemil Bey'in Tanbur ile Nihavend Taksiminden;



Cemil Bey'in Lavta ile Uşşak Taksiminden (Neva'da Uşşak);



Verdiğimiz bu örneklerde, üçleme notalarının (triole) ilk iki sesi arasındaki bağlı çalışı görüyoruz.

Nevres Bey'in Hicaz Taksimi'nden;



Bu örnekte ise, Nim Hicaz ve Neva perdeleri arasındaki çıkıcı legatoyu görüyoruz.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksimi'nden;

“



” (Torun, 1993 s.339)

Verdiğimiz bu örnekte diğer örneklerden farklı olarak, Bacanos'un hem asıl notalarda, hem de süs notalarında bağlı çalışla icrasını görmekteyiz.

Şerif Muhiddin Targan'ın Dügâh Sazsemaisi'ni icrasından;

“



” (Torun, 1993 s.237)

Bu örnekteki çıkıcı legato, Dügâh ve Segâh perdeleri arasında yapılmış.

UŞŞAK ÇIKICI LEGATO ETÜDÜ

Evfer

(♩ = 184)

Elif Senem Görçiz



SEGÂH ÇIKICI LEGATO ETÜDÜ

Curcuna

Elif Senem Görçiz

(♩ = 160)

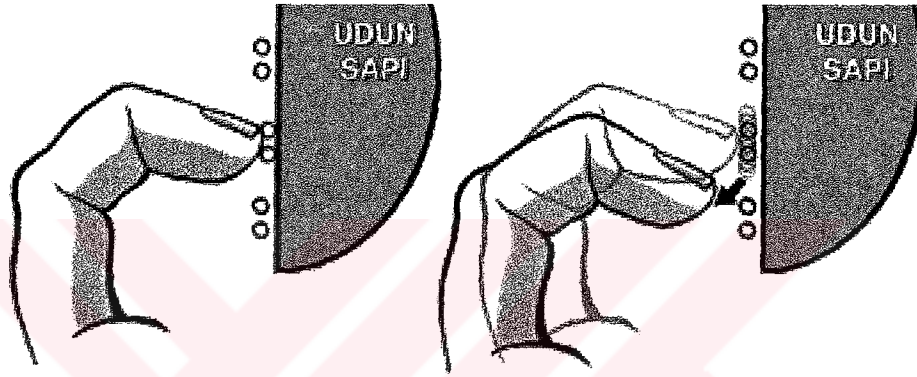
The musical score is written for a single melodic line in 10/8 time, key of D major. It consists of 8 staves. The tempo is marked as (♩ = 160). The score includes various musical notations such as vibrato (vib.), accents (*), and fingerings (1, 2, 3, 4). The score is divided into two main sections, I and II, with repeat signs and first/second endings. A large red watermark 'X' is visible across the middle of the score.

Bu etüdde çıkıcı legato tekniğinin yanısıra, vibrato tekniği ile çarpma notaları kullanılmıştır. Mızrapsız (legato) şeklinde kullandığımız çarpmalara dair açıklamalar için süslemeler bölümüne, 5. satırın 2. ölçüsündeki Ağır kaydırma tekniği için ise Glissando-Portamento bölümüne bakılabilir.

3.2.2. İnici Legato

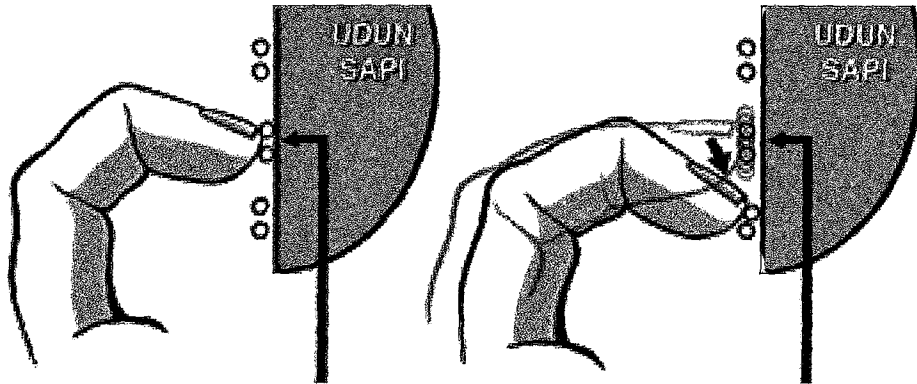
Çıkıcı legatoda parmağın sertçe pasması ile çıkarılan ses, inici legato da parmağın teli çekmesi ile elde edilir. Bağlı çalınacak sese, yine mızrap vurulmaz. Bu tip legato, inici yapıdaki sesler arasında yapılır. İlk sese mızrap vurulmasının ardından, bu sesin süresinin tam olarak dolması beklendikten sonra ona bağlı olarak icra edilecek ses, sol el parmağının teli çekme yöntemi ile duyurulur. Legato yapılacak ses, açık telde ise, bu çekiş iki türlü yapılabilir.

“1. Bağlı nota için çeken parmak alttaki ince çift tele hiç deymeden el içine doğru kıvrılır.



Şekil 3.2.2.1 İnici Legato (çekerek) (*)

2. Çeken parmak, bir alttaki ince çift tele gelip yaslanır. (Destekli mızrap vuruşundaki gibi.) Bu cins icra birinci telde yapılamaz, altta yaslanacak tel yoktur.



Şekil 3.2.2.2 İnici Legato (yaslanmalı) (**) “

(Torun, 1993 s.277)

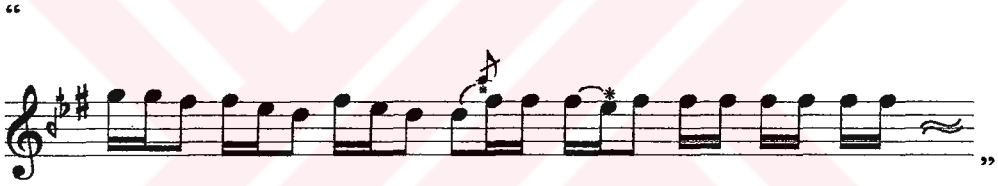
(*) Şekil 3.2.2.1, Mutlu Torun'un "Ud Metodu" kitabının 277. sayfasındaki 74 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.

(**) Şekil 3.2.2.2, Mutlu Torun'un "Ud Metodu" kitabının 277. sayfasındaki 75 No'lu şekil esas alınarak bilgisayar ortamında üretilmiştir.

İnici legato baskılı seste yapılırken, sol elin iki parmağı da önceden bu seslere basılı durmalıdır. İlk sese mızrap vurulup, süresinin dolması beklendikten sonra, bu sese basan parmağın teli aşağıya doğru çekmesi ile bir önceki ses, ona bağlı olarak, mızrapsız icra edilerek çıkarılmış olur. Legato yapılacak sesin parmağı, önceden basılı olarak beklediği için, mızrap vurulan ilk sesin titreşimi ve bu parmağın teli çekerek kalkmasıyla, iki ses arasında bağlı icra gerçekleşir. Legato yapılırken, zamanlamaya dikkat edilmeli, teli çekmeden önce, mızraplı sesin süresinin tam olarak dolması beklenmelidir. Aksi taktirde, ilk sestten yeterli titreşim elde edilemeyerek, legato sesin istenilen kalitede çıkması durumu ile karşılaşılır.

Bütün özel ifade tekniklerinde olduğu gibi, Legato'nun kullanımı da, icracının seçimine bağlıdır. Geleneksel icrada, çıkıcı şekli kadar olmasa da, inici legato kullanımlarına dair icra örneklerine rastlamaktayız.

Nevres Bey'in Hüzam Taksiminden;



(Başer, 1995 s.71)

Bu örnekte, Evc ve Hisar perdeleri arasındaki bağlı çalışı görmektediriz.

Yorgo Bacanos'un Bestenigar Taksiminden;



(İncilli, 1994 s.130)

Verdiğimiz bu örnekte de Hicaz, Çargah ve Segah perdelerinden sonraki inici seslerin, legato tekniği ile icra edildiğini görüyoruz.

İcra kayıtlarını incelerken dikkatimizi çeken bir özellik ise inici legatoların, daha çok süsleme notası olan çarpmaların ardından gelen seste bağlı icra yapılması şeklinde kullanılmasıdır. Bu tip icra özelliği ile ilgili bilgilere ve örneklere, süsleme tekniklerinden olan, tek nota (Çarpma) konusunda yer vereceğiz.

ŞEHAZ İNİCİ LEGATO ETÜDÜ

Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 178)

The musical score is written in 9/8 time and consists of 10 staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as Aksak (Aksak) with a metronome marking of 178 (♩ = 178). The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and a repeating pattern marked with 'I' and 'II'.

3.2.3. Ard arda İnici-çıkıcı legato

Çıkıcı ve inici legatolar ayrı ayrı kullanılmakla birlikte, aynı melodi yapısı içinde bir arada da kullanılabilirler. Her iki halde de mızrap vurulmayan legatolar çıkıcı ise; parmağın sertçe tele basması, inici ise; parmağın teli aşağıya doğru çekmesi yöntemiyle elde edilirler. Aşağıdaki etüdde bu teknigin dışında vibrato ve glissando teknikleri de kullanılmıştır. Bu tekniklerin uygulamaları için ilgili bölümlere bakılabilir.

SABA İNİCİ-ÇIKICI LEGATO ETÜDÜ

Nim Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 66)

The musical score for "SABA İNİCİ-ÇIKICI LEGATO ETÜDÜ" is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The tempo is marked as (♩ = 66). The score consists of 24 measures. The first measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The second measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The third measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The fourth measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The fifth measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The sixth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The seventh measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The eighth measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The ninth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The tenth measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The eleventh measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The twelfth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The thirteenth measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The fourteenth measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The fifteenth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The sixteenth measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The seventeenth measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The eighteenth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The nineteenth measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The twentieth measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The twenty-first measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking. The twenty-second measure is marked with a 'p' (piano) dynamic. The twenty-third measure is marked with a 'vib.' (vibrato) marking. The twenty-fourth measure is marked with a 'gliss.' (glissando) marking.

3.2.4. Birden fazla seste legato

Bir tek mızrap vuruşu ile birbirine bağlanacak birkaç notayı, inici veya çıkıcı legato tekniği ile elde etmektir. İlk sese mızrap vurulduktan sonra, onun titreşimi uzarken, diğer sesler, mızrap vurmada, ona bağlı olarak icra edilebilir. Özellikle aynı tel üzerindeki birkaç ses, bu şekilde ifade edilebilir.

Bu tip icraya dair, Yorgo Bacanos'un Rast taksiminden seçtiğimiz iki örneği verebiliriz. Yorgo Bacanos, Rast taksimnin girişinde hem gerçek notalarda hem de (süslemeler bölümünde açıklayacağımız) notaya ilave edilen süs notalarında olmak üzere birden fazla seste legato yapmıştır.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;

“



”

(Torun, 1993 s.339)

Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;

“



”

(Torun, 1993 s.339)

Bu teknikle ilgili olarak hazırladığımız Sûzidil etüdde bazı sesler kapalı olarak kullanılmış ve tel numarası konularak belirtilmiştir. Bağlı sesleri gösteren Legato işaretinin yanı sıra Vibrato ve vurgu işaretleri de notasyona konulmuştur. Bu ifade unsurları için ilgili bölümlere bakılabilir.

SÛZİDİL BİRDEN FAZLA SESTE LEGATO ETÜDÜ

Yürük Semai / Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 152)

Yürük Semai / Aksak (♩ = 152)

Aksak (♩ = 200)

Aksak (♩ = 200)

Yürük Semai (♩ = 152)



3.3. Staccato Tekniği

Staccato (stakkato okunur.) İtalyanca'da “ sesleri kesintili olarak tane tane çalış ” **Çalışır** (1996 s.196) anlamında kullanılan bir müzik terimidir. Bu teknik, notasyonda nokta işareti (.) ile gösterilir. Bir kaynakta “ bağısız ” yani “ ayrı çalış ” diye adlandırılan staccato için “ nokta bazen bir notanın üstüne de (yahut notanın kuyruğu yukarda ise altına) konur. Notanın üstüne (veya altına) konmuş olan noktaların işi değeri kısaltmaktır. Notayı, noktalanmış bulunması dolayısıyla kesintili olarak çalış veya okuyuş tarzına kesik çalış adı verilir.Bunun çok kullanılan italyanca karşılığı staccato'dur. Kısaltılmış şekli stac. dır.” Saygun (1992 s.35) açıklaması yapılmıştır.

İsmi Batıdan alan bu ifade unsuru, udun geleneksel icra tekniğinde de kullanılmıştır. Staccato (kesik çalış) tekniği, Legato (bağlı çalış) tekniğinin tersi olarak düşünülebilir. Kesik çalışın udda icrası, telin titreşiminin kesilmesi yoluyla yapılır. Staccato yapılacak ses açık telde ise; bu sese mızrap vuruluktan sonra, süresinin yarı zamanında sol elin herhangi bir parmağı ile tele dokunmak suretiyle (es yapar gibi) titreşim yarıda kesilir. Böylece sesin tam olarak uzaması engellenmiş, kesik çalınmış olur. Bu notanın değerinin yarıya yakın zamanı tel titreşimi ile ses olarak uzar, kalan kısmı, es gibi zamanı doldurur. Kapalı bir seste staccato ise; mızrap vuruşunun ardından, yine notanın yarı zamanında, parmağın basılı durduğu perdeden hafifçe kaldırılması yöntemiyle yapılır. Her iki halde de, zamanlamaya dikkat etmek gerekir.

Gibi yazılır 

Gibi çalınır 

Geleneksel icracılar, hem taksimlerde hem de eser icrasında , kesik çalış tekniğini bir ifade vasıtası olarak kullanmışlar.

Nevres Bey'in Hüzam Sazsemaisinin girişinden;

“  ”

(Başer, 1995 s.99)

Verdiğimiz bu örnekte Nevres Bey'in girişteki sekizlik değerlerdeki notalarda ve bir dörtlük değerdeki Neva perdesinde kesik çalış tekniğini kullandığını görmekteyiz. Bu eserin Teslim bölümünün girişinde de staccato kullanılmıştır. Bu staccatolar onaltılık değerlerdeki notalar üzerinde uygulanmıştır.

“  ” (Başer, 1995 s.99)

Şerif İçli'nin Hüzam Taksimi'nden;

“  ” (*)

Verdiğimiz bu örnekte bir dörtlük değerdeki Neva perdesinde yapılan staccatoyu görüyoruz. Tarafımızdan notaya alınan Yorgo Bacanos'un Hicazkar taksiminden bir bölümü de kesik çalışla icraya örnek olarak vermek istiyoruz.

Yorgo Bacanos'un Hicazkar Taksimi'nden;



(*) Selahaddin İçli' nin özel arşivinden edinilen icra kaydından, Elif Senem Görçiz tarafından notaya alınmıştır.

HÜZZAM STACCATO ETÜDÜ

Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 208)

♩ = 208

I II Son Karar I II

§

3.4. Tremolo Tekniği

Tremolo, Mandolin sazının karakteristik icra şekli olup, ud'da da bir ifade vasıtası olarak kullanılmaktadır. Sürekli çalış tekniği de diyebileceğimiz tremolo için bir kaynakta “ Bir veya birkaç sesin çok çabuk olarak yinelenmesi, kaygı ve çarpıntı elde edilmesi ” **Çalışır (1996 s.211)** açıklaması yer almaktadır. Ud'da tremolo, uzayan bir sesin sık ve eşit aralıklı mızrap vuruşları ile doldurulması şeklinde icra edilir. Notasyonda, notanın sapına konulan küçük çizgi veya çizgilerle belirtilir. Çizgilerin sayısı, notanın değeri ve istenilen mızrap vuruş sıklığına paralel olarak konur.

Tremolo için nota yazımında kısaltmalar;



(Torun, 1993 s.253)

Ud'da Tremolo yaparken, mızrap hareketi bilekten gelmeli, mızrabın esneyen kısmı daha uzun tutulmalıdır. Ud icra uslubuna uygun ve yakışır yerlerde yapılmasına dikkat edilmeli, mızrap sıklığı notanın değeri dahilinde tutulmalıdır.

Geleneksel icra kayıtlarında, tremolonun hem eser icrasında hem de taksim yaparken bir ifade vasıtası olarak kullanıldığına rastlamaktayız. Özellikle makamın güçlü ve tiz durak gibi önemli kalış noktalarındaki uzun sesler, vurgulanmak istercesine sürekli çalışla ifade edilmiştir. Tremolo, hem melodik hem de ritmik yapılanmaları güçlendirip renklendiren bir ifade unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nevres Bey'in Hüzam taksiminden;



(Başer, 1995 s.71)

Verdiğimiz bu örnekte, Nevres Bey'in staccatoların ardından kullandığı tremoloları görmekteyiz. Tremolo tekniğini, Hüzam Saz semaisini icrasından vereceğimiz örnekte de, sekizlik değerdeki notalarda kullanmış.

Hüzam Sazsemâisinin 4. hanesinden;

“



(Başer, 1995 s.100)

Bu örnekteki tremolo yapılan notaların üstündeki gördüğümüz noktalar, mızrap sayısına işaret etmektedir.

Yorgo Bacanos'un Hicazkar Taksiminin bitiş cümlesi;



Bacanos; Gerdaniye, Neva ve Segah perdelerinde tremolo tekniğini kullanmıştır.

Şerif Muhiddin Targan'ın Uşşak Taksiminden;

“



(Kırklıkçı, 1996 s.47)

Verdiğimiz bu örnekte; Targan'ın aynı ses üzerinde farklı değerlerdeki sürekli çalış tekniğiyle icrasını görmekteyiz.

MAHUR TREMOLO ETÜDÜ

Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 208)

trem... vib.

I II

son

Bu etüdde; Tremolo, Vibrato, Staccato ve Legato tekniklerinin yanı sıra (♫) işareti ile belirtilen “ Sessiz çarpma” süslemeleri kullanılmıştır. Sessiz çarpmaya dair bilgiler için Süslemeler bölümüne bakılabilir.

3.5. Süslemeler

Batı müziği notasyonunda notanın dışında küçük yazılmış ilave notalar vardır. Türk müziğinde ise, icrada var olmakla beraber, notasyonda pek gösterilmeyen bu notaların amacı, notayı süslemektir.

Süslemeler için bir kaynakta “ Muntazam ölçüler içinde yazılmış bir yazıda, bu yazıyı süslemek maksadıyla, araya ilave olunan küçük notalara süs adı verilir. Genel olarak süsler, değerlerini kendilerinden önce bulunan notanın süresinden alırlar ve böylece o notanın süresini kısaltmış olurlar” Saygun (1962 s.64) denilmektedir.

Başka bir kaynakta ise süsleme için “ Süsleme (it. Ornamento, fr. Ornement). Bir ezginin anlatımını güçlendirmek, kulağa daha etkili gelmesini sağlamak amacıyla eklenen notalar. Bir tür ses bezemesi. Ses yada çalgı müziğinde, ezgiye kıvraklık kazandırdığına inanılan bu bezemeler, önceleri daha çok sanatçıların ustalıklarına, zevklerine bırakılırdı. Süsleme işaretleri Ortaçağ nota yazılarında bile görülür. 18. yüzyılın sonlarındaysa, besteciler süsleme öğelerini müziklerine kendileri katmaya başladılar.” Sözer (1996 s.668) açıklaması yapılmıştır. Bu açıklamadan; günümüzde Batı müziği nota yazımında gördüğümüz süslemelerin, daha önceleri tıpkı Türk Müziğinde olduğu gibi icracının seçimine bırakıldığı, bestekar tarafından notasyonda belirtilmesinin ise 18. yüzyılın sonlarına denk geldiğini anlamaktayız.

Ud icra üslubunda da çok kullanılan süs notalarının bir, iki, üç , dört veya daha fazla notadan meydana gelen cinsleri vardır. Bu ilave notalar, eserin hızı ne olursa olsun, mümkün olduğu kadar kısa sürede icra edilmelidirler.

Türk müziğindeki süslemeler, genellikle değerlerini kendilerinden önce gelen gerçek notadan alarak zayıf zamana denk gelirler. Ud’da icraları; mızraplı veya mızrapsız ve değerini kendinden önceki veya sonra gelen gerçek notadan alış şekillerine göre değişir.

3.5.1. Tek Nota (Çarpma)

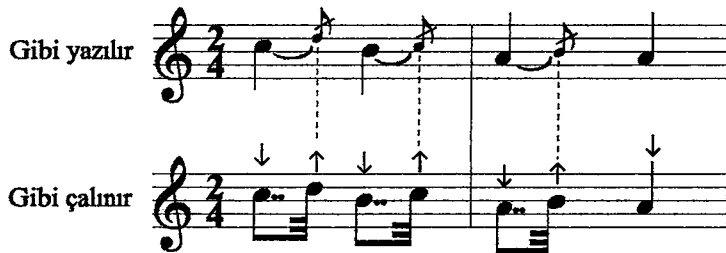
Notasyonda eğimli çizgi ile kesilmiş küçük sekizliklerle (♪) , (♫) gösterilen tek notalı süslemedir. Mızraplı veya mızrapsız olarak icra edilebilen çarpmalar, değerini kendinden önceki yada sonra gelen gerçek notadan alırlar. Notasyonda küçük sekizlikle gösterilen çarpmanın, değerini kendinden önceki veya sonraki gerçek notadan alması durumu, gerçek notadan çarpmaya doğru konulan bağ işareti ile gösterilir. Her şekilde de, gerçek notanın değerinden fazlaca çalmadan, en kısa sürede icra edilmelerine özen gösterilmelidir. Ud'un icrasına yerleşmiş olan bu süslemeye, yine mızraplı bir saz olan Tanbur'un icra uslubunda da rastlamaktayız.

3.5.1.1. Değerini kendinden önceki gerçek notadan alan Çarpma

Türk Müziğinde çarpmalar, genellikle değerini kendinden önceki gerçek notadan alış şekliyle kullanılırlar. Bu tip çarpmaların, Ud'da mızraplı ve mızrapsız icra tarzları vardır. Gerçek notaya mızrap vurulduktan sonra, bu notanın süresinin dolmasına yakın bir zamanda, çok kısa sürede çalınıp , hemen ikinci esas sese geçilir.

a) Mızraplı Çarpma

Mızraplı çarpma, değerini kendinden önce gelen gerçek notadan aldığı zaman zayıf zamana düşer. Bundan dolayı, çarpma alt mızrap vuruşuyla, adeta gölge gibi duyurulmalıdır. Eserin gideri ne olursa olsun, çarpmanın zamanlaması değişmez.



İcra kayıtlarında mızraplı çarpmaya ilişkin bir çok örnek bulmak mümkündür.

Nevres Bey'in Muhayyer Taksiminden;

“



” (Başer, 1995 s.55)

Verdiğimiz bu örnekte hem aynı sesi veren iki nota arasında bir üst notasıyla yapılan mızraplı çarpmaları hem de farklı seslerin aynı sesi veren çarpmalarla süslendiğini görmekteyiz. Yorgo Bacanos'un icrasından notaya aldığımız Hicazkar Taksiminden vereceğimiz aşağıdaki örnekte ise; süslemeler, gerçek notayla aynı sesi veren çarpmalar şeklinde kullanılmış, gerçek notanın ardından adeta gölge gibi icra edilmiştir.

Yorgo Bacanos'un Hicazkar Taksiminden;



Şerif Muhiddin Targan'ın Ferahfeza Sazsemaisini icrasından;

“



” (Kırklıkçı, 1993 s.59)

Cemil Bey'in Tanbur ile Hicaz Taksiminden;

“



” (Bitmez, 1990)

Bu süslemenin çalışılmasına yönelik olarak hazırladığımız Sabâ etüdünde bu tip süslemenin yanısıra diğer ifade unsurlarından Vurgu, Vibrato ve Kaydırma teknikleri (4. satırın 5. ölçüsünde) de kullanılmıştır. Vurgu için “Tını, melodik ve Ritmik özellikler”, Vibrato için “Vibrato Tekniği” Kaydırma için ise “Glissando-Portamento Tekniği” bahislerine bakılabilir.

SABÂ MIZRAPLI ÇARPMA ETÜDÜ

Nim Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 46)

b) Mızrapsız Çarpma

Çarpma notası, zamanlama değişmeden mızrapsız olarak gerçek notaya bağlı çalınır. Çarpma sesi, legatoda olduğu gibi parmak darbesiyle duyurulur. Bu tip çarpmaları mızraplı çarpmadan ayırd etmek için, notasyonda üzerine legato işareti koyarak göstermek gerekir. Ud'un geleneksel icra tekniğinde bu tip süslemelere sıkça rastlamaktayız. Mızrapsız çarpmalar, Tanbur icraüslubunda da karşımıza çıkmaktadır.

Gibi yazılır

Gibi çalınır

Bu konuyla ilgili vereceğimiz icra örneklerindeki mızraplı çarpma şeklindeki süslemeler, gerçek notanın bir üst sesi üzerinde yapılmıştır.

“ Yorgo Bacanos’un Tatyos Efendi’nin Kürdilihicazkar Sazsemaisini icrasından;



(Torun, 1993 s.327)

“ Şerif Muhiddin Targan’ın Düğah Sazsemaisini icrasından;



(Torun, 1993 s.237)

“ Cemil Bey’in Tanbur ile Numan Ağa’nın Bestenigar peşrevini icrasından;



(Torun, 1993 s.322)

UŞŞAK MIZRAPSIZ ÇARPMA ETÜDÜ

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 60)



c) Sessiz Çarpma

Mızrapsız çarpmanın ud'da çok kullanılan bir türü daha vardır. Mızrap vurulmadan icra edilen ve notasyonda özel bir işareti olmayan bu çarpmaya, Mutlu TORUN “ Sessiz Çarpma” adını vermiş, metodundaki nota yazımlarında virgül işareti ile belirtmiştir.

Mızrapsız çarpmada çarpma sesi parmak darbesiyle duyurulurken, sessiz çarpmada, parmak hafifçe tele dokunarak titreşimini kesmek suretiyle esas notalar arasında bir türlü kesik çalış ifadesi yaratılmış olur. Bu ifade, Kanun'daki fiske duyumuna benzer. Kesik çalış ifadesi vermekle birlikte, zamanlama açısından staccato'dan ayrılan sessiz çarpma, legato yapılan mızrapsız çarpmadan da duyum olarak ayrılır. Ud'daki çarpmaların adeta gölge gibi icra edildiğini düşünürsek, ardarda gelen mızrapsız çarpmaların sürat içersinde sessiz çarpmaya dönüştüğünü söyleyebiliriz. Sessiz çarpma için tele dokunan parmak sertçe bastığında, niteliği legato yapılan çarpmaya dönüşeceğinden, es yapar gibi hafifçe dokunmalıdır.

Bu ifade unsurunun uygulamasında teli susturmak için hangi parmağın kullanılacağı icracının seçimine bağlıdır. Genellikle aynı sesi veren notalar arasında yapıldığı için, daha çok bu sesin bir üst perdesine denk gelen parmakla susturma yöntemi yaygındır. Pozisyonun durumuna göre farklı parmakla da icra edilebilir. Her şekilde de, çarpmanın sesi duyurulmayacaktır.

Değerini her zaman kendisinden önceki gerçek notadan alan sessiz çarpmalar, zamanlama olarak mızraplı ve legato çarpmada olduğu gibi yine gerçek notanın süresinin dolmasına yakın, çok kısa sürede icra edilip, sonraki gerçek notaya tam zamanında mızrap vurularak geçilir. Ud'un geleneksel icra uslubunda çok sık kullanılan sessiz çarpma, tanbur icrasında da karşılaştığımız bir süsleme tekniğidir.

Yorgo Bacanos'un Suzinak Taksiminden;

“



”

(İncilli, 1994 s.86)

Verdiğimiz bu örnekte, aynı sesi veren notalar arasındaki sessiz çarpmaları görüyoruz. Nevres Bey'in icra özellikleri ile ilgili olarak başvurduğumuz bir kaynakta bu tür çarpmaya "Gizli Çarpma" denmiş, bu süslemeyi çok kullandığı belirtilerek bir örnekle birlikte şu açıklama yapılmıştır;

" Kanunda fiske adı verilen tekniğe benzer şekilde, udda yapılan bu çarpma türünde küçük notla gösterilen çarpmanın sesi çıkmamaktadır. Mutlu TORUN, Ud Metodunda buna "sessiz çarpma" adını kullanmıştır. Bunu Hüzzam taksiminden vereceğimiz bir örnekle gösterebiliriz.



Burada dördüncü parmakla tiz çargaha yapılan gizli çarpmayı görüyoruz."

(Başer, 1995 s.33)

Bu kaynakta yapılan açıklama doğrultusunda, notasyonda özel bir işareti olmayan sessiz çarpmayı belirtmek için, mızraplı çarpmaya işaret eden küçük sekizlik notayı göstermenin algılanma ve ayırd edilip uygulama açısından ne derece doğru olacağı tartışılabilir.

Yukarıdaki örneği ele aldığımızda; bu taksimi notasından çalışmak isteyen bir kişinin icrasındaki bu süsleme, muhtemelen aynen notada gördüğü gibi Tiz Çargâh sesini duyurarak yapacağı mızraplı çarpma niteliğinde olacaktır. Türk Müziği notasyonuna zaten çoğu süsleme ve ifade tekniğinin yansıtılmadığını düşünürsek, sesi duyurulmaması gereken ve bir tür kesik çalışla icra edilen bu çarpma türünü , diğer cins çarpmalardan ayırdedilebilecek bir işaretle göstermenin özellikle icrayı birebir yansıtmak ve eğitim açısından daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

Sessiz çarpma süslemesi ile ilgili diğer örnekleri Şerif Muhiddin Targan ve Tanburi Cemil Bey'in icralarından veriyoruz. Bu örnekleri tespit ettiğimiz kaynaklarda, sessiz çarpmalar virgül işareti ile belirtilmiştir.

Şerif Muhiddin Targan'ın Dügâh Sazsemaisini icrasından;

“



” (Torun, 1993 s.237)

Verdiğimiz bu örnekte Targan'ın, sessiz çarpmaları hem aynı sesi veren hem de komşu seslerdeki notalar arasında kullandığını görmekteyiz.

Bu tekniğin tanburda kullanıldığından bahsetmiştik. Bununla ilgili olarak Cemil Bey'in tanburla yaptığı bir çok taksiminde ve eser icralarında örneklere rastlamak mümkündür. Nihavend Taksiminden bir cümleyi örnek olarak veriyoruz.

Tanburi Cemil Bey'in Nihavend Taksimi'nden;

“



” (Beken, 1995 s.48)

Sessiz çarpma süslemesini her parmakla çalışmakta fayda vardır. Bu süsleme ile ilgili olarak hazırladığımız Hüseyini ve Buselik makamlarındaki iki etüdde de buna özen göstermekle birlikte, teli susturacak parmak numaralarını da virgüllerin üzerinde belirttik. Çarpmanın zamanlamasına ve parmağın tele ses çıkmayacak şekilde, hafifçe dokunmasına dikkat edilmelidir.

HÜSEYİNİ SESSİZ ÇARPMA ETÜDÜ

Evfer

Elif Senem Görçiz

(♩ = 198)



Bu etüdde Sessiz çarpma süslemesinin yanısıra, bazı notaların üzerinde (~) işareti ile belirtilen Ağır glissando tekniği de kullanılmıştır. Bu tekniğe dair bilgiler için ilgili bölüme bakılabilir.

Yine bu tekniğe yönelik olarak sunulacak Buselik etüdün 5. satırının 3. ölçüsünde Çarpma notasından başlayan, 6. satırın 2. ölçüsünde ise iki esas arasında kaydırma cinsleri kullanılmıştır. Notasyonda da belirtilen bu ifade tekniklerine dair bilgiler için Glissando-Portamento bahsine bakılabilir.

Hüseyini ve Buselik makamlarındaki bu iki etüdün içinde geçen uzun seslerde de istenirse Vibrato yapılabilir.

BUSELİK SESSİZ ÇARPMA ETÜDÜ

Nim Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 58)

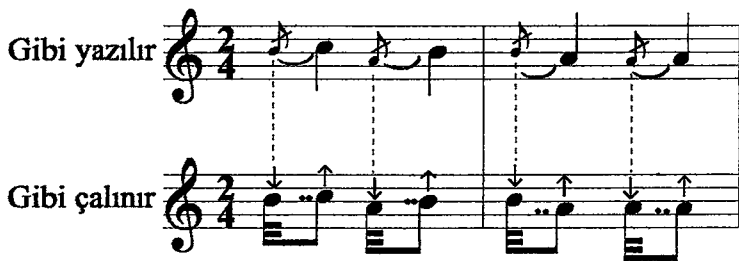
The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 58 beats per minute. It consists of 10 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two main sections, I and II, with repeat signs. The score includes various rhythmic patterns and fingerings (1, 2, 3, 4). A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

3.5.1.2 Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan Alan Çarpma

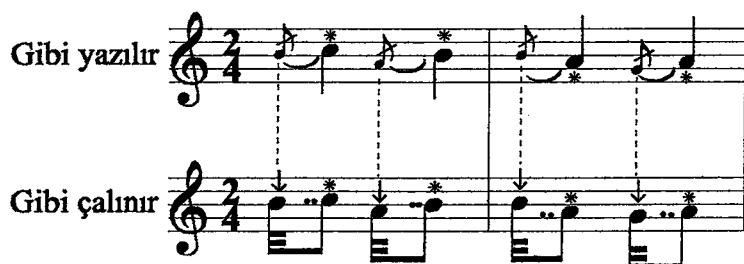
Bu cins çarpma gerçek notanın hemen öncesinde, değerini onun zamanından çalarak çok kısa sürede mızraplı olarak icra edilir. Notasyonda yine küçük sekizlikle gösterilen bu çarpma ile sonra gelen esas nota arasına bağ işareti konulur. Ud'da genellikle gerçek notanın öncesinde onunla aynı sesi veren notayla çarpma yapılır. Gerçek notayı, bir alt ya da bir üst perdesi ile çarpma yaparak süsleme örnekleri de vardır. Bu şekilde yapılan çarpmaları Batı müziğindeki *Kısa Apozyatür* gibi düşünebiliriz. Fransızca'da *Appogiature*, İtalyanca'da ise *Appoggiatur* adıyla geçen bu müzik terimi "esas sese bir üst ya da alt derecesine dokunarak geçme, basamak" **Çalışır (1996 s.22)** demektir.

Geleneksel icra kayıtlarında bu çarpma tipinin genellikle esas notayla aynı sesi veren not olarak kullanıldığına rastlamaktayız. Değerini kendinden sonraki gerçek notadan alan çarpma, Ud'da üst mızrap vuruşuyla çalınır, vurguyu üzerine çeker. Ardından gelen gerçek nota daha zayıf duyurulur. Bu çarpmanın ardından gelen gerçek nota mızraplı (alt mızrap) veya çarpmaya bağlı olarak mızrapsız (Legato) icra edilebilir. Yani ilk notası çok kısa olan, ikinci notası Legato tekniğiyle çıkarılacak iki nota gibi düşünülebilir. Çarpmanın bu şekli, Legato tekniğinde olduğu gibi notalar çıkıcı ise parmağın tele sertçe basması, inici ise parmağın eli çekmesi yöntemiyle elde edilir.

Çarpma ve Esas Nota Mızraplı:



Çarpma Mızraplı, Esas Nota Mızrapsız:



Bu cins çarpmalar Batı müziğinde, esas notanın bir alt sesi ise *Alt Apojoyatür*, bir üst sesi ise *Üst Apojoyatür* diye adlandırılırlar.

Ud'un yanısıra Tanbur'da da bu cins çarpmalar kullanılmaktadır. Buna örnek olarak Tanburi Cemil Bey'in Hicaz Taksimi'nin 19, 20 ve 21. ölçülerini gösterebiliriz;

“



(Bitmez, 1990)

Cemil Bey bu örnekteki mızraplı çarpmaları, hem gerçek notayla aynı seste hem de gerçek notanın alt ve üst apojoyatürü niteliğinde basamak olarak kullanmıştır.

Nevres Bey'in Gerdâniye Taksiminin girişinden;

“



(Başer, 1995 s.55)

Verdiğimiz bu örnekteki çarpmalar, gerçek notanın öncesinde üst apojoyatür şeklinde kullanılmıştır. Nevres Bey'in Hüzzam Taksiminden vereceğimiz örnekte ise, çarpmanın ardından gelen gerçek notayı mızrap vurmadan, bağlı icra ettiğini görebiliriz.

“



(Başer, 1995 s.70)

Yorgo Bacanos'un bu tip çarpmayı kullanımına dair vereceğimiz örnekleri ise, Sûzinâk, Hüseyini ve Hicazkâr taksimlerinin giriş cümlelerinden seçtik.

Sûzinâk Taksiminin girişinden;

“



(İncilli, 1994 s.68)

Hüseyin Taksiminin girişinden;



(İncilli, 1994 s.69)

Bacanos, bu cümledeki süslemeleri; hem gerçek notanın öncesinde basamak olan mızraplı çarpmalar hem de değerini kendinden önceki gerçek notadan alan mızraplı ve mızrapsız çarpmalar şeklinde kullanmıştır. Sesli kayıttan bizim notaya aldığımız Hicazkâr Taksiminin giriş cümlesini , bu tip çarmayla birlikte, çarpmanın ardından gelen gerçek notanın ona bağlı olarak mızrapsız icra edildiği süsleme şekline örnek gösterebiliriz;



Şerif Muhiddin Targan'ın “ Kanatlarım olsa idi” adlı etüdünden;



(Targan, 1995 s.99)

Dügâh Sazsemaisini icrasından;



(Torun, 1993 s.237)

Şerif Muhiddin Targan'ın icrasından verdiğimiz iki örnekte de, apozyatür niteliğinde çarpmaları görüyoruz. İkinci örnekteki çarpmaların ardından gelen gerçek notalara mızrap vurmadan, legato çalmış.

Tüm örneklerde de görüldüğü gibi, değerini kendinden sonra gelen gerçek notadan alan çarpmalar; gerçek notayla aynı seste, üst veya alt apozyatür şeklinde kullanılabilirler. Her şekliyle de mızraplı çalınan bu tip çarpmalar, kuvvetli duyurularak vurguyu üzerine çekerler ve çok kısa sürede icra edilirler.

Bu tekniğe yönelik olarak vereceğimiz aşağıdaki etüdde; daha önce bahsi geçen Vurgu, Vibrato ve Tremolo gibi ifade unsurları ile değerini kendinden önceki gerçek notadan alan mızraplı çarpmalar ve Sessiz çarpmalar da kullanılmış, bu teknikleri belirten özel işaretlerle birlikte, mızrap vuruşları ve bazı parmak numaraları da notasyonda gösterilmiştir.

HİCAZKÂR MIZRAPLI ÇARPMA ETÜDÜ

(Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan alan)

Düyek

Elif Senem Görçiz

(♩ = 84)

The musical score is written on five staves in 8/8 time. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several 'vib.' (vibrato) markings and asterisks (*) indicating specific techniques. The score is in the key of D major (one sharp). The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (> for accent). The score is a study for the 'Hicazkar Mizrapli Çarpma' technique, where the value of the note is taken from the following note.

ACEMKÜRDİ ÇARPMA ETÜDÜ

(Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan alan)

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 48)

Bu etüdde; çarpma tekniğinin yanısıra uzun seslerde Vibrato , 2., 3., 4., ve 5. satırların ilk ölçülerinde ise Staccato tekniği kullanılmıştır. 1. satırın ilk, 2. ve 6. Satırların 2. ölçülerinde çarpma notası ile gerçek nota farklı tellerde kullanıldığı için mızrap, üst-üst sırasıyla kaydırılarak vurulmalıdır.

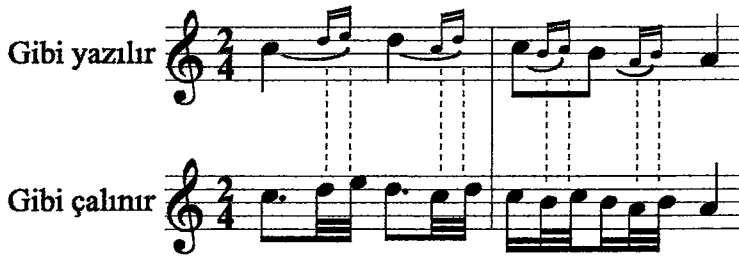
Her iki etüdde gösterilen, çarpmanın ardından gelen gerçek notanın çarpmaya bağlı olarak (Legato) mızrapsız icrası konusunda Legato tekniği ile ilgili bölüme bakılabilir.

3.5.2. İki Nota (Çift Çarpma)

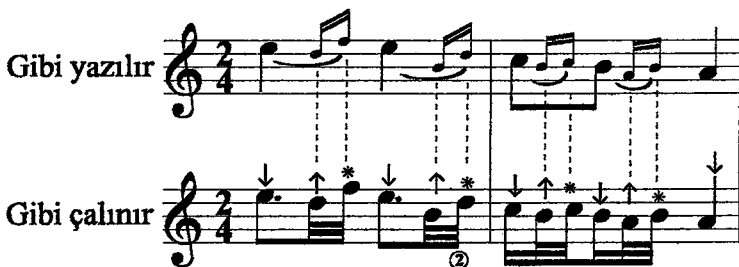
İki çarpma notasından oluştuğu için çift çarpma da diyebileceğimiz bu süsleme cinsi, Batı müzği notasyonunda onaltılık değerde yazılmış iki küçük notla veya gerçek notanın üzerine konan (♯♯) yada (♯♭) şekilleriyle gösterilir. Bu şekiller “*Mordant*” terimini işaret etmektedir. Mordant “duyurulan ilk sesin bir üst yada alt seine dokunularak kendisine dönülür” **Çalışır (1996 s.135)** anlamında kullanılan bir müzik terimidir. Türk müziğinde ise; gerek Mordan şeklinde gerekse gerçek notayla aynı veya farklı seslerde kullanılarak icra edilmekle birlikte, nota yazımında pek gösterilmezler. İki notalı süslemeler, değerlerini kendilerinden önce veya sonra gelen gerçek notadan alış şekilleriyle kullanılırlar. Ud’da, her iki notanın da mızraplı, ilki mızraplı ikincisi ona bağlı olarak mızrapsız ve her ikisinin de mızrap vurulmadan icrası mümkündür. İki notalı süsleme, her şekliyle de gerçek notanın zamanından fazlaca çılmadan çok kısa sürede icra edilmelidir.

3.5.2.1 Değerini Kendinden Önceki Esas Notadan Alan İki Nota

Geleneksel icrada sıkça kullanılan bu süsleme şekli gerçek notanın süresinin bitimine yakın bir zamanda çok kısa sürede icra edilir. Her iki küçük nota da mızrap vurulacaksa, mızrap sırası üst-alt olarak uygulanır. İki notalı süslemeyi zamanlama açısından ele alırsak;



Bu iki notalı süslemenin ilkinin alt mızrapla, ikincisinin mızrapsız legato olarak icra edilen şekli, ud’da en çok kullanılan iki notalı süslemedir. Zamanlama aynıdır;



Bu örneklerde de gördüğümüz gibi, iki notalı süslemeler; gerçek notayla aynı sesi veren iki nota, gerçek nota ve bir alt sesinin duyurulduğu iki nota yada gerçek notadan uzak perdelerde çoğunlukla süslemenin ardından gelen gerçek notayla aynı seslerde kullanılabilir. Her şekliyle de, değerini kendisinden önceki gerçek notadan aldıkları unutulmamalı, bu notanın değerinden fazla çalmadan çok kısa sürede çalınıp hemen diğer gerçek notanın icrasına geçilmelidir.

Bu tekniğin çalışılmasına yönelik olarak sunulan aşağıdaki etüdün 3. ve 5. satırlarının ilk ölçülerinde kaydırma teknikleri kullanılmıştır. Glissando- Portamento bölümünde açıklayacağımız bu tekniklerden 3. satırdaki çarpma notasından başlayan, 5. satırdaki ise Ağır glissando niteliğindeki kaydırmalardır.

MUHAYYER ÇİFT ÇARPMA ETÜDÜ

(Değerini Kendinden Önceki Gerçek Notadan alan)

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 50)

2.2.5.3. Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan Alan İki Nota

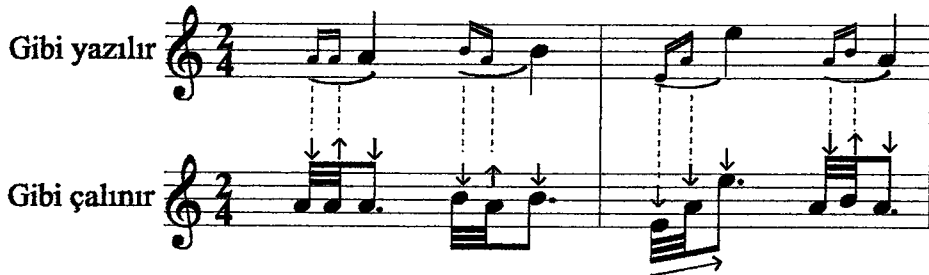
Bu tip iki Notalı süslemeler gerçek notanın öncesinde icra edildikleri için vurguyu üzerine çekerler. Uddaki icraları; her iki nota mızrap vurularak veya ilk not mızraplı ardından gelen not mızrapsız ve buna ilave olarak gerçek nota da mızrap vurmadan bağlı olarak yapılabilir.

İki notalı süslemeler udda; gerçek nota ile aynı sesi veren iki nota , gerçek nota ile onun bir alt veya üst sesine dokulan *Mordan* yada gerçek notanın bir alt ve üst sesini duyurarak *Çift Apojoyatür* niteliğinde kullanılabilirler.

Her iki notun da aynı seste olması durumunda icraları mızrapsız mümkün olmayacağı için , üst-alt mızrap sırasıyla icra edilirler.

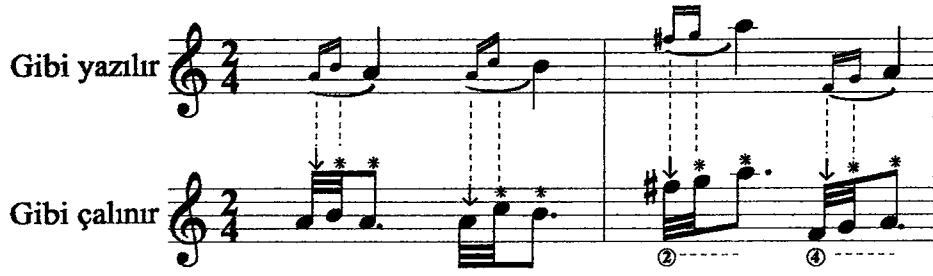
İki notalı süslemelerin gerçek notadan farklı seslerde olması ve bunlardan herhangi birinin farklı tele denk gelmesi durumunda, mızrabın her üç notaya da kaydırılarak üstten vurulması gerekir. İki notadan ikincisinin mızrapsız olarak birinciye bağlı icra edilmesi durumunda ise, her iki notanın da aynı telde olması gerekir. Bu süslemenin ardından gelen ve mızrap vurulan gerçek notanın da aynı telde olması icrayı kolaylaştırır. İkincisi bağlı icra edilen ikili süslemenin ardından gelen gerçek nota da mızrapsız vurmadan, bağlı icra edilecekse (bu tarz süsleme udda en çok kullanılan iki notalı süsleme cinsidir.) her üç notun da aynı tele denk gelmesi şeklinde pozisyon alınmalıdır. Bu süsleme cinslerinin udda icralarını şöyle örneklendirebiliriz;

a) Her iki nota ve gerçek nota mızraplı



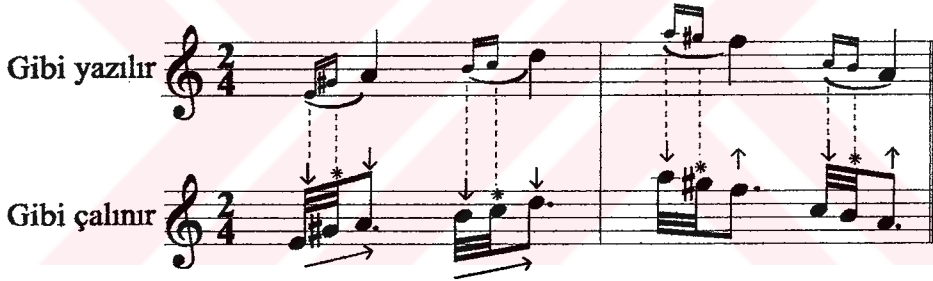
Bu cins süslemede vurgu gerçek notada değil, süs notalarındadır. İki notalı süsleme üst-alt mızrap sırasıyla icra edilir. İkinci ölçüde de görüldüğü gibi, üç notadan herhangi biri farklı bir telde ise, mızrap hepsini üstten vurmak suretiyle kaydırılır.

b) İlk not mızraplı, ikinci not ve gerçek nota mızrapsız



Bu cins süsleme, udda çok kullanılır. Vurgu ilk nottadır. İkinci not ve gerçek nota ilk nota bağlı olarak mızrapsız icra edilir. Bu süslemede dikkat edilmesi gereken nokta, her üç notanın da aynı tele denk gelmesidir. Birisinin farklı telde olması, bu icrayı mümkün kılmaz. Eğer bu seslerden herhangi biri açık telde ise, yukarıdaki örneğin ikinci ölçüsünde görüldüğü gibi, kapalı olarak diğerleriyle aynı telde alınarak kullanılabilir.

c) İlk not mızraplı, ikinci not mızrapsız, gerçek nota mızraplı



İki küçük not arasında bağlı icra söz konusu olduğu için, ikisinin de aynı telde olması gerekir. Gerçek nota farklı telde ise yukarıdaki örneğin ilk ölçüsünde görüldüğü gibi hepsine üst mızrap vurarak mızrap kaydırma tekniği ile icra edilir. Gerçek notanın süs notalarıyla aynı tele denk gelmesi icrayı kolaylaştırır. Bunun örneğini de ikinci ölçünün ikinci süslemesinde görmekteyiz.

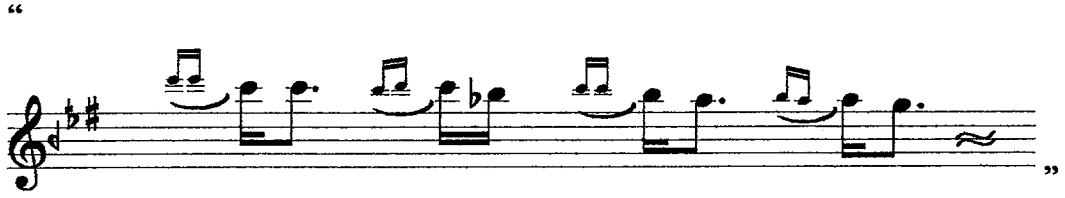
Nevres Bey'in Suzinâk Taksiminin girişinden;



(Başer, 1995 s.66)

Bu örnekte Nevres Bey'in *Mordan* şeklindeki iki notalı süslemelerini görmekteyiz.

Yorgo Bacanos'un Hüzam Taksiminden;



(Koşar, 1989 s.31)

Verdiğimiz bu örnekte Bacanos, iki notalı süslemeyi hem aynı sesi veren iki nota olarak hem de Mordan şeklinde kullanmıştır. Aşağıdaki örnekte ise, mızraplı ilk notanın ardından gelen ikinci not ve gerçek notayı mızrap vurmadan, bağlı icra ettiğini görüyoruz.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;



(Torun, 1993 s.339)

Şerif Muhiddin Targan'ın “CAPRICCIO (1)” adlı Etüdünden;



(Targan, 1995 s.135)

Verdiğimiz bu örnekte Targan'ın iki notalı Süslemeyi Mordan şeklinde kullanarak notasyonda da (~) işareti ile belirttiğini görüyoruz. Dügah Sazsemaisî'nin 4. Hanesinden vereceğimiz diğer örnekte de bu şekilde kullanılmış ve notasyonda belirtilmiştir;

Şerif Muhiddin Targan'ın Dügâh Sazsemaisini icrasından;



(Targan, 1995 s.128)

BUSELİK ÇİFT ÇARPMA ETÜDÜ

(Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan alan)

Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 208)

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is Aksak (3/4). The tempo is marked as (♩ = 208). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are two first endings (I and II) marked with brackets. The score includes staccato markings (dots above notes) and glissando markings (wavy lines). The key signature has one sharp (F#). The time signature is Aksak (3/4).

Bu etüdde iki notalı süslemelerin yanısıra noktaların işaret ettiği Staccato, virgüllerle belirtilen Sessiz çarpmalar ve nota başları üzerinde (^) işareti ile gösterilen Ağır glissando teknikleri kullanılmıştır. Bu tekniklere dair bilgiler için ilgili bölümlere bakılabilir. Ağır glissando tekniğine, bir sonraki etüdün 2. ve 4. satırlarının birinci, 1. ve 3. satırlarının ikinci ölçülerinde de yer verilmiştir. Hüseyini etüdün sonunda; Dügâh perdesindeki vibrato “ Parmak baskısız Vibrato” tekniği ile yapılmalıdır.

HÜSEYİNİ ÇİFT ÇARPMA ETÜDÜ

(Değerini Kendinden Sonraki Gerçek Notadan alan)

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 46)

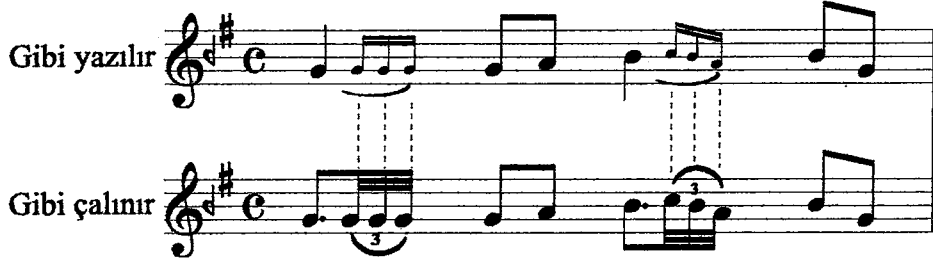
3.5.3. Üç veya Dört Nota (Gruppetto)

Üç veya Dört notadan oluşan süslemelere Batı Müziğinde “Gruppetto” adı verilir. Ud icra tekniğinde de kullanılan Gruppetto “Esas notanın bir üst yada alt notası, kendisi biçiminde oluşan, çabucak çalınan üç veya dört notalık ezgisel süsleme, küme” Çalışır (1996 s.101) anlamında kullanılan İtalyanca bir müzik terimidir.

Üç notadan oluşan gruppetto Türk Müziği’nin mızraplı sazlar ailesinden olan Lavta’nın icrasında çok kullanılır. Bu özellikten dolayı müziğimizde “Lavta Mızrabı” olarak tanınır. Üç notalı süslemeler notasyonda küçük yazılmış üç nota ile (♩) veya (♩) gösterilir. Batı Müziği notasyonunda (∞) veya (∞) işaretleri de gruppettoyu belirtmek için kullanılırlar. Türk Müziği nota yazımında bu işaretlere pek rastlanmaz.

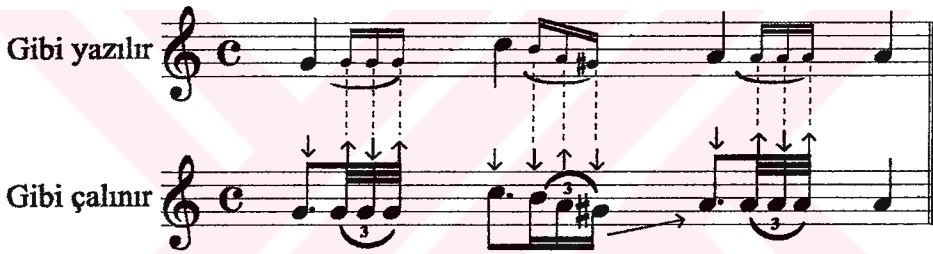
Bu süsleme cinsi, lavta ile benzer özellikleri taşıyan udun icra tekniğine de yansımıştır. Türk Müziğinde daha çok değerini kendisinden önce gelen gerçek notadan alış şekilleriyle kullanılan üç notalı süslemeler, gerçek notanın bir alt ve üst notalarından oluşacağı

gibi, üçü de aynı sesi veren notalardan oluşan şekliyle de karşımıza çıkabilir. Zamanlama olarak diğer süslemelerde olduğu gibi gerçek notanın değerinden fazlaca çalmadan çok kısa sürede icra edilirler. Mesela;



Üç notadan oluşan gruppeto udda şu şekillerde icra edilebilir;

Gerçek notlara ve küçük notların hepsine mızrap vurarak



Bu tip gruppeto, gerçek notaya üst mızrap vurulup süresinin bitimine yakın bir zamanda ve çok kısa sürede alt-üst- alt mızrap sırasıyla icra edilir. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi (3. not 4. teldeki Sol diyez ‘nim hicaz’, gerçek nota 3. teldeki La ‘dügâh’) üçüncü not sonraki gerçek notaya göre bir kalın tele denk geliyorsa mızrap sırası üst-alt-üst şeklinde değişerek, son notdan gerçek notaya geçilirken mızrap kaydırma yöntemi kullanılır.

Nevres Bey’in Hüzzam Taksiminin girişinden;

“



” (Başer, 1995 s.70)

Bu örnekte, birkaç tele birden vuruş tekniği ile aynı anda duyurulan Yegâh, Rast ve Segâh seslerinin ardından yapılan üç notalı süslemeyi görmekteyiz.

Cemil Bey'in Tanbur ile Nihâ vend Taksiminin 9. ölçüsünden;

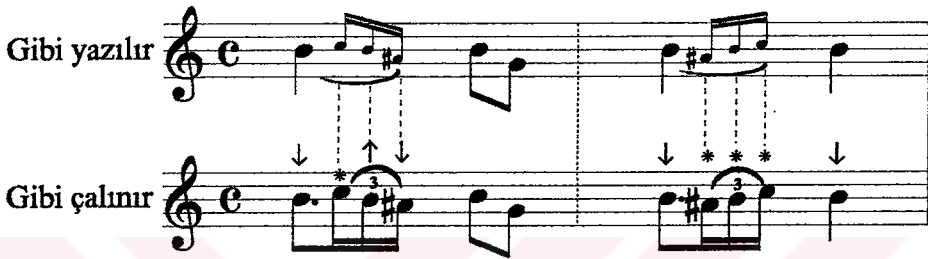
“



” (Beken, 1986 s.47)

Verdiğimiz bu örnekteki üç notalı süslemeler Neva perdeleri arasında kullanılarak tekrar edilmiş.

Bu tip gruppettonun udda; ilk not gerçek notaya bağlı olarak mızrapsız veya her üç nota da mızrap vurmadan icrası mümkündür.



Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;

“



” (Torun, 1993 s.340)

Bacanos'un üçnotalı süslemenin ilk notasını gerçek notaya bağlı olarak, mızrapsız icra ettiğini görmekteyiz. Bu Taksim girişindeki gruppetto ise; değerini kendinden önce değil, sonra gelen gerçek notadan alış biçiminde kullanılmış.

“



” (Torun, 1993 s.339)

Bu icra örneklerinde üç notadan oluşan gruppetto süslemelerini gördük. Bu süslemenin bazen dört notaya da dönüştüğü olur.

Geleneksel icra kayıtlarında bu tip süslemeye dair birçok örnek bulmak mümkündür. Bizim incelediğimiz örneklerdeki dört notalı gruppettolarda genellikle ikinci not birinci nota bağlı olarak, mızrapsız icra edilmiştir.

Bu tip icraya dair örnekleri Yorgo Bacanos, Şerif İçli ve Udi Hrant'ın icra kayıtlarından notaya aldığımız Taksimlerinden veriyoruz;

Yorgo Bacanos'un Hicazkâr Taksiminden;



Şerif İçli'nin Hüzam Taksiminden;



Udi Hrant'ın Rast Taksiminden;



Udi Hrant'ın Sabâ Taksiminden;



Dört notalı süslemeye Cemil Bey'in Tanbur ve Lavta icrasında da rastlıyoruz.

Cemil Bey'in Tanbur ile Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevini icrasında;



(Torun, 1993 s.322)

Lavta ile Kürdilihicazkâr Taksiminden;



(Beken, 1986 s.41,42)

Gruppetto süslemesi ister üç isterse dört notadan oluşsun, diğer süs notalarında olduğu gibi, gerçek notanın değerinden fazlaca çılmadan, çok kısa sürede icra edilmelidir.

SEGÂH GRUPPETTO ETÜDÜ

Sofyan

Elif Senem Görçiz

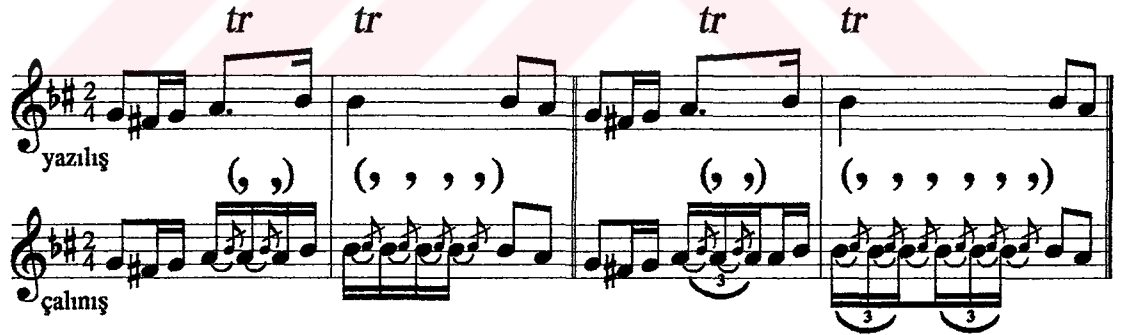
(♩ = 58)

The musical score for 'Segâh Gruppetto Etüdü' is written for a single melodic line in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as (♩ = 58). The score consists of eight staves. The notation includes various ornaments such as vibrato (vib.), staccato (stacc.), tremolo (trem.), and grace notes (*). There are also fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing directions (up and down arrows). The score is marked with a large red 'X' across the middle staves.

Bu etüdde; gruppetto süslemesinin yanısıra daha önce bahsettiğimiz ifade unsurlarından Vibrato , Staccato, Tremolo ve çarpma notaları da kullanılmıştır. 3. satırın ilk ölçüsünde belirtilen kaydırma tekniğine dair bilgiler için ilerideki “Glissando- Portamento tekniği” bölümüne bakılabilir.

3.5.4. Trill

Tek, iki, üç veya dört notalı süslemelerin dışında geleneksel icra tekniğinde çok kullanılan bir diğer süsleme cinsi de *Trill* 'dir. Trill tekniğine dair, bir kaynakta “ Tril (*fr.* trille, *ita.* trillo yada gruppo, *ing.* trill, *alm.* Triller). Bir notayla tam yada yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titretircesine çalarak uygulanan teknik. Bir tür süsleme. Başlangıç notası *tr.* kısaltmasıyla, kısa triller nota küçük yazılarak, uzun tril'ler ise testere ağzını andıran tırtıllı bir çizgiyle belirtilir.” Sözer (1996 s.707) açıklaması yer almakta, başka bir kaynakta ise “ Bir ses ile onun bir veya yarım perde üstündeki bir sesi çok süratli olarak nöbetleşe işittirmeye titretim veya trilla adı verilir. Asıl sesin üstüne *tr* harfleri konarak gösterilir.” Saygun (1962 s.87) denilmektedir. Ud'la birlikte diğer mızraplı sazların da ortak özelliklerinden biri olan trill tekniği, Türk Müziğinde gerçek notanın, donanıma uygun olan bir üst sesi ile yinelenmesi şeklinde icra edilir. “Udda ve tanburda iki komşu sese de devamlı mızrap vurmak pek kullanılmamıştır. Devamlı legato da kullanılmaz. Mızrap , pestteki gerçek notun her gelişinde vurur, üstteki ses de her seferinde bağlı çalınır. Bazen bu bağlı çalışta üst not zayıf çıkartılır, hatta legato yapan parmak sadece susturur. Böylece, ardarda aynı seste yapılan sessiz çarpma şekline dönüşmüş olur. Kanunda, bu cins icra fiske ile yapılır.



(Torun, 1993 s.293)

Batı Müziği notasyonunda *tr.* ve *tr*  olarak işaret edilen trill, Türk müziği notasyonunda belirtilmemiş olsa da, nota değerlerini trill yaparak doldurmak suretiyle icra, geleneksel üslûbun özelliklerindendir. Ud icrasında kullanımı örneklerine sıkça rastayabileceğimiz trill tekniğini uygularken zamanlamaya dikkat edilmeli, mızrap vuruşları nota değerini aşmayacak şekilde ayarlanmalıdır. Mızrap hep üstten vurulacağı gibi süratli bir icrada üst-alt sırasıyla da vurulabilir. Ud'un geleneksel icra üslûbuna

dair nota yazımlarındaki trill tekniği için, kimi zaman gerçek notanın bir üst sesini veren çarpma notası kimi zaman da gerçek notanın her tekrarında araya virgül işaretleri konulduğunu görmekteyiz. Ud'da yapılan trill tekniğinin gerçek notanın her tekrarında uygun parmağın teli susturması ile gerçekleştiğini gözönünde bulundurduğumuzda, bu ifadeyi sessiz çarpmayı işaret eden virgüller ile belirtmenin algılama ve uygulama açısından daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Çünkü; çarpma notasıyla yazıldığında icrası tıpkı görüldüğü gibi mızrap vurarak yapılacak, böylece gerçek notanın her tekrarında bir üst notanın sesi duyurulmuş olacaktır. Udda ve tanburda her iki sese de devamlı mızrap vurarak trill yapmaya pek rastlanmayacağından bahsetmiştik. Nota yazımlarında çarpma notalarıyla belirtilen trillerin sesli kayıtlardan dinlenildiğinde mızrapsız olarak icra edildiğini tespit etmek mümkündür.

Nevres Bey'in Hüzam Taksiminin bitiş cümlesi;

“



”

(Başer, 1995 s.66)

Bu cümlede Çargâh perdesindeki trill süslemesini görmekteyiz. Notasyonda mızraplı çarpma olarak gösterilen Neva perdesi icrada, varla yok arasında mızrap vurmadan duyurulur. Gerçek notanın bir üst perdesi olan bu ses daha çok sessiz çarpma duyumundaki bir süsleme şeklinde düşünülmelidir.

Yorgo Bacanos'un Hüseyin Taksiminin girişi;

“



”

(İncilli, 1994 s.93)

Bu örnekteki trill süslemesi ise Neva perdesinde yapılmıştır. Gerçek notanın tekrarları arasındaki çarpmaların sesli icra kaydından dinlenildiğinde, mızraplı değil, sessiz çarpma niteliğinde, mızrap vurmadan icra edildiğini duymaktayız. Yorgo Bacanos'un icra kaydından notaya aldığımız Hicazkâr taksiminden vereceğimiz örnekte, trill süslemesini belirtmek için mızraplı çarpma notası yerine virgül işaretini kullanmayı icrayı birebir yansıtmaya açısından daha doğru bulduk.

Hicazkâr Taksiminden;



Verdiğimiz bu örnekte, farklı ritmik yapıyla tekrarlanan seslerdeki trilleri görmekteyiz. Şerif İçli'nin Hüzzam Taksiminden bir bölümü de trill tekniğine örnek olarak veriyoruz.

Şerif İçli'nin Hüzzam Taksiminden;



Bu icra örneğindeki triller de Gerdaniye perdesinde yapılmıştır.

Trill, Ud'da olduğu kadar Tanbur ve Lavta icrasında da kullanılan bir ifade unsurudur. Bu tekniğin kullanımına ilişkin olarak Cemil Bey'in Hicaz ve Uşşak Taksimlerinden bazı bölümleri örnek gösterebiliriz.

Cemil Bey'in Tanbur ile Hicaz Taksiminin 6. ölçüsü;



” (Bitmez, 1990)

Verdiğimiz bu örnekte Dik Kürdi perdesinde yapılan tril süslemesini görüyoruz.

Cemil Bey'in Lavta ile Uşşak Taksiminin 9. ölçüsü;



” (Beken, 1986 s.43)

Bu örnekteki tril süslemesi ise Gerdaniye Perdesinde yapılmış. Farklı kaynaklardan verdiğimiz bu örneklerdeki triller; Hicaz taksiminde çarpma notası ile, Uşşak taksiminde ise sessiz çarpmayı işaret eden virgüllerle belirtilmiştir.

Bu tekniğin uygulanmasına yönelik olarak hazırladığımız Hicaz etüdün genelinde; Trill tekniği ve şimdiye kadar bahsi geçen diğer tekniklerin yanısıra, pozisyon değişimi ve glissando tekniğine de yer verilmiştir. Bu tekniklerle ilgili bilgiler için ilerideki bölümlere bakılabilir.

HİCAZ TRİLL ETÜDÜ

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 72)

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 10 staves of music. The tempo is marked as (♩ = 72). The score includes various musical notations such as trills, vibrato, and fingerings. It is divided into two main sections, I and II, with a trill exercise at the end.

Staff 1: Starts with a trill on G4, followed by a series of eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 2: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 3: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 4: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 5: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 6: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 7: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 8: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 9: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

Staff 10: Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. A vibrato mark (vib.) is placed over the first trill.

3.6. Glissando -Portamento Tekniği

Glissando, İtalyanca'da “ kaydırarak” **Çalışır (1996 s.100)** anlamına gelir. Portamento terimi için ise bir kaynakta şu açıklama yapılmıştır; “ Portamento (ita; fr. port de voix) Ses yada çalgı müziğinde notadan notaya kesintisiz geçme tekniği. Kaydırmak. Telli çalgılarda parmak telin üzerinden kaldırılmadan, piyanoda ise bir parmak kalkmadan diğlerinin tuşa dokunmasıyla sağlanır.” **Sözer (1996 s.558)** Ud'da kaydırma yapmak, geleneksel üslubun en önemli özelliklerindendir. Genel olarak glissando terimi ile ifade edilen kaydırma tekniği, geleneksel ud icra üslûbunda farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

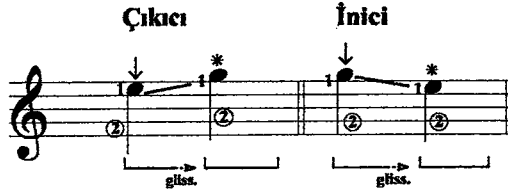
Portamento niteliğindeki Kaydırma tekniği ile; iki ses arasında kesinti olmadan aradaki sesler de hızlıca taranarak duyurulmuş ve dolayısıyla pozisyon değıştirilmiş olur. Mızrap vurulan ilk sese basan parmağın, titreşimi durdurmadan tel üzerinde kayarak gitmesi, yeni sesin mızrapsız olarak duyurulmasını sağlar.

Portamentonun dışında udda çok kullanılan bir kaydırma cinsi de tek ses üzerinde, sadece peste doğru ve daha uzun zamanda yapılan Ağır Kaydırma tekniğidir. Kaydırma tekniği notasyonda, nota başları arasında küçük düz çizgi ile gösterilir. Bazen bu çizginin arasına “gliss.” kısaltması da yazılır. Ud'da glissando yaparken zamanlamaya dikkat etmek gerekir. Kaydırma süresi çok kısa olmalı, aradaki sesler hafifçe duyurularak taranmalıdır. Tanbur icrasında da çok kullanılan kaydırma tekniği, geleneksel icra kayıtlarında farklı şekillerde, çıkıcı ve inici olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.6.1. İki Esas Ses Arasında Kaydırma

İlk sese mızrap vurulup, zamanı dolmak üzereyken, bu sese basan parmak çok kısa bir sürede kaydırılarak yeni sese ulaşılır. Tam zamanında duyurulan ikinci sese mızrap vurulmadığı için, bu ses legato duyumunu verir. Yani, iki ses arasındaki seslerin de duyurulduğu bir bağı çalış gibi düşünülebilir.

Bu tip glissando, iki sesin melodik açıdan durumuna göre, çıkıcı veya inici olarak adlandırılır. Glissandonun; Hüseyini (mi) ve Gerdâniye (sol) perdeleri arasında çıkıcı ve inici olarak yapıldığını düşünürsek;



Bu durumda, Gerdâniye (sol) perdesi 2. telde kapalı olarak alınmalı, ilk sese mızrap vurup, zamanının dolmasına yakın sürede parmak hemen kaydırılarak, ikinci ses tam zamanında mızrapsız olarak duyurulmalıdır.

Geleneksel icracıların, glissando tekniği ile ulaşılan sesin uzun ses olması durumunda vibrato tekniğini de kullandığına rastlamaktayız.

Nevres Bey'in Sûzinak Taksiminden;

“



” (Başer, 1995 s.34)

Verdiğimiz bu örnekte Nevres Bey, gerdâniye perdesinden tiz segâh perdesine glissando tekniği ile çıkarak bu perdeyi vibrato tekniği ile süslemiştir. Yine gerdâniye perdesine kısa bir dokunuşla neva perdesine çıkıcı glissando yaparak ulaşmıştır. Bu kaydırmalar iki esas ses arasındadır.

Yorgo Bacanos'un Nihavend Taksiminden;

“



” (İncilli, 1994 s.91)

Bu örnekte Bacanos'un gerdâniye-tiz neva ve neva-sümbüle perdeleri arasındaki çıkıcı glissandolarını görmekteyiz.

Şerif Muhiddin Targan'ın Müstear Taksiminden;

“



” (Kırklıkçı, 1996 s.51)

Targan, bu örnekte neva-muhayyer perdeleri arasında çıkıcı glissando yapmıştır. Aynı

taksimın bir başka bölümünde ise, glissandoyu inici olarak kullanmıştır;

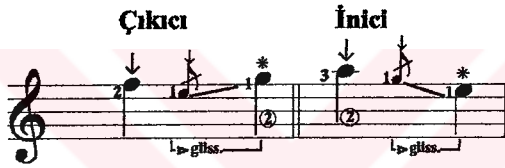
“



” (Kırklıkçı, 1996 s.51)

3.6.2. Çarpma desteği ile kaydırma

Bu tip kaydırmada, kaymanın başlangıcı esas ses değildir. Ud'da çok kullanılan süs notalarından tek notalı çarpmaya mızrap vurulup, çok kısa sürede parmağın kaydırılması yöntemiyle gerçek notaya mızrap vurmada ulaşılr. Çarpma notası, değerini kendinden sonra gelen gerçek notadan alış şekliyle kullanılır.



Geleneksel icra kayıtlarında bu tip kaydırmalara çok sık rastlamaktayız. Özellikle taksimlerde, tiz bölgelerdeki seslere çarpma desteği ile kaydırma yaparak ulaşmak, adet haline gelmiştir.

Nevres Bey'in Hicaz Taksiminden;

“



” (Başer, 1995 s.59)

Verdiğimiz bu örnekte çarpma notasından başlayan inici bir kaydırmayı görüyoruz.

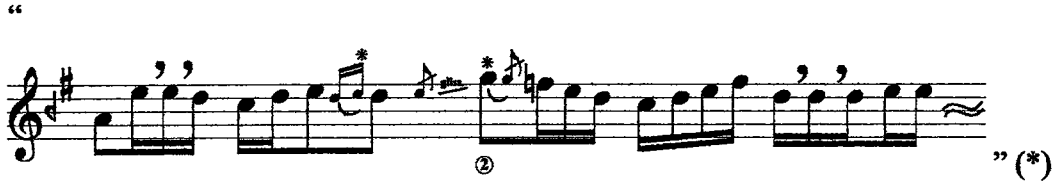
Yorgo Bacanos'un Nihavend Taksiminden;

“



” (İncilli, 1994 s.91)

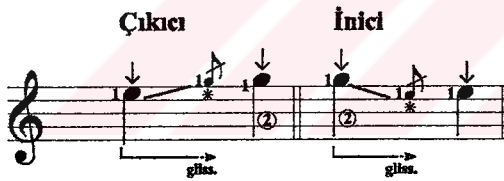
Udi Hrant'ın Hüseyini taksiminden;



Verdiğimiz bu örneklerdeki kaydırmalar ise yine çarpma notasından başlayıp, çıkıcı olarak kullanılmıştır.

3.6.3. Bitişi Çarpma olan kaydırma

Bu tür kaydirmada kayma, esas seste değil, çarpma notasında biter. İlk sese mızrap vurulup zamanı dolmak üzereyken parmak çarpma notasına kayar, tam zamanında ikinci sese mızrap vurulur. Yani iki esas ses arasına, mızrap vurmadan parmak kaydırma tekniğiyle duyurulan bir süs notası eklenmiş olur. Buradaki süs notası, değerini kendinden önceki esas notadan alış biçimiyle kullanılır. Yine zamanlamaya dikkat edilmeli, kaydırma, ikinci sesin zamanına taşırılmamalıdır.



Geleneksel icracılar, özellikle tek tel üzerinde kapalı sesler arasındaki atlamalı pozisyonlarda bu tarz glissando kullanmayı tercih etmişlerdir. Kayıtlarda buna ilişkin bir çok örneği tespit etmek mümkündür.

Yorgo Bacanos'un Hüseyini Taksiminden;



(İncilli, 1994 s.95)

(*) “Udi Hrant” Kalan Müzik, 1995, Cd kaydından Elif Senem Görçiz tarafından notaya alınmıştır.

66



Verdiğimiz bu iki örnekteki kaydırmaların çıkıcı, Udi Hrant'ın icrasından notaya aldığımız Hüzam Taksiminden vereceğimiz örnekte ise inici olarak kullanıldığını görüyoruz.



66



3.6.4. Ağır Kaydırma

68

zaman süresince, basan parmak kuvvetini azaltmadan 1- 1,5 koma kadar pestteki sese doğru kayar. Kayma sonunda vardığı noktada bekleme olmadan, sonraki sese mızrap vurulur. Değer uzunsa, kayma notanın başlangıcından değil, daha sonra başlar. Bitişi gene aynıdır. Ağır Glissando adı verebileceğimiz bu işlemin yapıldığı ses, vurgu almış, üzerine dikkat çekmiş olur.” (Torun, 1993 s.302)

Türk müziği notasyonunda belirtilmeyen bu ifade vasıtası, ud icrasına yönelik nota yazımlarında, nota başı üstüne veya altına konulan meyilli küçük çizgi ile (~) gösterilir. Bu tip kaydırmanın ses alanı iyi ayarlanmalı, diğer kolondaki sese taşımamaya, her seste ve sürekli yapmamaya dikkat edilmelidir.

Ağır kaydırmada, sesin 1-1,5 koma kadar pestleştiğini düşünürsek, bu tekniğin, notasyonda farklı komalık işaretlerle gösterilip, uygulamada daha pest basılan perdelerin udda İstenildiği gibi duyurulmasına destek olarak kullanılabileceğini söyleyebiliriz (Mesela; Uşşak, Rast gibi makamların donanımında bir komalık işaret edilen Segâh perdesi, Karcıgar, Hüzzam gibi makamların bünyesinde bulunan Hisar, Evc perdeleri, ağır kaydırma ile ifade edilebilir).

Her teknikte olduğu gibi, ağır glissandonun kullanımı da icracının seçimine bağlıdır. Glissando-Portamento tekniğinin uygulanmasına yönelik olarak hazırladığımız Nihâvend ve Suzidil makamlarındaki etüdlerde kaydırma teknikleri ile birlikte; uzun seslerde Vibrato, bazı seslerde Staccato, Tremolo, Legato tekniklerine ve sessiz çarpma süslemesini de yer verilmiş, notasyonda işaretleri ile belirtilmiştir.

NIHAVEND GLISSANDO - PORTAMENTO ETÜDÜ

Yürük Semai

"Minyatür'den"

Elif Senem Görçiz

(♩ = 104)

The musical score is written in 6/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and performance instructions like 'vib.' (vibrato), 'gliss.' (glissando), and 'port.' (portamento). Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for many notes. The piece ends with a double bar line and a fermata. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

SÜZİDİL GLISSANDO -PORTAMENTO ETÜDÜ

Sofyan-Aksak

Elif Senem Görçiz

(♩ = 48)

Aksak *Allegro con spirito* (*)

(*) *Allegro con spirito* ; Süratli. Ruhlu, canlı bir allegro. (SAYGUN, 1962. s 47,48)

3.7. Pozisyon Tekniği

Geleneksel ud icrasında sıkça pozisyon değiştirmek ve bu değişim esnasında çarpmalar kullanmak suretiyle icra hakimdir. Bugünkü gibi her yarım sese bir parmağın denk gelmesi ve dört parmağın da birarada kullanılmasıyla pozisyon alma kavramından önce, 2. ve 4. parmakların hiç kullanılmayıp sadece 1. ve 3. parmakların kullanıldığından ve bunun sonucu olarak da sık pozisyon değiştirme zorunluluğunun ortaya çıkacağından daha önce bahsetmiştik.

Bir eseri başından sonuna kadar tek bir pozisyonda çalmak her zaman mümkün olmayabilir. Eserin donanımındaki seslere ve içindeki geçkilere göre pozisyon değiştirme zorunluluğu ortaya çıkabilir. Zaten eseri çalma esnasında gelenekte olduğu gibi çarpmalar veya kaydırmaların yapılması çoğu zaman ancak pozisyon değişimiyle mümkün olur. Günümüzde; elin, dört parmağı da kullanarak her parmağın yarım sesli aralığa denk gelmesiyle ortaya çıkan durumda, birinci parmağın bulunduğu kolon (*) numarası, aynı zamanda pozisyon numarasını belirler. Yani birinci parmak hangi kolonda basılıysa o pozisyonda çalınmış olunur. Mesela; 2. telde (Re-Neva) birinci parmağın 1., ikinci parmağın 2., üçüncü parmağın 3. ve dördüncü parmağın 4. kolonda basılı olması durumunda 1. pozisyon gerçekleşir. Bu telde 1. Pozisyon alınmasında her parmağa sırasıyla denk gelen sesler; Re Diyez (Mi Bemol), Mi , Fa ve Fa diyez (Re Bemol) olacaktır. Birinci parmağın 2. kolondaki Mi notasına getirilmesi durumunda ise sol el 2. pozisyonda olacaktır.

Elimizdeki geleneksel icraya dair örneklerde, pozisyon değişimlerinin glissando ve çarpmalarla birlikte kullanıldığını, ulaşılan sesin uzun olması durumunda ise genellikle vibrato yapıldığını görmekteyiz.

Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban Sazsemaisini icrasından;

“

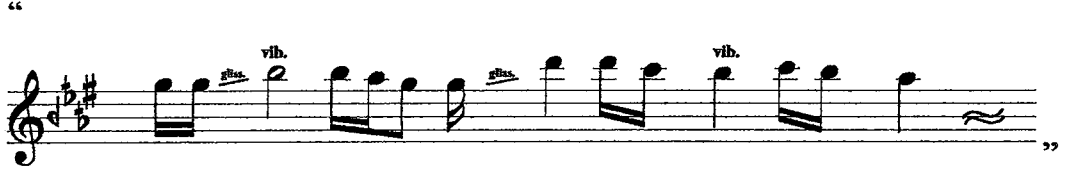


(Bitmez, 1990 s.38)

(*) Kolon; perdesiz bir saz olan Udda, tellere dik yönde perdeleri birleştiren hayali çizgilere verilen isimdir.

Verdiğimiz bu örnekte; Cemil Bey'in Gerdâniye'den Tiz Neva'ya glissando ve çarpma kullanımıyla pozisyon değiştirerek ulaştığını, yine çarpmalar kullanarak Muhayyer perdesine dönüp, aynı teknikle Muhayyer'den Tiz Çargâh perdesine çıkarak çarpımlarla geri döndüğünü görmekteyiz.

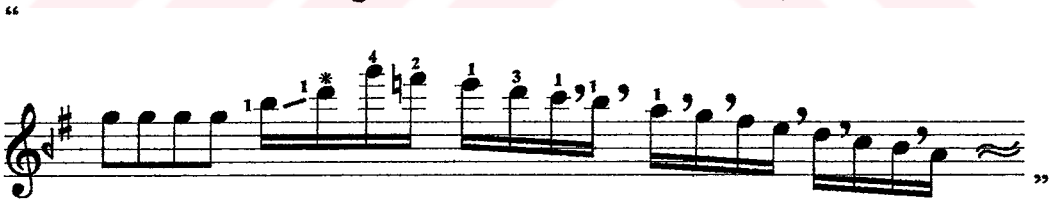
Nevres Bey'in Sûzinak Taksiminden;



(Başer, 1995 s.67)

Verdiğimiz bu örnekte ise; Nevres Bey 'in glissando tekniğiyle ulaştığı iki dörtlük değerdeki Tiz Segâh perdesinde Vibrato yaptığını, yine kaydırma yöntemi ile Tiz Neva'ya çıkarak, iniş melodisindeki bir dörtlük değerdeki Tiz Segâh perdesinde de vibrato yapmak suretiyle icrasını görmekteyiz. Sûzinak makamının donanımındaki seslerin udda 1. pozisyona denk geldiği gözönünde bulundurulduğunda, bu pozisyondayken 4. parmakla ulaşılabilen son ses Tiz Segâh perdesi olacaktır. Bu perdenin daha ilerisindeki seslerin icrası ancak pozisyon değişimi ile mümkün olabilir. Dolayısıyla Nevres Bey'in icrasından verdiğimiz bu örnekte pozisyon değişimi de söz konusudur.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;



(Torun, 1993 s.341)

Bu örnekte de Bacanos'un ileri pozisyonundaki seslere kaydırma yöntemi kullanarak ulaştığını, notasyonda belirtilen parmak numaralarından da anlayabileceğimiz pozisyon değişimlerini sessiz çarpmalar kullanarak süslediğini görmekteyiz. Bacanos'un pozisyon değişimi ile icrasından bir örneği de, sesli kaydından notaya aldığımız Hicazkâr Taksiminin bir bölümünden seçtik.



Bu icra örneğindeki parmak numaraları, makamın bünyesindeki sesler ve kullanılan süslemelerin en rahat uygulanabilineceği pozisyonlar düşünülerek konulmuştur. Tanburi Cemil Bey, Nevres Bey ve Yorgo Bacanos'un icralarından seçtiğimiz bu örnekler, gelenekten gelip günümüzde kullanılan pozisyon alma ve değiştirme kavramına ilişkin olarak verilmiştir. Şerif Muhiddin Targan'ın icra tekniğinden vereceğimiz iki örnekteki parmak kullanımı ise; gelenekten farklı anlayışla, Targan'ın kendi tekniğine özel olan bir pozisyon kavramını yansıtmaktadır.

“DANS EDEN ÇOCUK” adlı etüdünden;

“



(Targan, 1995 s.114)

Targan'ın ud için yazdığı etüdlерinden biri olan ve daha çok “Çocuk Havası” adıyla bilinen bu etüdün nota yazımında da belirttiği parmak numaraları, onun sol el tekniğinin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu etüd 5. tel Yegâh'a, 6. tel ise Kaba Rast'a akordlu olmak üzere yazılmıştır. Verdiğimiz örnekteki sesler Yegâh'a akordlu olan 5. açık tel üzerindeki yerlerinde kullanılmış, parmak numaralandırılması bu tele göre düzenlenmiştir. Targan'ın pozisyon alma kavramında, 1. ve 2. parmakların yarım değil, bir tam ses aralığına denk gelecek şekilde açılması söz konusudur. Targan'ın sol el tekniğindeki bu özelliğe dair bir kaynakta şu açıklama yapılmıştır; “Targan'ın viyolonselde de başarılı bir icracı olması, Ud icrasına teknik olarak birçok avantajlar sağlamıştır. Birinci ve ikinci parmaklarının arasını “bir tam ses” açarak dördüncü parmağıyla da bir başka “tam ses aralığı” kazanmış olması tamamen kendine özgüdür. Türkçe yazılım olarak “ekstansiyon” diyebileceğimiz bu özellik, onun icrasında gördüğümüz avantajlara örnek teşkil eden noktalardan birisidir. Ellерinin anatomik yapısı mükemmel olan Usta, bu yaradılış özelliğini Viyolonselde kullandığı gibi, en iyi ve en verimli biçimde Ud'da da kullanmıştır.” (*)

Bu açıklamanın ardından Targan'a özel olan pozisyon kavramına dair bir örneği de ud için yazdığı “Kanatlarım Olsa idi” adlı etüdünden veriyoruz. Bu örnekteki pozisyon değişimleri çarpmalarla süslenmiştir.

(*) “Şerif Muhiddin Targan” Kaf Müzik Yayınları CD Kitapçığındaki Samim Karaca'nın yazısından

akor olarak duyurulması, son örnekte ise iki sesi bir arada duyurmak şeklinde birkaç tele birden vurulmuştur.

Udi Hrant'ın Hüzam Taksiminin girişinden;



Verdiğimiz bu örnekte de; Rast ve Segâh perdelerinin çift ses olarak aynı anda, Rast, Segâh ve Neva perdelerinin ise ardarda duyurulmasına yönelik olarak birkaç tele birden vurma tekniğinin kullanıldığını görüyoruz.

Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminden;



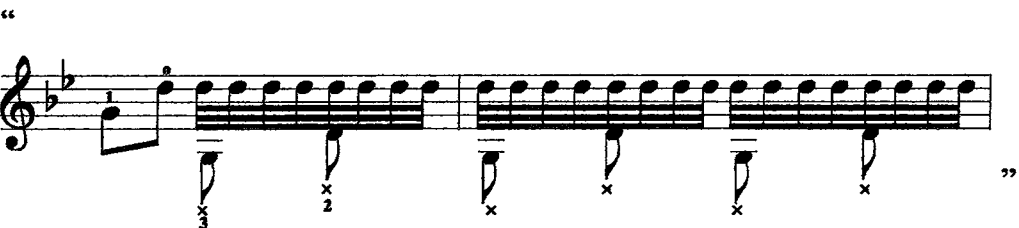
(Torun, 1993 s.341)

Verdiğimiz bu örnekte ise makamın; Tiz durak perdesindeki kalıslarda çift ses olarak, Güçlü perdesinde ve karar perdesinin bir oktav pesti olan Kaba Rast perdesine vurmak suretiyle birkaç teli birarada kullanma tekniğiyle desteklendiğini görmekteyiz.

Sol el parmağı Tiz Segâh perdesine basılı durumda iken aynı anda Kaba Rast sesini mızrap vurarak çıkarmak (günümüz akord sistemine göre) pozisyon gereği mümkün olmamaktadır. Bu durumda Kaba Rast sesi ancak sol el parmağının teli çekmesi ile elde edilebilir. Şerif Muhiddin Targan'ın icrasından vereceğimiz örneklerde de sol el parmak tekniğinin bu özelliği (parmakla teli çekmek suretiyle icra) söz konusudur.

Bazı kaynaklarda “ birkaç tele birden vuruş ” adıyla geçen bu tekniği, bazı durumlarda seslerin çıkarılması için parmakla teli çekme yöntemini kullanma zorunluluğu ortaya çıktığından “ birkaç teli birarada kullanma tekniği ” diye adlandırmayı daha doğru bulduk.

Şerif Muhiddin Targan'ın “ Koşan Çocuk ” adlı etüdünden;



(Targan, 1995 s.112)

Verdiğimiz örnekte de görüldüğü gibi; Neva perdesindeki kalışların desteklenmesinde aynı anda duyurulmak suretiyle kullanılan Kaba Rast (6. Açık Tel) ve Yegâh (5. Açık Tel) perdelerinin hangi parmaklarla çekilerek duyurulacağı notasyonda da belirtilmiştir.

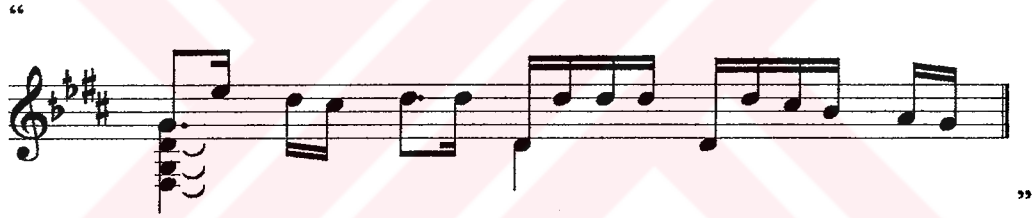
Şerif Muhiddin Targan'ın "CAPRICCIO (1)" adlı etüdünden;



”
(Targan, 1995 s.133)

“Kapis” adıyla bilinen bu etüdeki birkaç teli birden kullanma tekniği akor şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tekniğin Tanbur ve lavta sazlarında kullanımına dair örneklerimizi de Cemil Bey’in icrasından veriyoruz.

Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisinin 9. ölçüsünü icrasından;



”
(Bitmez, 1990 s.34)

Verdiğimiz bu örnekte, seslerin akor şeklinde ve güçlünün bir oktav pesti olan sese de vurmak suretiyle desteklenmesi ile birkaç telin birarada kullanımını görmekteyiz. Cemil Bey ile ilgili diğer örneğimizi de, Lavta ile yaptığı Neva’da Uşşak Taksiminin Dügâh üzerine transpoze edilmiş şekliyle yazılmış notasından veriyoruz;



”
(Torun, 1993 s.338)

RAST BİRKAÇ TELE BİRDEN KULLANMA ETÜDÜ

③:Re

⑥:Sol

Sofyan

Elif Senem Görçiz

(♩ = 54)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of 10 staves. The first staff has a tempo marking of (♩ = 54). The second staff is divided into two sections, I and II. The third staff has a tempo marking of (♩ = 104). The fourth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The fifth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The sixth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The seventh staff has a tempo marking of (♩ = 104). The eighth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The ninth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The tenth staff has a tempo marking of (♩ = 104). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'vib.' and 'Ağırlaşarak'.

Bu etüdde birkaç teli birarada kullanma tekniğinin yanısıra şimdiye kadar bahsettiğimiz diğer ifade teknikleri de kullanılarak, işaretleriyle birlikte notasyonda belirtilmiştir. Üçüncü satırda yer alan bazı sesler ise farklı bir renkle vurgulanarak, ana melodinin ardında gölge gibi icra edileceğine işaret edilmiştir.

3.9. Flageolet Tekniği

İngilizce Flageolet (flajole okunur), İspanyolca Flajöle “ Doğuşuk ses ” **Çalışır (1996 s.90)** anlamında kullanılan bir müzik terimidir. Ud’da telin belli bir noktasına ($1/2$ ’si, $1/3$ ’ü, $1/4$ ’ü veya $1/5$ ’ine) parmak ucu ile dokunarak, telin oktavının, üçlüsünün veya beşlisinin sesini elde etme tekniği olarak kullanılır. Notasyonda belirtilirken yuvarlak olan nota başı “ $\diamond$ ” şeklinde yazılır veya flajole çıkacak sesin üzerine “ o ” numarası konulur.

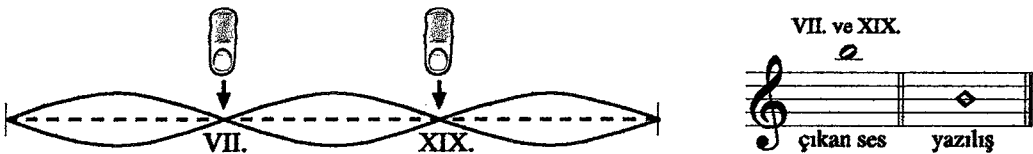
Bu tekniği udda uygularken; sol el parmağı tel bölgesinde tam yerine hafifçe dokunmalı, mızrap vurulunca hemen telden uzaklaşmalıdır. Tam yerine dokunulmadığında ses net olarak elde edilemez. Kalın tellerde uygulandığında daha net duyurulur. Sesin netliğini sağlayan bir diğer husus da mızrabı köprüye yakın bir bölgeden vurmaktır. Mızrap kuvvetlice vurulup, parmak hafifçe dokunmalıdır.

Perdesiz bir saz olan udda doğuşuk yada armonik seslerin yerlerini iyi tespit etmek kolonlar yardımıyla olabilir. Mesela 4. tel olan Hüseyini Aşîran’da (Mi) armonik sesler elde etmek istersek şu kolonların bulunduğu yerlerden, şu sesleri çıkarabiliriz; “ Telin tam yarısına (XII. kolona), teli sapa bastırmadan, parmağın küçük bir noktası ile dokunup mızrabı vurunca, telin iki yarısı da, aynı şekilde titreşir. Böylece yarım tel uzunluğunun sesi çıkar. (Açık telin oktavı) :



İşte bu sese armonik ses denir. Telin ikinci armonik sesidir.

Aynı şekilde telin $1/3$ üne parmak dokununca (VII. ve XIX. Kolonlara) tel, üç eşit kısımda titreşir, telin $1/3$ ünün sesi çıkar. (Açık telin oktavının beşlisi). Bu da açık telin üçüncü armoniğidir:



Telin $1/4$ ’ünden (V. kolon ve köprü tarafında aynı uzunluktan) , teli dört eşit parçada titreştiren, **ikinci oktavı çıkar, (dördüncü armoniği)**

Teli daha küçük eşit parçalara ayıran dokunuşlarla (1/6, 1/7.....) diğer armonik sesler de çıkar. Ancak, çok sayıda bölünmelerin sesleri gittikçe daha az duyulur. Aksine, tel ne kadar az parçaya bölünürse o kadar kuvvetli ses çıkar. Kalın tellerde, yeni ve iyi tellerde daha iyi duyulur.” (Torun, 1993 s.303)

Geleneksel icra üslûbuna ait sesli ve yazılı kayıtlarda Flajole tekniğinin kullanımına dair icra örneklerine pek rastlayamadık. Flajole kullanımını daha çok Şerif Muhiddin Targan’ın icra örneklerinde görüyoruz. Yorgo Bacanos’un Rast Taksiminin bir bölümünde de bu tekniğe dair icra örneğini görmekteyiz. Flajole’nin, örneğine az rastlanmakla birlikte geleneksel icrada kullanılan bir teknik olduğu düşüncesiyle çalışmamızda yer almasının faydalı olacağını düşündük.

Yorgo Bacanos’un Rast Taksiminden;

“



”(Torun, 1993 s.341)

Şerif Muhiddin Targan’ın “Koşan Çocuk” adlı etüdünden;

“



”(Targan, 1995 s.113)

Şerif Muhiddin Targan’ın “Kanatlarım Olsa İdi” adlı etüdünden;

“



”(Targan, 1995 s.100)

Flajöle tekniğinin çalışılmasına yönelik olarak “Kanatlarım Olsa İdi” adlı etüdün notasının tamamına çalışmamızın sonunda ek olarak yer vermeyi uygun gördük. Bu etüdü çalarken 5. telin Yegâh perdesine akortlanması gerektiğini hatırlatmak isteriz. Farklı tellerde yer alan diğer sesler etüd içerisinde belirtilmiştir.

4. NOTA-İCRA FARKLILIKLARI

Batı Müziği nota yazımında çok sesli müziğin gereği olarak her enstrüman için ayrı yazılan partiler vardır. O enstrümanın imkan ve özelliklerine göre hazırlanan bu partilerin yanısıra nüanslar ve özel ifade teknikleri de notada belirtilmiştir. Bundan dolayı notanın dışına çıkılamaz. Türk Müziğinde ise tek tip nota yazımı vardır. Batı Müziğinin aksine tek sesli olan Türk Müziğinde her enstrüman tarafından icra edilebilmesine yönelik olarak tek tip yazılan notanın icracı ve enstrümanın teknik kapasite ve özellikleri doğrultusunda çalınması, nota -icra farklılıklarını meydana getirir. Şimdiye kadar açıkladığımız ifade tekniklerinden bazıları ud sazının çalınış üslubuna has, bazıları da Türk Müziğinin genel özelliklerindendir. Bu teknik unsurların birarada kullanılması ile icra edilen nota, yazıldığından farklı olarak yorumlanır. Batı Müziğinde notada gösterilmedikçe yapılmayan bu ifade unsurlarının kullanımı, Türk Müziğinde icracının tercihinine bağlıdır. “ Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlenildiğinde, notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrümanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken, kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmışlardır.” (Torun, 1993 s.317)

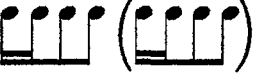
Türk Müziğinin genel özelliği olup, ud sazının geleneksel icracılarında da karşılaştığımız nota dışı icrada, notaya ilave olunan süsleme ve ifade teknikleri icracı tarafından doğaçlama olarak yapılır. Bu ilavelerin eserin ana çizgisi ve üslubunu bozmadan, yerinde ve yakışır şekilde yapılması için; usta icracıların notadan farklı olarak yaptıklarının nerede, nasıl ve ne şekillerde olduğu sesli kayıtlardan dinlenerek tespit edilip nota ile karşılaştırılmalı ve uygulanması için çalışılmalıdır.

4.1. Notadan Farklı İcra Şekilleri

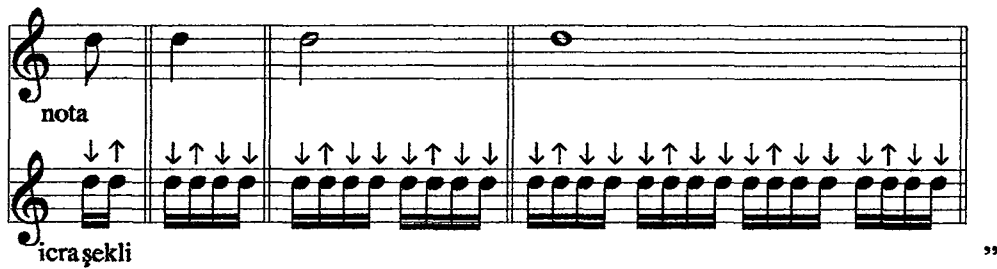
Geleneksel icra kayıtları dinlenildiğinde, usta icracılarının notadan farklı olarak yaptıklarını; bir notanın içinde farklı icra, notanın önüne veya sonuna ilave ve notaya düşey ilave olarak gruplandırabiliriz.

4.1.1. Bir Nota İçinde Farklı İcra

Ud, Tanbur ve Lavta gibi mızraplı sazların bir nota içinde farklı icra şekillerinden en çok rastlayabileceğimiz icra örnekleri, notayı birkaç mızrap vuruşu ile **doldurmak** tarzındadır. Mızrap vuruşları genellikle üstten ve destekli, alt mızraplar ise adeta gölge gibi vurulur. Ali Salâhi Bey'in 1340 (1924) de basılan "İlâveli Ud Muallimi" adlı metodunda değişik değerler için mızrap vuruşları şöyledir:

Nota				
İcra şekli				
				
				
				

Daha sonraki metodlarda, mızrap vuruşları değişik değerler için şöyle verilmiştir;



nota

icra şekli

(Torun, 1993 s.319)

Yukarıdaki örneklerde görülen bir notayı birkaç mızrap vuruşuyla doldurarak, yani "işlemeli mızrap" diyebileceğimiz icra tarzı ud uslubunun en önemli özelliklerindendir.

Mızrap vuruşları notanın değerine göre farklı ritmik yapılanmalarla karşımıza çıkmaktadır. Bu vuruşlar arasında **çarpmalar** ve **trill** yapmak veya bir oktav pestini duyurmak adet

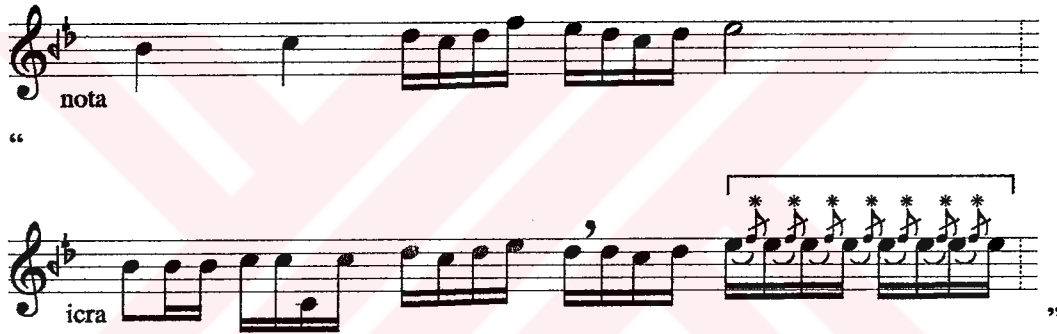
haline gelmiştir. Bu tarz icraya yönelik olarak bir çok örnek bulmak mümkündür.

Şerif Muhiddin Targan'ın Dügâh Sazsemaisini icrasından;



(Torun, 1993 s.237)

Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevini Cemil Bey'in Tanbur ile icrasından;



(Torun, 1993 s.322)

Verdiğimiz bu örneklerde nota değerlerinin çeşitli ritmik yapılanmalar, oktavlar ve çarpma, trill gibi teknikler kullanılarak süslenip doldurulduğunu görmekteyiz.

Bir nota içinde yapılan farklılıklardan biri de Tremolo tekniğidir.

Nevres Bey'in Hüzzam Sazsemaisini icrasından;



(Başer, 1995 s.100)

Bu örnekte sekizlik değeriindeki notaların tremolo tekniği kullanılarak icra edildiğini görüyoruz.

Yine bir nota içinde, notanın değerini bozmadan ana sestten başlayıp üst veya alt oktavına kadar süratli bir dizi yapılabilir;

Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkâr Sazsemaisini Yorgo Bacanos'un icrasından;

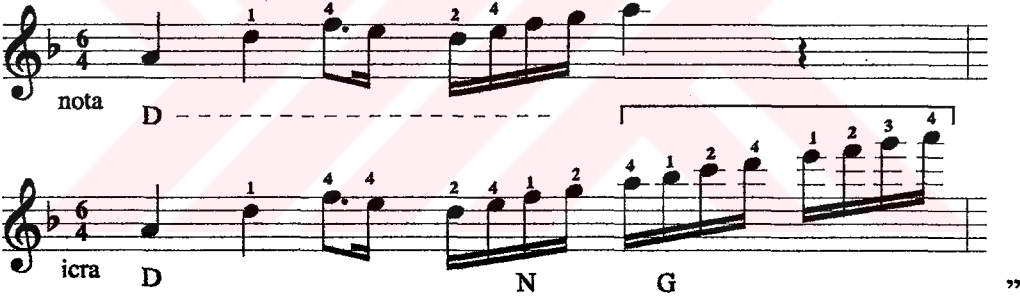
“



(Torun, 1993 s.325)

Şerif Muhiddin Targan'ın Ferahfezâ Sazsemaisini icrasından;

“



(Targan, 1995 s.110)

Bu örneği aldığımız kaynakta; “ D ” harfi 3. tel Düğâh'ı “ N ” harfi 2. tel Neva 'yı ve “ G ” harfi ise 1. tel olan Gerdâniye'yi işaret etmek için kullanılmış, parmak numaraları da bu tellerdeki icraya yönelik olarak konulmuştur. Bu örnekte ana sestten tize doğru yapıldığını gördüğümüz dizi, Bacanos'un icrasından verdiğimiz örnekte ana sestten peste doğru yapılmıştır.

Bir nota içinde yapılabilecek farklılıklardan biri de notanın üst veya alt komşu sesine dokunup tekrar ana sesi çalmak yani İşleme yapmaktır.

İşlemeye örnek olarak Yorgo Bacanos'un icrasından Udi Sedat Bey'in Eviç Sazsemais'i'nin III. Hanesinin ilk ölçüsünü gösterebiliriz.

Udi Sedat'ın Eviç Sazsemaisini Yorgo Bacanos'un icrasından;

“



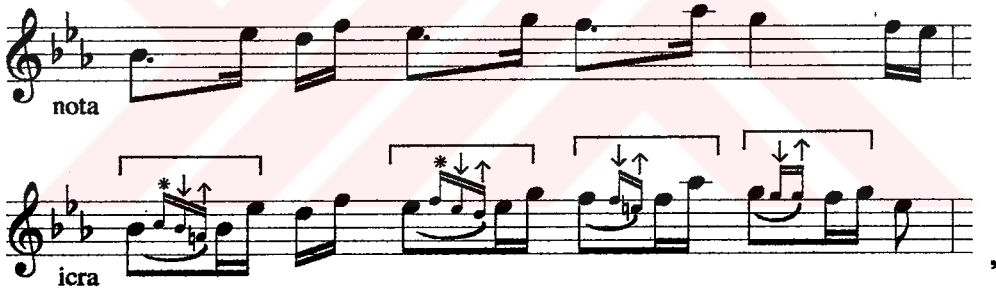
” (Koşar, 1989 s.46)

Bu örnekteki işleme bir dörtlük değerdeki Muhayyer(La) perdesinde yapılmıştır.

Ayrıca, ana sestten ayrılıp tekrar ana sese dönen **küçük notalar** ilave etmek şeklinde de bir nota içinde farklı icra yapılabilir. Aşağıda vereceğimiz örnekteki bu ilave şekli sekizlik değerdeki notanın içinde, üç nota (gruppetto) ve iki notadan oluşan süs notaları kullanılarak yapılmıştır.

Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkâr Sazsemaisini Yorgo Bacanos'un icrasından;

“



” (Torun, 1993 s.325)

Bu örnekteki ilave süs notaları, değerini kendinden önce gelen gerçek notadan alış şekilleriyle kullanılmıştır. Bu notaların icrası, gerçek notanın değerinden fazla çalmadan çok kısa sürede yapılmalıdır.

4.1.2. Notanın Önüne veya Sonuna İlave

Notanın önüne veya sonuna küçük notlar ilave edilebilir. Bu notlar süs notaları da olabilir. Aynı sesi veren notaların arasına genellikle sessiz çarpmalar ilave edilmiştir. Süs notalarının dışındaki ilavelerin ise daha çok birbirine yakın seslerle yapıldığını

görüyoruz. Birbirine uzak olan seslerin arasının farklı seslerle doldurulduğuna dair icra örneklerine de rastlamak mümkün.

Aşağıdaki icra örneğinde notanın hem önüne hem de sonuna ilave yapıldığını, bu ilavelerin ana notanın içine de taşırıldığını görmekteyiz.

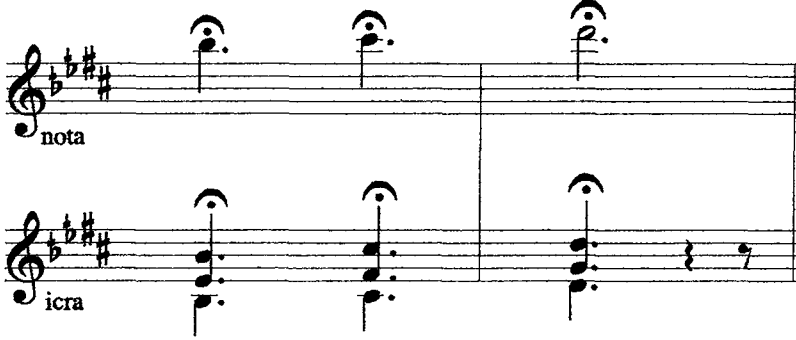
Cemil Bey'in icrasından Bestenigâr Peşrevinin Teslim bölümü;



Verdiğimiz bu örnekte, Neva ve Dügâh perdelerinin aynı anda çift ses olarak duyurulması ile notaya düşey ilave yapıldığını görüyoruz.

Tanburi Cemil Bey'in Şedarabân Sazsemaisini icrasından;

“

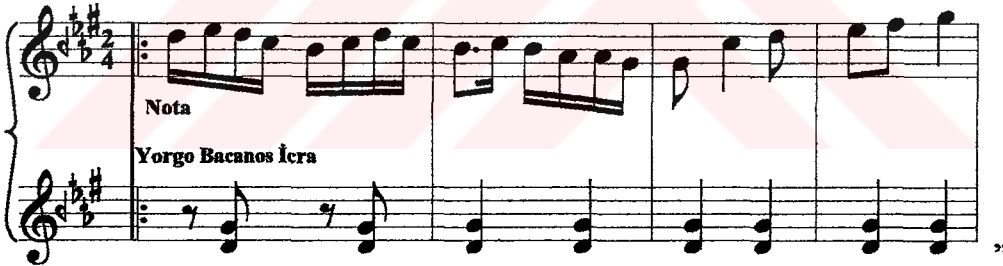


” (Bitmez, 1990)

Verdiğimiz bu örnekte ise; ana sesin altına akor şeklinde düşey ilave yapılmıştır. Notaya düşey ilave olarak Tempo tutmaya Yorgo Bacanos'un icrasından seçtiğimiz bir örneği veriyoruz;

Suzinâk Oyun Havasının girişinden;

“



” (Koşar, 1989 s.48)

Bu örnekte; diğer sazlar ana melodiye çalarken, Yorgo Bacanos notayı, makamın Durak perdesi olan Rast ve Güçlûsünün bir oktav pesti olan Yegâh seslerinden oluşan bir ölçüyü tekrarlamak suretiyle tempo tutmak şeklinde düşey ilave yaparak icra etmiştir.

Bir nota içinde, notanın önüne veya sonuna ilave ve notaya düşey ilave şekillerinden bir veya birkaçı birarada yapılabildiği gibi, icracı notayı esnek bir şekilde küçük uzatmalar veya kısaltmalarla **Rubato** şeklinde de icra edebilir. Rubato için bir kaynaktan “ Çalgı ya da ses için yazılmış bir yapının temposunu icra sırasında değiştirmek. icracıya, anlatım yeteneğinden yararlanma olanağı verir. Üzerinde *tempo rubato* yazılı pasajı

icracı, yapıtın ölçülerine uymadan dilediği tempoda çalar ya da söyler” Sözer (1996 s.579) açıklaması yapılmıştır. Bu açıklamada rubato için notasyonda belirtileceği söylenen terim, çoğu ifade tekniğinde olduğu gibi Türk müziği notasyonuna girmemiştir.

4.2. Notadan Farklı İcra Örnekleri

Çalışmamızın bu bölümünde Türk Müziğine has bir özellik olan nota- icra farklılıklarına dair icra örneklerinin notalarına yer veriyoruz. Örnekleri aldığımız kaynaklarda, icraların bazıları nota ile birlikte verilmiş, bazılarında ise sadece icraya yer verilmiştir. Ayrıca bazı nota değerlerinde nota yazımından kaynaklandığını düşündüğümüz hatalarla karşılaşmıştır.

Nota-icra farklılığının daha iyi algılanması ve uygulanması açısından; hatalı olan nota değerlerini düzelterek, notası belirtilmemiş olan icraları nota ile birleştirerek ve elle yazılmış olanları bilgisayar ortamında yeniden oluşturarak vermeyi daha uygun gördük. Örnekler; Yorgo Bacanos, Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Tanburi Cemil Bey’in icralarından seçilmiştir.

DÜĞÂH SAZ SEMAİSİ

Aksak Semai

Şerif Muhiddin Targan

I. Hane

nota
(= 168)
icra

nota
icra

§ Teslim

nota
icra

nota
icra

II. Hane

nota
icra

nota

icra

§

III. Hane

nota

icra

nota

icra

§

Yürük Semai

6/8

nota

(♩ = 200)

icra

nota

icra

nota

icra

nota

icra

Yürük Semai

nota

(♩ = 100)

icra

nota

icra

nota

icra

nota

icra

(3 1 4 3 1 4 3 1) 0

② ----- ③

nota

icra



(Nota: Targan, 1995 s. 127 - İcra: Torun, 1993 s: 237)

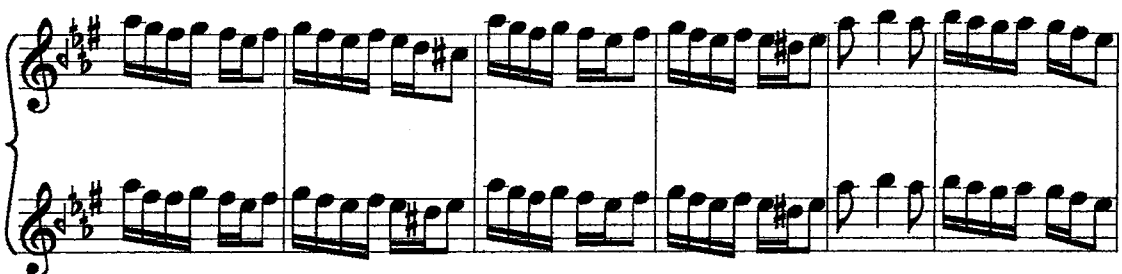
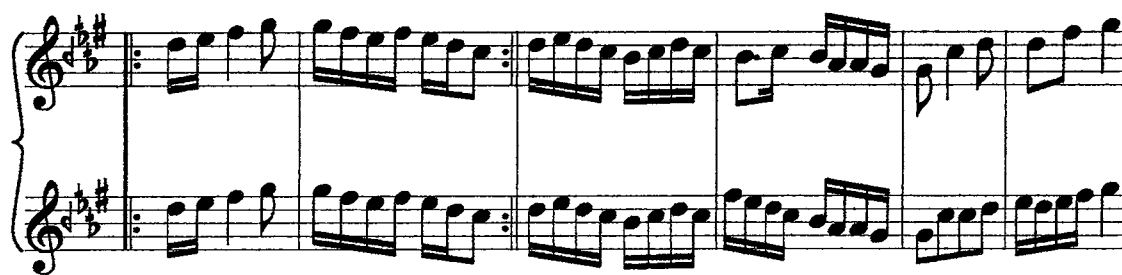
SUZNÂK KASAP OYUN HAVASI

Nim Sofyan

İcra: Yorgo Bacanos

Notaya alan: Nihat Koşar

Nota
Yorgo Bacanos İcra





(Koşar, 1989 s.48) (*)

(*) Kaynağın icra kısmındaki nota yazımında yanlış olarak verilen bazı nota değerleri tarafımızdan düzeltilmiştir.

KÜRDİLİHİCAZKÂR SAZ SEMÂİSİ

Kemani Tatyos Ef.

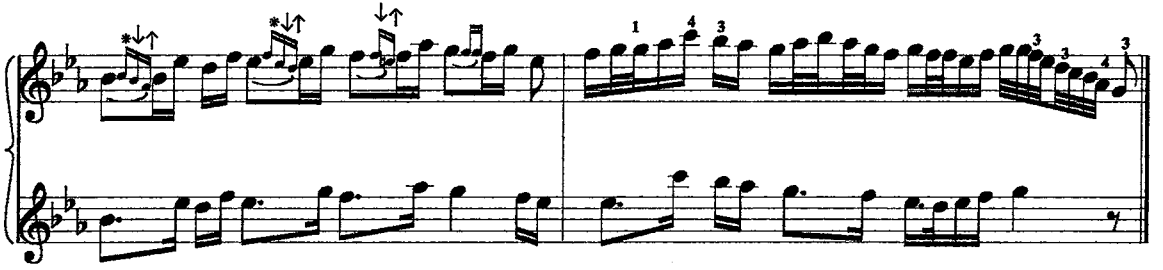
(1858-1913)

Notaya Alan: Mutlu Torun

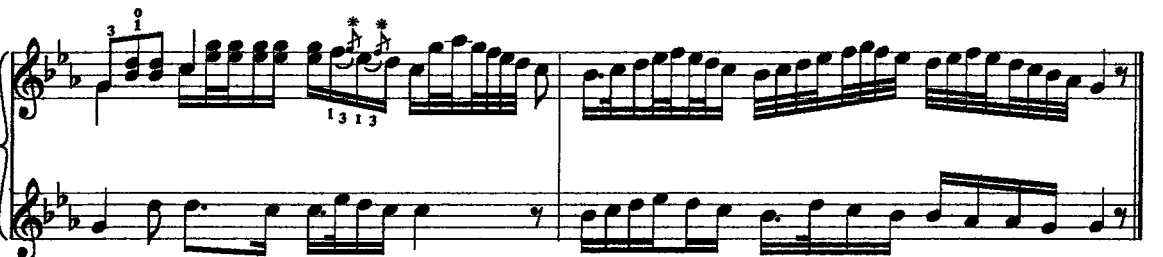
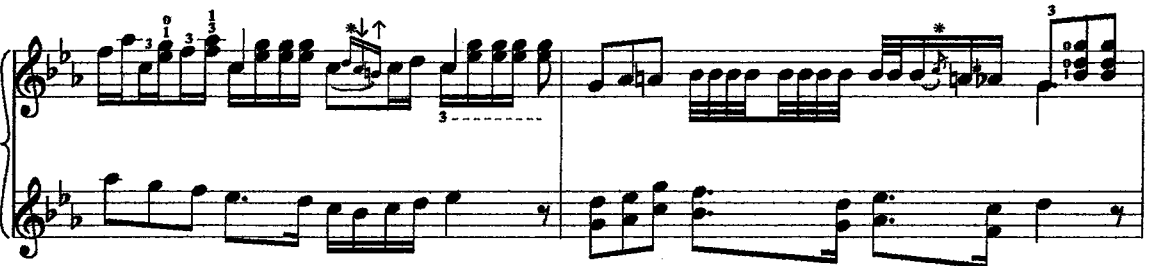
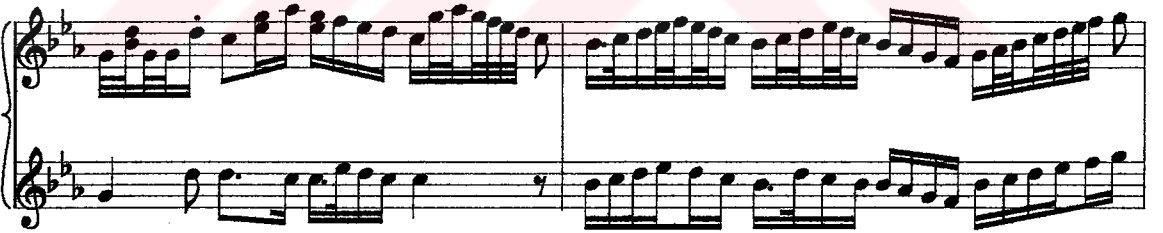
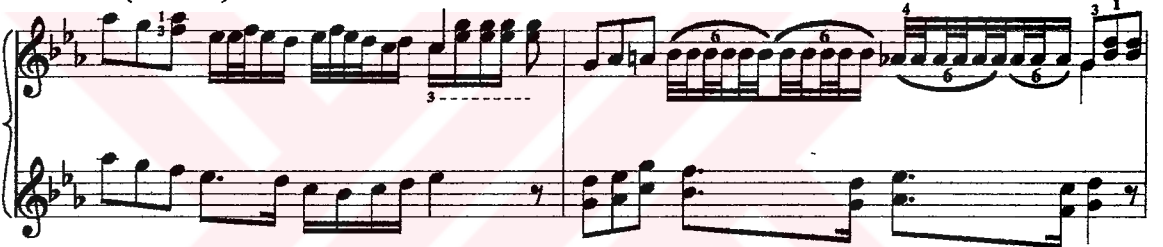
Aksak Semai

(Yorgo Bacanos' un icrasından)

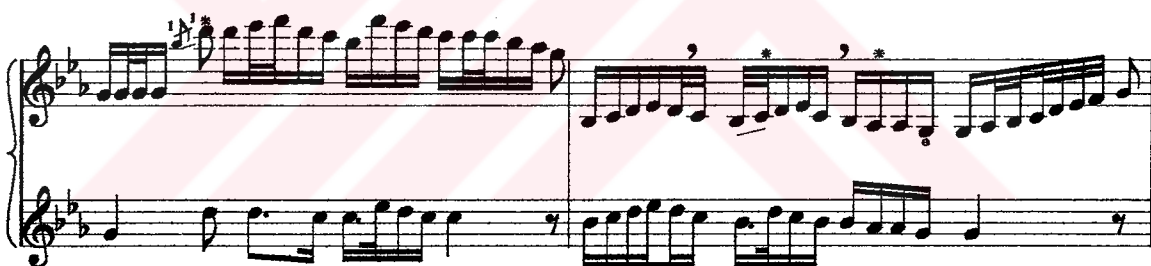
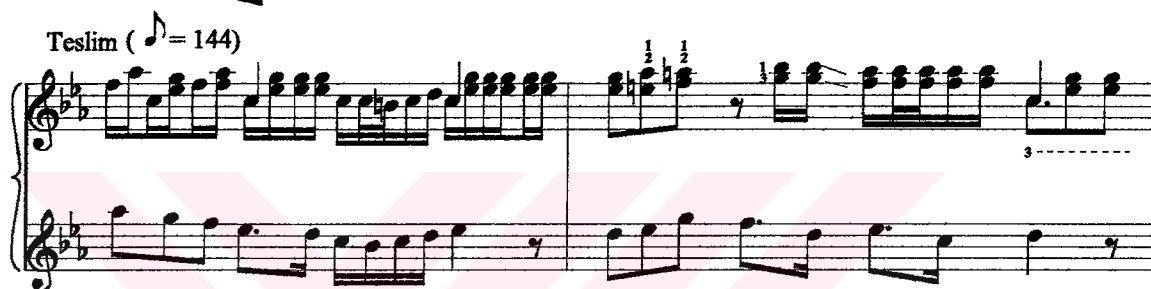
(♩ = 126)



Teslim (♩ = 138)



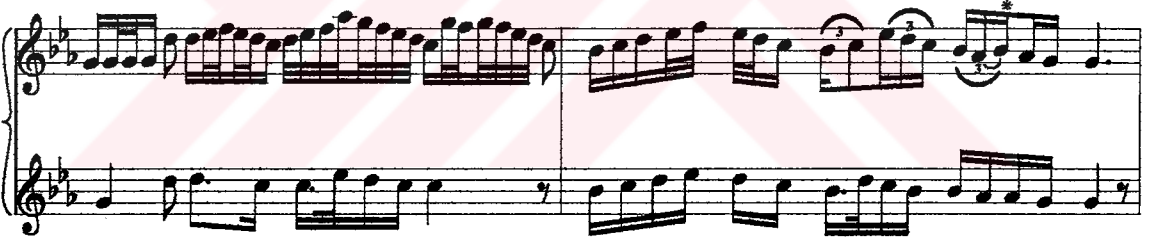
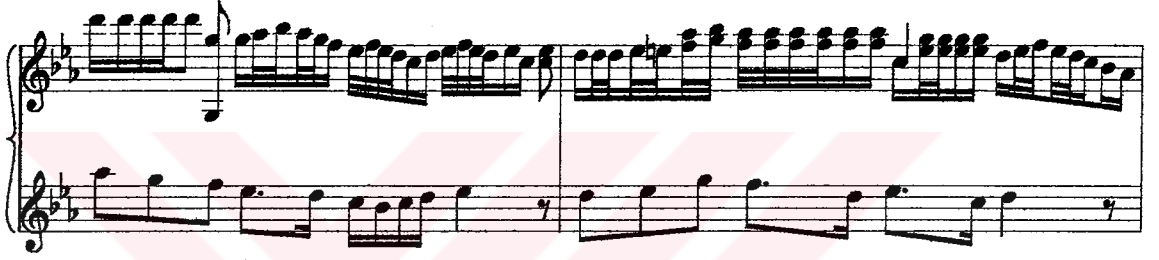
2. Hane



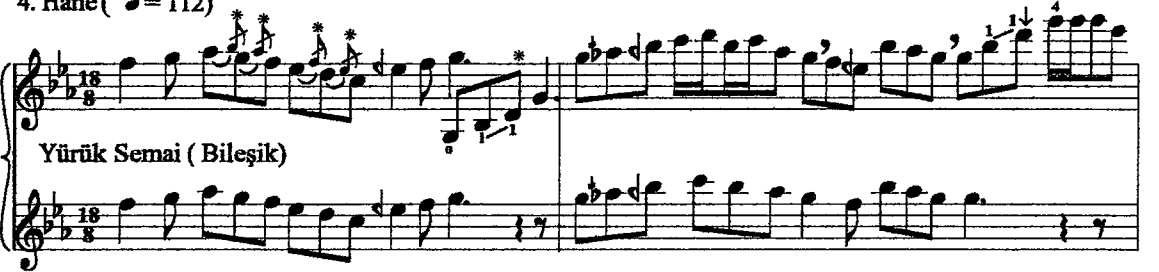
3.Hane



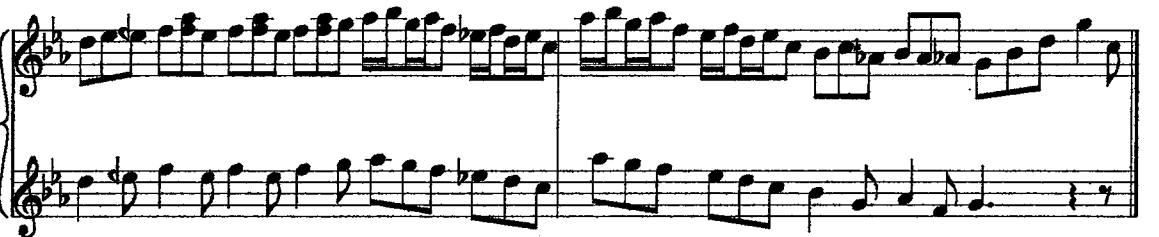
Teslim (♩ = 152)



4. Hane (♩ = 112)



Yürük Semai (Bileşik)



First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development with more ornaments. The left hand maintains the accompaniment pattern.

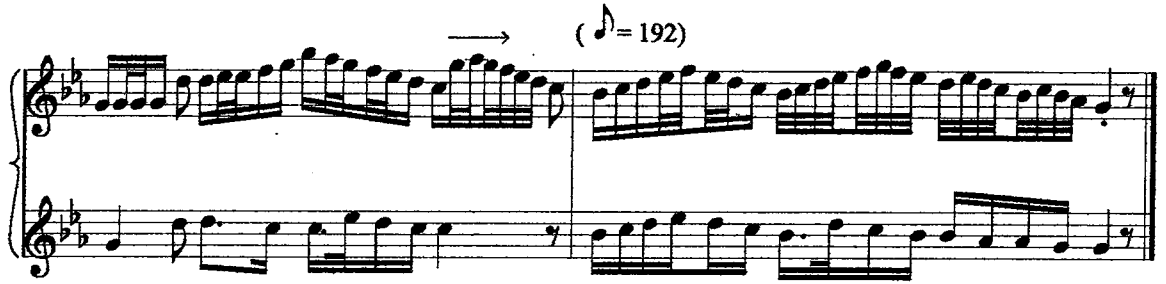
Third system of musical notation. The right hand introduces a triplet of eighth notes. The left hand continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand continues the accompaniment.

Teslim (♩ = 168)



(Torun, 1993 s: 325)

KARCIĞAR KÖÇEKÇE

(Benliyi Aldım Kaçaktan)

İcra: Nevres Bey

Notaya Alan: A.Sedat Başer

Şan

Ben li yi al dım ka çak ta n ben li yi al

Ud

Şan

dım ka çak tan gö rün mez ol du sa çak tan

Ud

Şan

ar zum al ma dım kü çük te n be n li

Ud

Şan

o lur ben li

Ud

Şan

ol maz ben li ni çin o l

Ud

Şan
ma z el ler kı na lı göz ler sür me li

Ud

Şan
ne re de bul ma lı sa tın al ma lı ben li ah

Ud

Şan
gel sür me lim ge l

Ud

Şan

Ud

Şan

Ud

D.C.

Bitiş Aranağmesi

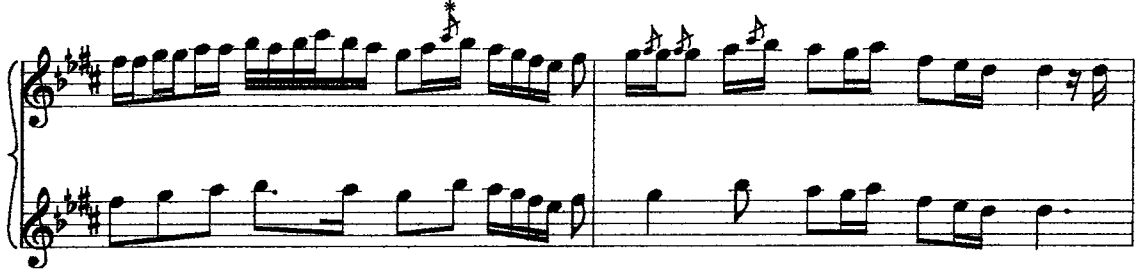
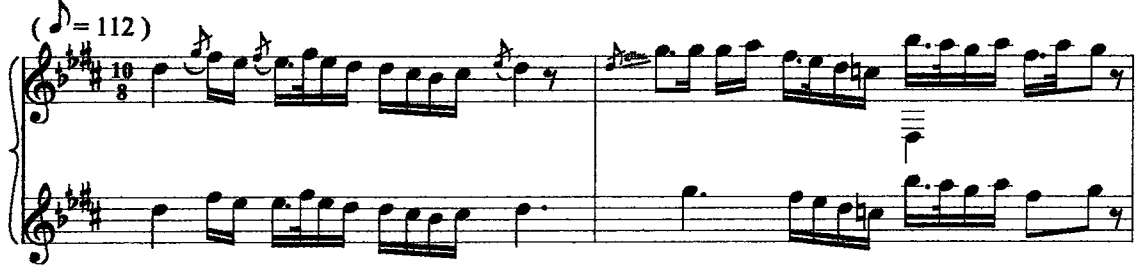
Ud

ŞEDD-İ ARABAN SAZ SEMAİSİ

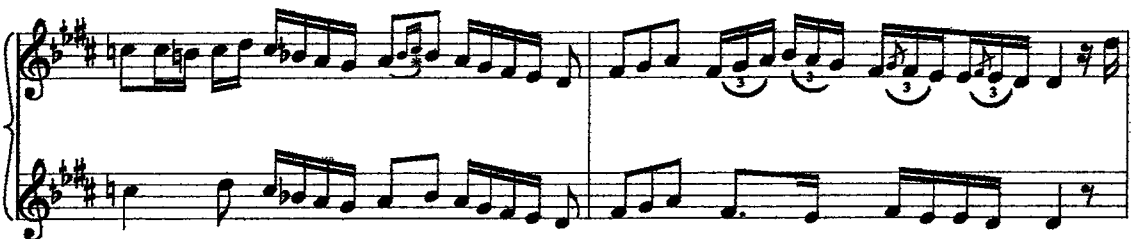
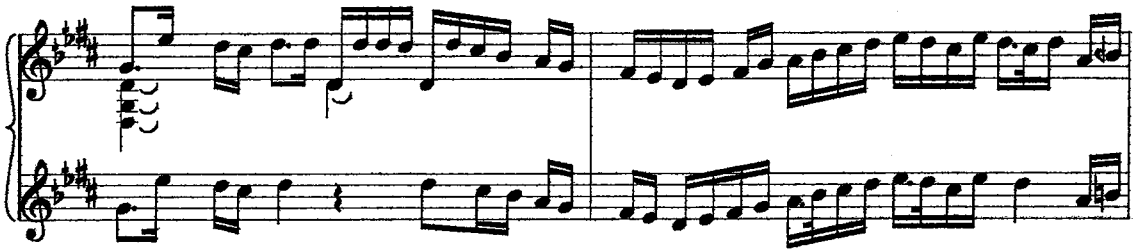
TANBURI CEMİL BEY
Notaya Alan: Mehmet Bitmez

Aksak Sema

(♩ = 112)



Teslim



II. Hane

II. Hane

Handwritten musical score for 'II. Hane' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The right hand features intricate sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

2. Teslim

2. Teslim

Handwritten musical score for '2. Teslim' in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The second system has two staves. The right hand features intricate sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

III. Hane

The first system of musical notation for 'III. Hane' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest.

The second system of musical notation for 'III. Hane' consists of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a series of eighth and sixteenth notes, with a '3' (triple) marking over a group of notes. The lower staff features a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. A 'G' marking is present above the first measure, and 'N' and 'G' markings are present above the second measure.

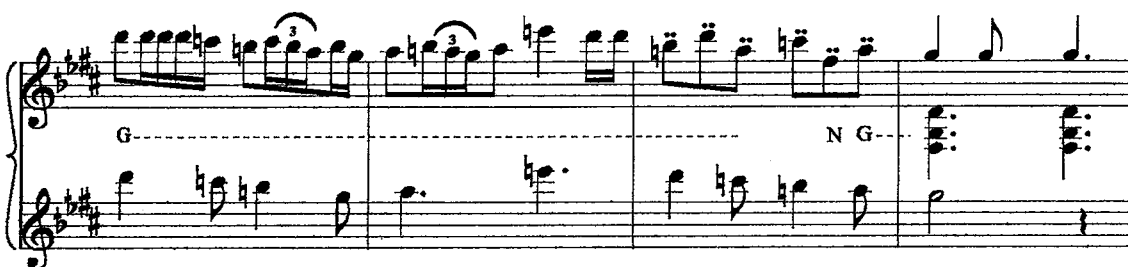
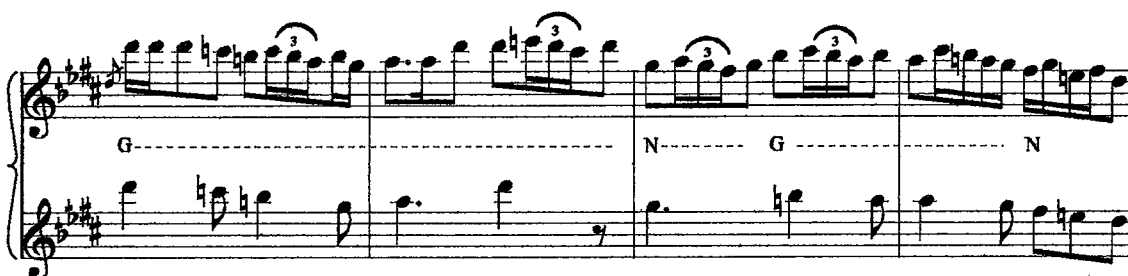
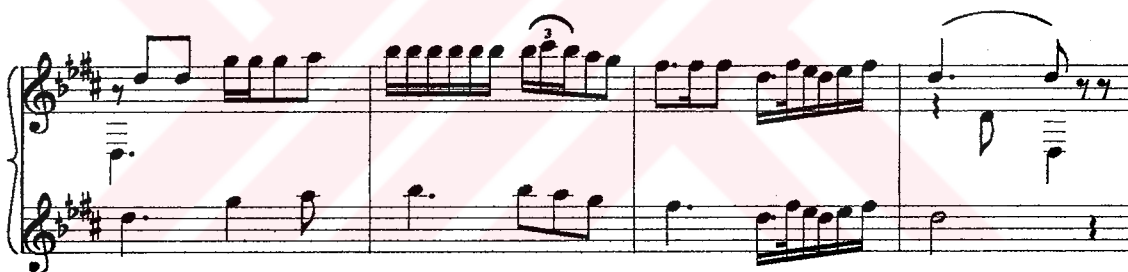
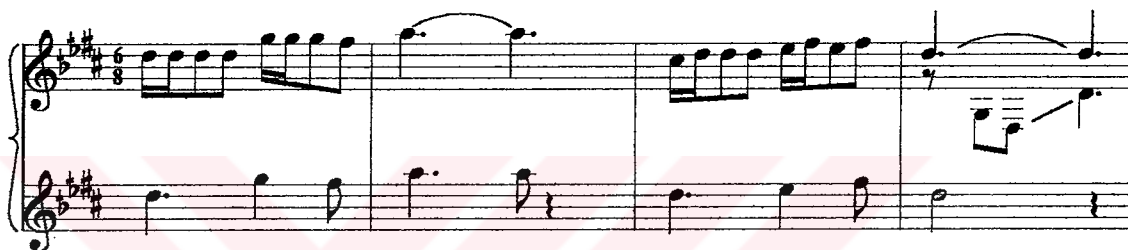
The third system of musical notation for 'III. Hane' consists of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a series of eighth and sixteenth notes, with a 'G' marking above the first measure and an 'N' marking above the second measure. The lower staff features a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation for 'III. Hane' consists of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a series of eighth and sixteenth notes, with an asterisk (*) marking above the first measure. The lower staff features a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes.

3. Teslim

The first system of musical notation for '3. Teslim' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest.

The second system of musical notation for '3. Teslim' consists of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest. The lower staff features a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a quarter rest.





(Bitmez, 1990)

NIHAVEND SAZSEMAİSİ

“MİNYATÜR”

Aksak Semai

Beste: Elif Senem Görçiz

İcra: Elif Senem Görçiz

(♩ = 100)

(♩ = 100)

Nota

İcra

vib.

İcra. Ein Seinem Görliz

Teslim

Teslim

2/4

p *p* *f*

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a quarter note B-flat4. This is followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4), then a quarter note G4, and a quarter note F4. The melody continues with a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The second system also consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody begins with a quarter note B-flat4, followed by a quarter note A4, and a quarter note G4. This is followed by a triplet of eighth notes (F4, E4, D4), then a quarter note C4, and a quarter note B-flat4. The melody continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and triplets. There are also some markings that appear to be from a different version or a misinterpretation, such as 'v.b.' and 'I' and 'II' markings above the staff.

II. Hane

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first line of the melody, and the second system contains the second line. The melody is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody consists of 16 measures. The first system contains the first 8 measures, and the second system contains the remaining 8 measures. The melody is characterized by its simple, folk-like structure, with a mix of eighth and quarter notes. The second system includes some performance markings, such as asterisks and a 'vib.' (vibrato) marking, which are not present in the first system.

"MİNYATÜR"

The musical score for "MİNYATÜR" is written for piano and violin. It consists of several systems of staves. The piano part is written in the right hand of a grand staff, and the violin part is written in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, vibrato (vib.), trills (tr), and dynamic markings like *p* (piano). The first system shows a melodic line in the piano right hand and a more complex, rhythmic line in the violin. The second system is labeled "Teslim" and features a series of triplets in both hands. The third system includes first and second endings (I and II) for both parts. The fourth system is labeled "III. Hane" and continues the melodic and rhythmic development. The final system shows a concluding passage with a *p* marking and a vibrato instruction for the violin.

“MİNYATÜR”

Teslim

IV. Hane
Yürük Semai (♩ = 116)

"MİNYATÜR"

The musical score for "MİNYATÜR" is presented in a system of six staves. The first four staves are piano accompaniment, and the last two are violin parts.

- Staff 1 (Piano):** Treble and bass clefs. The bass line includes triplets, vibrato (vib.), and dynamic markings like *p* and *tr*.
- Staff 2 (Piano):** Treble and bass clefs. The bass line features vibrato, trills (tr), and a *p* dynamic marking.
- Staff 3 (Piano):** Treble and bass clefs. The bass line includes vibrato, trills, and a *p* dynamic marking.
- Staff 4 (Piano):** Treble and bass clefs. The bass line includes vibrato, trills, and a *p* dynamic marking.
- Staff 5 (Violin):** Treble clef. The part begins with the instruction "Teslim" and includes triplets and slurs.
- Staff 6 (Violin):** Treble clef. The part includes first and second endings, marked with "I" and "II".

Key musical notations and performance instructions include:

- Dynamic markings:** *p* (piano), *tr* (trill).
- Ornamentation:** *vib.* (vibrato), *tr* (trill).
- Tempo/Style:** *teslim* (delivery).
- Form:** First and second endings (I, II).

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMALAR

Ud çalmak düzgün ve falsosuz ses basmaktan ibaret değildir. Ud'un gelenekten gelip günümüze ulaşan, isimlerini Batı'dan alan bazı özel ifade tekniklerini ve Türk müziğine has bazı özellikleri bünyesinde barındıran bir çalınış üslûbu vardır. Geçmişten günümüze sağlıklı olarak ulaşabilmiş sesli ve yazılı kayıtlar doğrultusunda ele aldığımız bu üslûbda kullanılan özel teknikler; vibrato, legato, staccato, tremolo, glissando-portamento ile çarpma, çift çarpma, gruppato ve trill adı altındaki süslemelerdir. İsmi Batı'dan gelen, bazıları Türk müziğinin ortak özelliklerinden olup udun geleneksel icra üslûbunda da kullanılan bu özel teknikler, ifadeyi renklendirip süslemekte ve güçlendirmektedir.

Batı müziğinde her enstrümanın teknik imkan ve kapasitesine göre partiler halinde yazılan aksine Türk müziğinde tek tip nota yazımı vardır. Tek tip yazılan notanın icrası, enstrümanın kendine has icra üslubu ve icracının anlayışına göre yapılır. Türk müziğinin bu özelliği nota-icra farklılıklarını meydana getirir.

Türk müziğinde başlı başına ele alınması gereken bir konu olan nota-icra farklılıklarını ud icrası açısından ele aldığımızda yapılan farklılıklar; notayı birkaç mızrap vuruşu ile doldurmak, bu vuruşlar arasında çarpma, trill gibi süslemeler kullanmak, notanın önüne veya sonuna kısa , küçük notlar eklemek, üst veya alt oktavına kadar süratli dizi yapmak, iki ses, akor ve arpej şeklinde ana notanın altına veya üstüne düşey ilavelerle birkaç sesi birarada duyurmak şekilleriyle karşımıza çıkmıştır. Bu ilavelerin dışında vibrato, legato, staccato, tremolo gibi ifade teknikleri ile birkaç telin birarada kullanılması, pozisyon değişimlerinin glissando ve çarpmalarla süslenmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak; Bu teknik unsurların birarada kullanılması geleneksel ud üslûbunu oluşturmaktadır.

Çalışmamız doğrultusunda, geleneksel üslûbun değerli icracıları ile ilgili olarak yapılmış olan “tez” adı altındaki kaynakları da bilimsel referanslar olarak değerlendirerek inceledik. Ne yazık ki bu incelemelerimiz esnasında birçok bilgi ve araştırma eksiklikleri ile karşılaştık.

Genellikle bazı bilgilerin aktarılması sırasında “...aşağıda görüldüğü gibi” ifadesi sonrasında ilgili açıklamanın yapılmayıp unutulmuş atlanması, önemli müzikal kimliğe

sahip şahsiyetlerin icra özellikleriyle ilgili saptamalar yapılırken hiçbir nesnel dayanak gösterilmeksizin “.....Bey’de rastlanmamaktadır.” , “..... onda hiç duyulmaz” şeklinde subjektif yargılarda bulunulması ve özellikle taksim formundaki icra notalarının yazımında icradaki teknik unsurlar ve seslerin gözardı edilerek icrayı birebir yansıtmayan biçimde eksik olarak yazılmış olması en sık karşılaştığımız hatalardan bazılarıdır.

“Akademik olma” iddiasıyla ortaya konan ve kaynak niteliği taşıyan bir çalışmanın bilimsellik ve objektiflik ölçülerine sadakatle bağlı olması gerektiğini düşünmekteyiz. Çünkü bu tip hataları içeren çalışmalar, genellikle doğruluğu pek sorgulanmaksızın başka araştırmalar için de kaynak oluşturmakta, dolayısıyla bu hatalar diğer çalışmalara da sirayet ederek artmakta, bir süre sonra yanlışın yaygınlaşıp yerleşmesi ve doğrunun unutulması tehlikesini içermektedirler.

Bitirme ödevi, Yüksek lisans ve Doktora tezi gibi akademik çalışmalarda daha önce ele alınmış olan konuların tekrar ele alınamadığı hususunu gözönünde bulundurduğumuzda; konuyu seçen kişinin konu üzerindeki bilgi, birikim, ve hakimiyeti ile bilgilerin doğru ve yeterliliğinin tartışılması gerektiği kanaatindeyiz.

Tartışılmasının gerektiği kanaatinde olduğumuz bir başka husus ise günümüzün ud eğitim sistemi ile ilgilidir.

Bilindiği gibi Türk müziğinin geleneksel öğretim yöntemi, usta çırak ilişkisi, yani meşk usûlüne dayanmaktaydı. Bu süreçte öğrenci, eğitimini hocasının icrasını birebir izleyerek geliştirdiği için üslûbu tüm incelikleriyle ve bir bütün olarak öğrenme şansını yakalıyordu. Ancak bu birikimin silsile yoluyla aktarılması süreci, hep aynı kalıplar içinde kalan bir üslûbun takipçilerinin yetişmesi sonucunu doğuruyordu.

Günümüzün metodlu eğitim sisteminde ise, udu önce düz çalmayı öğrenen ve buna yoğunlaşan öğrenciler, daha sonra üslûbun öğretilmesi aşamasına gelindiğinde, hiç alışık olmadıkları yeni bir sistemle karşılaşmakta ve büyük uygulama zorlukları çekmektedirler. Öğrenimleri süresince tek tip nota yazımına koşullanan öğrenciler, Türk müziğinde notaya yansıtılmayan icra farklılıklarıyla karşılaştıklarında bocalamakta ve ud icra üslûbunu oluşturan bu teknik özellikleri mevcut nota bilgilerine ekleme esnekliğini gösterememektedirler.

Kanaatimizce Ud Eğitimi: bu iki yolun birleşmesi ile olmalı, metodda denge kurulmalı ve ileri seviyedeki öğrenciler için bu çalışmadaki gibi özel tekniklerin verildiği etüd albümleri hazırlanmalıdır. Bu tarz eğitim amaçlı çalışmalara paralel olarak, öğrenci her aşamada usta icracıların icra kayıtlarını dinlemeli, icralarındaki incelikleri oluşturan en küçük unsurları dahi nerede, nasıl ve ne şekilde kullandıklarını gözlemleyip tesbit etmeli ve bu tesbitler ışığında elde edilen teknik özellikleri icrasına yansıtmak için uygulama

alışmalarından uzak kalmamalıdır. Gerçek tını ve üslûp ancak bu çalışmalar sayesinde yakalanabilir.

“ Ud çalmanın düzgün ve falsosuz ses basmak” tan ibaret olmadığı savından yola çıkılarak belli seviyede Ud alanlara “ Geleneksel İcra Üslûbu” nu oluşturan teknik unsurlar hakkında bilgiler, örnekler ve uygulamaya yardımcı olacak etüdler ile yol göstermek amacıyla hazırladığımız bu çalışmamızın, yararlanmak isteyenlere faydalı olmasını, geleneğin yanısıra bugüne ve geleceğe de icraları ile izler bırakacak üdîler yetişmesine katkıda bulunmasını diliyoruz.



KAYNAKLAR

BAŞER, Sedat., 1995. Udi Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BEKEN, N. Münir., 1986. Tanburi Cemil Bey, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul.

BİTMEZ, Mehmet., 1990. Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇALIŞIR, Ferit., 1996. Müzik Dili Sözlüğü, Önder Matbaası, İstanbul.

İNCİLLİ, Meral., 1994. Yorgo Bacanos'un Taksimeleri Üzerine bir çalışma, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KIRKLIKÇI, Osman., 1996. Şerif Muhiddin Targan'ın Ud İcrasının Özellikleri, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul.

KOŞAR, Nihat., 1989. Yorgo Bacanos'un İcra Özellikleri, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul.

KÖRÜKÇÜ, Çetin., 1998. Türk Sanat Müziği, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

ÖZKAYA, Ertan., 1989. Ud'un Bugünkü Durumu ve İleride Yapılacak Çalışmalar için Geliştirilmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

SAFTER, Ziyet., 1999. Udi Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Bacanos'un Ud İcra Özellikleri, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü T.M.D.K., İstanbul.

SAYGUN, Adnan., 1964. Musiki Temel Bilgisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SAYGUN, A., 1962. Musiki Temel Bilgisi , Kitap II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SELÇUK, Bülent., 1991. Nevres (Orhon) Hayatı ve Eserleri, Bitirme Ödevi, İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, İstanbul.

SÖZER, Vural., 1996. Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitapevi A.Ş, İstanbul.

TANRIKORUR, Cinuçen., 2001. Biraz da Müzik, Zaman Kitap, İstanbul.

TARGAN, Muhiddin Şerif., 1995. Ud Metodu, Gökhan Matbaası, İstanbul.

TORUN, Mutlu., 1993. Ud Metodu- Gelenekle Geleceğe, Çağlar Yayınları, İstanbul.

YAHYA, Gülçin., 2000. Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

YAMAN, Canan., 1998. Enstrümantasyon Açısından Ud, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kişisel Görüşme ve Özel Arşivler

İÇLİ, Selahaddin., (Prof.), 2002. İ.T.Ü T.M.D.K Maçka, İstanbul.

ÖZPEKEL, Nuri Osman., 2002. İ.T.Ü T.M.D.K Maçka, İstanbul.

Compact Disc'ler

Şerif Muhiddin Targan; 2001. Kaf Müzik Basın Reklam Filimcilik San. ve Tic. Ltd. Şti. (Kitapçık Baskı; Acar Matbaacılık A.Ş), İstanbul.

Yorgo Bacanos; 1997. "Arşiv Serisi" Kalan Müzik Yapım, İstanbul.

Udi Hrant; 1995. Crossroads Lisansı altında Kalan Müzik Tarafından Üretilmiştir.

Düzen: Bolâhenk

Plak / 3'18"

Notaya Alan:

Elif Senem Görçiz

The musical score is written on 11 staves in G major (one sharp) and 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'riss.' (ritardando) and 'accel.....' (accelerando) are used to indicate changes in tempo. The piece concludes with a section marked with a '3' over a bracket, indicating a triplet.

Musical notation for a piano piece, featuring 12 staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures, notes, rests, slurs, triplets, and dynamic markings like "accél....." and "gliss.". The music is written in a single system across 12 staves.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp). It consists of 12 staves of music. The notation includes various techniques such as triplets, slurs, and grace notes. A large, faint, stylized watermark is visible in the background.

Staff 1: Treble clef, G major. Starts with an upward bow/struck mark, followed by a triplet of eighth notes, then a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 2: Continues the melodic line with slurs and triplets.

Staff 3: Features several triplet markings over eighth notes.

Staff 4: Includes a downward bow/struck mark and an upward bow/struck mark, followed by eighth notes.

Staff 5: Continues with slurs and triplet markings.

Staff 6: Features a grace note marked with an asterisk, followed by eighth notes.

Staff 7: Includes triplet markings and upward bow/struck marks.

Staff 8: Continues the melodic line with slurs and asterisk markings.

Staff 9: Features a grace note marked with an asterisk, followed by eighth notes.

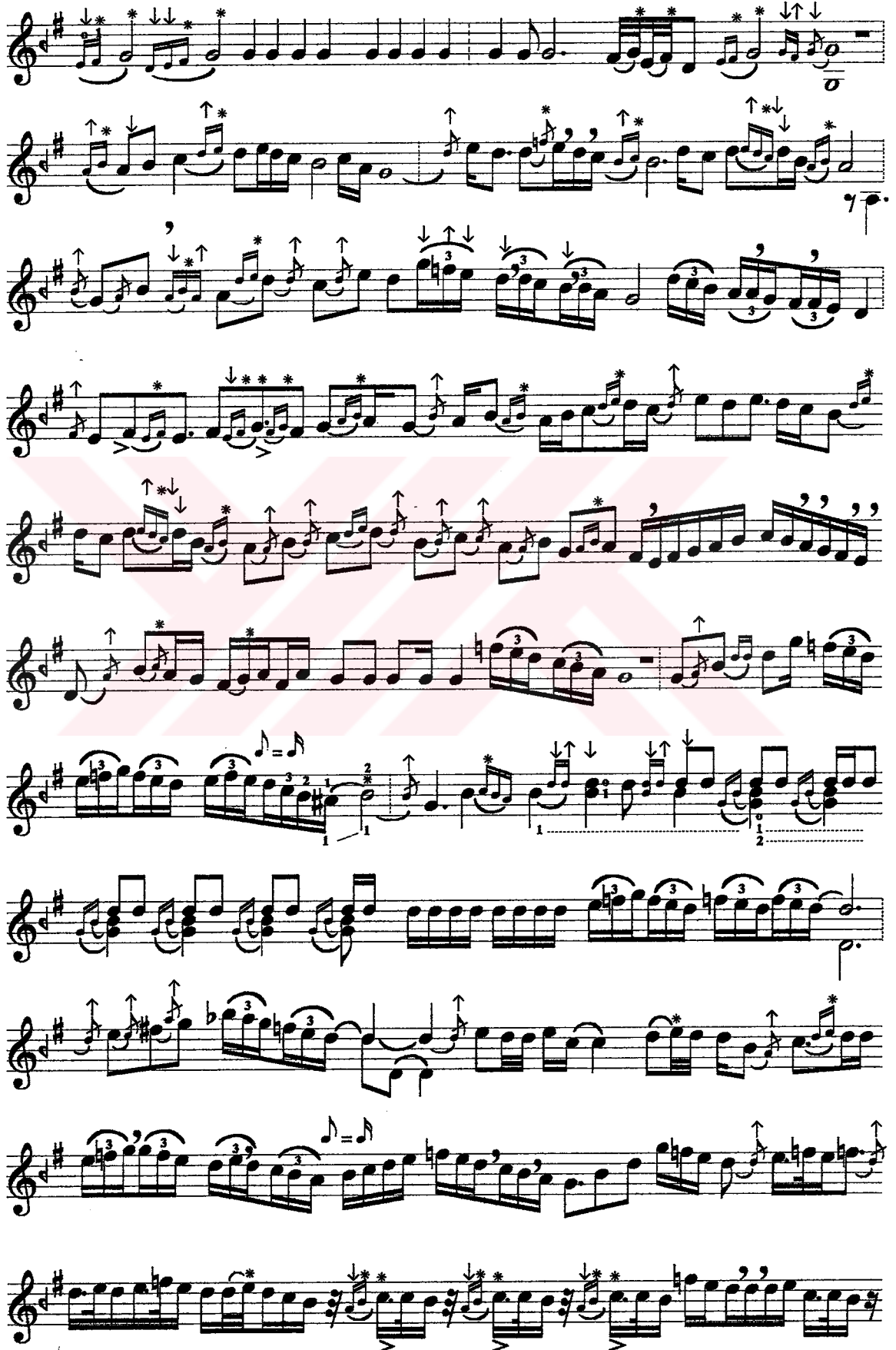
Staff 10: Includes a glissando marking over a half note, followed by eighth notes.

Staff 11: Features upward and downward bow/struck marks, followed by a triplet.

Staff 12: Continues with slurs and triplet markings.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various techniques and ornaments:

- Staff 1:** Features a glissando (gliss.) and several grace notes marked with an asterisk (*). It includes a triplet of eighth notes.
- Staff 2:** Contains two triplet markings (3) over eighth notes.
- Staff 3:** Starts with a glissando (gliss.) and a grace note (*).
- Staff 4:** Includes a grace note (*) and a triplet (3) over eighth notes.
- Staff 5:** Features a glissando (gliss.) and a triplet (3) over eighth notes.
- Staff 6:** Contains a triplet (3) over eighth notes and a grace note (*) over a sixteenth note.
- Staff 7:** Includes a triplet (3) over eighth notes.
- Staff 8:** Features three triplet markings (3) over eighth notes.
- Staff 9:** Includes a triplet (3) over eighth notes and a grace note (*) over a sixteenth note.
- Staff 10:** Contains a triplet (3) over eighth notes and a grace note (*) over a sixteenth note.

Notaya Alan:
Mutlu Torun

The image displays a musical score for a Rast Taksim, a traditional Turkish instrumental piece. The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and accidentals. Above the notes, there are numerous performance markings, including asterisks (*), arrows (↑, ↓), and numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or fingerings. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

Musical notation for a piano piece, featuring 12 staves of music in G major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "accel.". Fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout. A large, faint pink "X" watermark is visible across the middle of the page.

Musical notation for a piano piece, featuring 12 staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4), and complex rhythmic patterns including triplets, sixteenth notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and dynamics like "accel" are present. A large, faint red watermark is visible across the center of the page.

Kanatlarım olsa idi

ŞERİF M. TARGAN

G N N---
 N D N D-----
 G N

TEEMMÜL (2)



Birinci defa *f* ikinci defa mümkün olduğu kadar hafif *p*



(ikinci defada biraz) Ritar (*)

Teemmül : Bir şeyi etraflıca düşünmek

(*) Ritar; " Ritardando(ita.).Gecikerek, biraz geriden izleyerek (bir müzik yapıtının yorumunda, genellikle eşlik eden ses ya da çalgı için). Ağırdan alarak, yavaş yavaş (temponoun hızını düşürürken).” (Sözer, 1996 s. 589)

EK-4



Yorgo Bacanos



Şerif Muhiddin Targan

(*) Osman Nuri Özpekel'in özel arşivinden

TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
DOKÜMAN YERLEŞİM MERKEZİ

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında İstanbul'da doğdu. 1984 yılında ilköğrenimini tamamladıktan sonra İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümüne girdi. 1994 senesinde Çalgı Yüksek Ud Bölümünde Lisans eğitimini tamamlayarak üçüncülük derecesi ile mezun oldu. Edebiyat ve Bestecilik konularına olan ilgisi doğrultusunda hazırladığı "Avni Anıl'ın On Eserinin Prozodik Açısından Tahlili" konulu çalışmayı Bitirme Ödevi olarak sundu.

1992-1994 yılları arasında hocası Erol Sayan'ın referansıyları Adapazarı Halk Eğitim merkezinde, 1994-96 yıllarında ise çeşitli sanat evi ve dersanelerde ud dersleri verdi. 1997 yılında, Kutsi Erguner'in kurmuş olduğu "Harem" grubuyla yurt dışında çeşitli festivallere katıldı. 97-98 yıllarında özel bir televizyon kuruluşunda ud icracılığı yaptı. Aynı yıllarda özel bir radyo kuruluşunda Türk Sanat Müziği program yapımcılığı ve sunuculuğu görevlerini üstlenerek, hazırladığı canlı yayın programları kapsamında Türk Müziği Bestekarlarını anma günleri düzenledi.

1999-2000 eğitim döneminde İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim ve Temel Bilimler bölümlerinde ud eğitmenliği görevini üstlendi. 2000-2001 eğitim döneminde İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı Türk Sanat Müziği Programında Yüksek Lisans öğrenimine başladı.

Halen İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi Bölümlerinde ud dersleri vermektedir.

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
MÜHÜR