

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**YURDAL TOKCAN İCRASINDA
YENİLİKÇİ UD ÇALIM
TEKNİKLERİ**

**Hazırlayan
Serdar OKUR**

**Danışman
Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

Yüksek Lisans Tezi

**Eylül 2013
KAYSERİ**

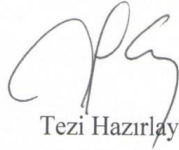
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Serdar Okur

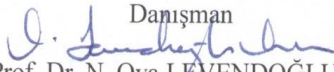
YÖNERGEYE UYGUNLUK

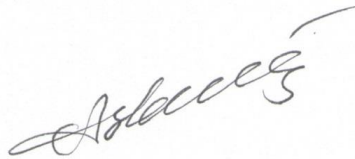
Yurdal Tokcan İcrasında Yenilikçi Çalım Teknikleri adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan

Serdar OKUR

Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER



Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Doç. Dr. Müsevver ASKEROĞLU

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER danışmanlığında Serdar OKUR tarafından hazırlanan “Yurdal Tokcan İcrasında Yenilikçi Ud Çalım Teknikleri” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

26 / 08 / 2013

JÜRİ:

Danışman : Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Üye : Doç. Afak JARAFOVA

Üye : Yrd. Doç. Dr. Afşın ÖNER

**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 26.09.2013 tarih ve 26/14 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Doç. Kaan CANDURAN

Enstitü Müdür V.

ÖNSÖZ

Türk müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde geçmişten günümüze birçok bestekâr ve saz üstadı yetişmiştir. Bu gelişim süreci içerisinde, dönemlerin oluşumuna sanatsal ve teknik anlamdaki yorum ve icra farklılıklarıyla katkı sağlayan müzik üstatları, göstermiş oldukları bu sanatsal ayrıcalıklarıyla Türk Müziği dönemlerinin oluşumuna etki ederek isimleri ve ekolleriyle dönemlere damgalarını vurmuşlardır. Çalgı müziğimizin oluşumuna ve gelişimine katkı sağlayan bu değerli saz üstatları, kendi dönemlerindeki geleneksel tavrın ve buldukları dönemin etkilerini hissetmekle beraber, yeni icra teknikleri denemişler, arayışları neticesinde kendilerine özgü ekollerini yenilikçi bir yaklaşımla oluşturarak, dönemleri içerisinde sivrilmiş, yorumları ve icra teknikleriyle ön plana çıkmışlardır. Her dönemdeki saz üstatları getirmiş oldukları yeni ekollerle hem kendi dönemlerine ışık tutmuşlar, hem de gelecek nesillere örnek teşkil etmişlerdir.

Bu çalışma genç kuşak sazende adaylarının, farklı ekollerdeki icra anlayışlarının tespitini ve analizini yapabilmeleri, ayrıca kendi ekollerini oluştururken çizmeleri gereken teknik ve akademik anlamdaki yolun ne olması gerektiği konusunda bir ışık tutabilmesi amacını taşımaktadır. Ayrıca bu çalışma, ud sazında kendi ekolünü yaratarak gelenekten gelen terbiye ile geleceğin ne olması gerektiği konusunda yeni ufuklar açan, yeni nesil ud virtüözü Yurdal Tokcan'ın melodik anlayış ve icra tekniklerinin deşifre edilmiş olması, bu ekole gönül vermiş ve verecek sazende adaylarına örnek oluşturması bakımından da önemli bir çalışmadır.

Bu çalışmanın tüm aşamalarında, emeğini ve desteğini benden esirgemeyen, pozitif bakış açısı ve tavrıyla akademik ve sanatsal birikimini her fırsatta gönülden paylaşan değerli danışmanım Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER' e yürekten teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunuyorum.

Özellikle doğaçlamalarındaki deşifre edilmesi zor olan bazı ajilitesi yüksek pasajların çözümlenmesinde ve bu esnada kullanmış olduğu kendine özgü tekniklerin anlaşılmasında, bizzat bir araya gelinerek karşılıklı ve uygulamalı olarak canlı performans sergileyen, sorularıma icrası ve sözlü yorumlarıyla açıklık ve netlik

kazandıran ve yol gösterici olan can dostum sanatçı Yurdal TOKCAN'a takdir ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Yine çalışmalarım sırasında notaya almış olduğum doğaçlama ve eserlerin finale nota yazım programı ile yazımı esnasında programın kullanımında yardım aldığım ve akademik tecrübelerinden faydalandığım Doç. Dr. Kayhan KURTULDU'ya, ayrıca beni bu konuda yüreklendiren ve manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim sevgili oğlum Toykan OKUR'a ve sevgili eşim Lale OKUR'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Serdar OKUR
Trabzon, 2013

YURDAL TOKCAN İCRASINDA YENİLİKÇİ UD ÇALIM TEKNİKLERİ

Serdar OKUR

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2013

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ÖZET

Günümüzün icra anlayışı içerisinde, geleneksel tınılardan modern tınılara doğru bir arayışın başlamış olması, yeni farklı tınların ve tekniklerin denenmesini ve kullanımını da beraberinde getirmiştir. Yenilikçi icra anlayışı ile yeni bir gelişim sürecine giren icra teknikleri, genç nesli de derinden etkilemiş, bunun sonucu olarak da modern çalım teknikleri oluşmuştur.

Ud icrasında kullanılan modern çalım tekniklerinin belirlenmesi için yapılan bu çalışmada, gerek icra üslubundaki yeni tınları ve gerekse bestecilik anlayışındaki özgün melodileri kullanarak gelenekle küreselliği birleştirmiş olan Yurdal Tokcan'ın doğaçlamaları ve eserleri incelenmiş, ud icrasında kullandığı modern çalım tekniklerinin tespiti yapılmıştır.

Çalışma literatür taraması ile başlamış, ilk olarak Geleneksel Türk Müziğimize damgasını vurmuş sadece icracılıklarıyla değil bestekârlık özellikleriyle de anılan, her biri kendi başına bir ekol olmuş Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan ve Cinuçen Tanrıkorur üstatlarımızın hayat hikâyelerine ve icra özelliklerine yer verilmiştir.

Bulgular ve yorum kısmında ise genç kuşak ud icracıları arasında kendine özgü tınlarıyla kendi ekolünü yaratan Yurdal Tokcan'ın modern çalım tekniklerini en iyi şekilde örneklediği Hisleniş ve Ayrılık isimli doğaçlamaları ile Irmak, Parmakların Dansı ve Özleyiş isimli eserleri, melodik ve ritmik yapı bakımından ve ayrıca süsleme teknikleri bakımından incelenmiştir.

Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Tokcan'ın değişik tınlar aramak maksadıyla farklı akort düzenleri kullandığı, dizi seslerini zgr bir biçimde kompoze ederek seyir kaygısından uzak, yeni sesler elde etme odaklı bir icra anlayışı sergilediği, halk müziğinin ritmik ve melodik yapısından esinlendiği, tonal müziğin arpej ve akorlu teknik ve melodik yapısını kullanarak geleneksel icra anlayışının nderliği içerisinde bir sentez oluşturduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ud, ud icrasında modern teknikler, Yurdal Tokcan.

MODERN PLAYING TECHNIQUES IN OUD PERFORMANCE OF YURDAL TOKCAN

Serdar OKUR

Erciyes University, Institute of Fine Arts

M.A Thesis, September 2013

Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ABSTRACT

In today's era of performance, experimentation and usage of new timbres and techniques are brought along with the search from traditional timbres to modern ones. Performance techniques, which is experiencing a new evolution process with the innovative perception of performance, affects the young generation, thus leads to creation of modern playing techniques.

This study aims at identifying modern playing techniques for oud performance, compositions and improvisations along with the modern playing techniques of Yurdal Tokcan, who combined globalisation with tradition using new timbres and unique melodies in his music, are examined along with the modern playing techniques that he used.

The study starts with literature review, starting with significant names of Traditional Turkish Music with both their performances and compositions, Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkörür, whose life stories and innovative performance characteristics are mentioned.

In findings and conclusion part, two improvisations of Yurdal Tokcan, who owned his place among young generation oud players, namely Hisleniş and Ayrılık, in which modern performance techniques could be observed well, and two compositions named Parmakların Dansı and Özleyiş are examined regarding rhythmic construction and ornamentation techniques.

Through the analysis, results shown that Tokcan uses different chord sequences in order to look for original timbres, composes tones from array independently, thus performs in a way that is away from staging concern and focuses on finding new tones, shows inspiration from rhythmic and melodic structure of folk music and synthesizing technical and melodic structure of tonal music with arpeggios and chords, with the dominance of traditional perception of performance.

Keywords: Ud, modern performance techniques on ud, Yurdal Tokcan.

İÇİNDEKİLER

YURDAL TOKCAN İCRASINDA YENİLİKÇİ UD ÇALIM TEKNİKLERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL VE ONAY	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
1.BÖLÜM.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Geleneksel Türk Müzik Tarihinde Ud Virtüözleri Ve İcra Özellikleri.....	3
1.1.1. Udi Nevres Bey	3
1.1.2. Yorgo Bacanos.....	4
1.1.3. Şerif Muhittin Targan	6
1.1.4. Cinuçen Tanrıkorur	8
1.2. Problem durumu	9
1.3. Amaç	9
1.4. Önem.....	10
2. BÖLÜM.....	11
YÖNTEM.....	11
2.1. Araştırma Modeli	11
2.2. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi	11
3. BÖLÜM.....	12
BULGULAR VE YORUM	12
3.1. Yurdal Tokcan Doğaçlamalarında ve Bestelerinde Ezgisel Anlayış ve İcra Teknikleri	12
3.1.1 Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Hisleniş.....	12
3.1.1.1. Akort Düzeni	13

3.1.1.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası	13
3.1.1.3. Melodik Örgü	14
3.1.1.4. Ritmik Yapı	24
3.1.2. Ud İcra Teknikleri Bakımından Hisleniş.....	26
3.1.2.1. Sağ El Tekniği.....	27
3.1.2.1.1 Mızrap Tekniği	27
3.1.2.1.2. Parmak Tekniği	28
3.1.2.2. Sol El Tekniği	29
3.1.3. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Ayrılık.....	33
3.1.3.1. Akort Düzeni	33
3.1.3.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası	33
3.1.3.3. Melodik Örgü	34
3.1.3.4. Ritmik Yapı	42
3.1.4. Ud İcra Teknikleri Bakımından Ayrılık.....	43
3.1.4.1. Sağ El Tekniği.....	44
3.1.4.1.1. Mızrap Tekniği	44
3.1.4.1.2. Parmak Tekniği	46
3.1.4.2. Sol El Tekniği	46
3.1.5. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Parmakların Dansı	49
3.1.5.1. Akort Düzeni	49
3.1.5.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası	49
3.1.5.3. Melodik Örgü	50
3.1.5.4. Ritmik Yapı	53
3.1.6. Ud İcra Teknikleri Bakımından Parmakların Dansı	54
3.1.6.1. Sağ El Tekniği.....	54
3.1.6.2. Sol El Tekniği	54
3.1.7. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından İrmak	56
3.1.7.1. Akort Düzeni	56
3.1.7.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası	56
3.1.7.3. Melodik Örgü	57
3.1.7.4. Ritmik Yapı	61
3.1.8. Ud İcra Teknikleri Bakımından İrmak	62
3.1.8.1. Sağ El Tekniği.....	62

3.1.8.1.1. Mızrap Tekniği	62
3.1.8.1.2. Parmak Tekniği	63
3.1.8.2. Sol El Tekniği	63
3.1.9. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Özleyiş.....	64
3.1.9.1. Akort Düzeni	65
3.1.9.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası	65
3.1.9.3. Melodik Örgü	66
3.1.9.4. Ritmik Yapı	70
3.1.10. Ud İcra Teknikleri Bakımından Özleyiş.....	70
3.1.10.1. Sağ El Tekniği.....	70
3.1.10.1.1. Mızrap Tekniği	70
3.1.10.1.2. Parmak Tekniği	72
3.1.10.2. Sol El Tekniği	72
3.2. Yurdal Tokcan Doğaçlamalarında Ve Eserlerinde Kullanılan Süsleme	
Teknikleri	74
3.2.1. Çarpma	74
3.2.1.1 Mızrapsız Çarpma	75
3.2.1.2. Mızraplı Çarpma.....	75
3.2.2. Glissando.....	77
3.2.3. Çift ses glissando	78
3.2.4. Vibrato	79
3.2.5. Mordan	79
3.2.6. Grupetto.....	80
3.2.7. Akor ve Arpej.....	80
3.2.8. Çift ses.....	81
3.2.9. Pedal Ses	82
3.2.10. Legato.....	82
3.2.11. Flajöle.....	83
3.2.12. Bare ile susturma	84
3.2.13. Tremolo.....	85
3.2.14. Vurgu	85
3.2.15. Staccato	86
3.2.16. Kullandığı Akort Düzenleri	86

4. BÖLÜM.....	88
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	88
4. 1. Sonuç.....	88
4. 2. Öneriler	90
KAYNAKÇA	91
EKLER.....	93
ÖZGEÇMİŞ.....	108

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.	Pest'den tiz'e doğru akort sesleri	13
Şekil 2.	Buselik Makamı Dizileri	14
Şekil 3.	Hisleniş eserinde kullanılan perdeler	14
Şekil 4.	Giriş bölümünün birinci evresi.....	15
Şekil 5.	Giriş bölümünün ikinci evresi	17
Şekil 6.	Gelişme bölümünün birinci evresi	18
Şekil 7.	Gelişme bölümünün ikinci evresi.....	19
Şekil 8.	Gelişme bölümünün son evresi	20
Şekil 9.	Sonuç bölümünün ilk evresi.....	21
Şekil 10.	Sonuç bölümünün ikinci evresi.....	22
Şekil 11.	Sonuç bölümünün üçüncü evresi	23
Şekil 12.	Sonuç bölümünün son evresi	23
Şekil 13.	Noktalı sekizliklerin kullanıldığı benzer tekrarlı motifler	25
Şekil 14.	Noktalı dördlüklerin kullanıldığı benzer tekrarlı motifler	25
Şekil 15.	İki dördlük ritmik kalıpla ilerleyen pasaj	25
Şekil 16.	Üç dördlük ritmik kalıpla ilerleyen pasaj.....	25
Şekil 17.	Üç sekizlik ritmik kalıpla ilerleyen vurgulu pasaj	25
Şekil 18.	Dokuz zamanlı Aksak ritim kalıpları	25
Şekil 19.	Senkop'lu tartımın kullanıldığı kısım	26
Şekil 20.	Mızrap kaydırma tekniğinin uygulandığı kısım	28
Şekil 21.	Ard arda sıralanmış tirando vuruşlu kırık akorlar	29
Şekil 22.	İkinci telde kapalı pozisyondaki Hüseyini'den dokuzuncu pozisyondaki Tiz Buselik'e ve beşinci pozisyondaki Gerdaniye'ye yapılan glissando geçişli kısımlar.....	30
Şekil 23.	Pozisyon değişimi hareketlerinin yapıldığı kısımlar.....	30
Şekil 24.	Çekiçleme vuruşları (Hammer on).....	31
Şekil 25.	Glissandolu pasajlar	32
Şekil 26.	Flajöle örneği	32
Şekil 27.	Flajöle'nin ardından ters glissando	32
Şekil 28.	Çift ses flajöle örneği	32
Şekil 29.	Pest'den tiz'e doğru Akort sesleri.....	33

Şekil 30.	Hüseyinâşiranda Kürdi makamı dizisi	34
Şekil 31.	Ayrılık eserinde kullanılan perdeler	34
Şekil 32.	Giriş bölümü.....	35
Şekil 33.	Gelişme bölümünün birinci evresi	36
Şekil 34.	Gelişme bölümünün ikinci evresi.....	37
Şekil 35.	Gelişme bölümünün üçüncü evresi	39
Şekil 36.	Gelişme bölümünün son evresi	40
Şekil 37.	Sonuç bölümü.....	41
Şekil 38.	Arpejli akorların ardarda sıralandığı kısım	42
Şekil 39.	Ajiliteli giriş bölümünün son kısmı.....	43
Şekil 40.	İkilik notaların üçlü nota grupları ile süslendiği kısım	43
Şekil 41.	Gelişme bölümünün sonundaki düyek kalıplı ritmik pasaj.....	43
Şekil 42.	Otuzikilik nota değerli ajiliteli pasaj	43
Şekil 43.	Mızrap kaydırma tekniğinin uygulandığı ve birinci telin ikinci telden kapalı alındığı kısım.....	45
Şekil 44.	Tremolo tekniğinin uygulandığı kısım.....	45
Şekil 45.	Muhayyer perdesi ile başlayan atlamalı aralıkların kullanıldığı kısım	45
Şekil 46.	Hüseyinâşiran perdesi ile başlayan atlamalı aralıkların kullanıldığı kısım ...	46
Şekil 47.	Glissandolu pozisyon gidişinin kullanıldığı kısım.....	46
Şekil 48.	Bam telindeki glissandolu pozisyonlu geçişin kullanıldığı kısım.....	47
Şekil 49.	Üç sese birden üst eşik üzerinden bare yapılan kısım.....	47
Şekil 50.	Dört sese birden üst eşik üzerinden bare uygulanan kısım	47
Şekil 51.	Vibratonun kullanıldığı kısımlar	48
Şekil 52.	Çift ses glissando hareketinin uygulandığı kısım	48
Şekil 53.	Üçüncü motifte tırnağın kullanıldığı kısım	48
Şekil 54.	Pest'den tiz'e doğru Bolahenk Akort sesleri.....	49
Şekil 55.	Rast makamı dizisi	49
Şekil 56.	Parmakların Dansı eserinde kullanılan perdeler	50
Şekil 57.	Giriş bölümü A.....	51
Şekil 58.	İkinci bölüm B.....	52
Şekil 59.	Son bölüm C.....	53
Şekil 60.	Kullanılan tartım kalıpları	54
Şekil 61.	Dizisel iniş ve çıkışlarda kullanılan onaltılık değerler	54

Şekil 62.	Evfer usulü ile biten çift seslerin yer aldığı cümle sonları.....	54
Şekil 63.	Parmak numaraları ile çekiçlemeli parmak vuruşları.....	55
Şekil 64.	Parmak numaraları ile gösterilmiş ters ve düz legato vuruşlar	55
Şekil 65.	Pest'den tiz'e doğru Bolahenk akort sesleri.....	56
Şekil 66.	Hüseyni makamı dizisi.....	57
Şekil 67.	Irmak eserinde kullanılan perdeler.....	57
Şekil 68.	A bölümü.....	58
Şekil 69.	B bölümü.....	59
Şekil 70.	C bölümü.....	60
Şekil 71.	Akorlu ritmik sonlanan kısımlar	61
Şekil 72.	Aksatımlı ölçülenen kısım.....	61
Şekil 73.	Hızlanarak icra edilen kısım.....	61
Şekil 74.	Boş telin ters mızrapla alınıp mızrap kaydırma tekniği ile devam edildiği kısım.....	63
Şekil 75.	Ters mızrapla dört sesin icralandığı kısım	63
Şekil 76.	Tirando vuruşlarla sağ el parmaklarının kullanıldığı kısım	63
Şekil 77.	Düz ve ters glissandoların yapıldığı giriş kısmı	64
Şekil 78.	Solo icrada bir oktav tiz bölgeden icralanan dokuzuncu pozisyonadaki kısım.....	64
Şekil 79.	Sol el ikinci parmağın bare tekniğini kullandığı kısım	64
Şekil 80.	Pest'den tiz'e doğru Bolahenk Akort sesleri.....	65
Şekil 81.	Nihavend makamı dizisi.....	65
Şekil 82.	Özleyiş eserinde kullanılan perdeler	66
Şekil 83.	A bölümü.....	66
Şekil 84.	B bölmesi	67
Şekil 85.	Oktaf icralanan A ve B bölümünün ve bitiş cümlesinin bulunduğu son bölüm.....	69
Şekil 86.	Tremolonun kullanıldığı kısımlar	71
Şekil 87.	Aynı anda iki tele mızrap vuruşu ile çift ses kullanılan kısım	71
Şekil 88.	Atlama mızrap vuruşları ile kırık akorda üst mızrapın kullanıldığı kısım.....	71
Şekil 89.	Seri akor vuruşlarının üst mızrapla icralandığı kısım	72
Şekil 90.	Sağ el başparmağının kullanıldığı Kaba Rast perdesi ve kromatik gidişli kısım.....	72

Şekil 91.	Altıncı tel üzerindeki bas gidişde kullanılan glissando ve pozisyon tekniği	73
Şekil 92.	Altıncı tel üzerinde sol el parmaklarıyla inici ve çıkıcı kromatik gidişler ...	73
Şekil 93.	Sol el parmakları ile icralanan (Re, Fadiyez, Do, Re) dominant 7'li arpej ve akoru.....	73
Şekil 94.	Atlamalı seslerin kullanıldığı kısımlar	74
Şekil 95.	Hisleniş doğaçlamasından mızrapsız, sessiz çarpma örneği	75
Şekil 96.	Ayrılık doğaçlamasından mızrapsız, sessiz çarpma örneği.....	75
Şekil 97.	Hisleniş doğaçlamasında değerini kendinden önceki notadan alan mızraplı çarpma örneği.....	76
Şekil 98.	Hisleniş doğaçlamasında değerini kendinden sonraki notadan alan mızraplı çarpma örneği.....	76
Şekil 99.	Ayrılık doğaçlamasında değerini kendinden önceki notadan alan mızraplı çarpma örneği.....	76
Şekil 100.	Ayrılık doğaçlamasında değerini kendinden sonraki notadan alan mızraplı çarpma örneği.....	76
Şekil 101.	Hisleniş doğaçlamasından ileri ve geri glissandolar	77
Şekil 102.	Hisleniş doğaçlamasında birkaç sesi içine alan glissando gidişi örneği	77
Şekil 103.	Hisleniş doğaçlamasında flajölenin ardından ters glissandonun icralandığı kısım.....	78
Şekil 104.	Ayrılık doğaçlamasında birkaç sesi içine alan glissando gidişi örneği.....	78
Şekil 105.	Ayrılık doğaçlamasında tremolo ile yürüyen glissandolu gidiş örneği.....	78
Şekil 106.	Hisleniş doğaçlamasında çift ses glissando kullanımı	78
Şekil 107.	Ayrılık doğaçlamasında çift ses glissando kullamı.....	79
Şekil 108.	Ayrılık doğaçlamasında kullanılan vibrato örneği	79
Şekil 109.	Hisleniş eserinde kullanılan mordan örneği.....	79
Şekil 110.	Hisleniş doğaçlamasında kullanılan grupetto örneği	80
Şekil 111.	Ayrılık doğaçlamasında kullanılan grupetto örnekleri.....	80
Şekil 112.	Irmak eserinde kullanılan üç ses ve dört ses akorlar.....	81
Şekil 113.	Ayrılık doğaçlamasında kırık akor örneği.....	81
Şekil 114.	Özleyiş eserinde arpejli kırık akor örneği	81
Şekil 115.	Hisleniş doğaçlamasında kullanılan çift sesler	81
Şekil 116.	Ayrılık doğaçlamasında kullanılan çift sesler	82
Şekil 117.	Irmak eserinde kullanılan çift sesler	82

Şekil 118. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan pedal ses örneği	82
Şekil 119. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan pedal ses örneği.....	82
Şekil 120. Parmakların dansı eserinden inici ve çıkıcı legato örneği.....	83
Şekil 121. Hisleniş doğaçlamasında flajöle sesin ters glissandoyla başka sese taşınması örneği.....	83
Şekil 122. Hisleniş doğaçlamasından çift ses flajöle örnekleri	84
Şekil 123. Ayrılık doğaçlamasında üç sese birden üst eşik üzerinden bare ile susturma yapılan kısım	84
Şekil 124. Ayrılık doğaçlamasında dört sese birden üst eşik üzerinden bare uygulanan kısım	84
Şekil 125. Ayrılık doğaçlamasından tremolo örneği.....	85
Şekil 126. Özleyiş eserinde tremolo örneği.....	85
Şekil 127. Irmak eserinde kullanılan vurgu örnekleri	86
Şekil 128. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan vurgu örnekleri	86
Şekil 129. Irmak eserinde kullanılan staccato örneği.....	86
Şekil 130. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan akort düzeni	87
Şekil 131. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan akort düzeni	87

1.BÖLÜM

GİRİŞ

Kökleri yüzlerce yıl öncesine uzanan geleneksel çalgılarımız, günümüzün modern icra anlayışı içerisinde yeni bir gelişim sürecine girmiş ve geleneksel tınılardan modern tınılara doğru bir arayış başlamıştır. Kanun, tanbur, klasik kemençe, ney gibi çalgılarda da gözlenebilecek bu yeni oluşumlara verilebilecek en iyi örneklerden biri ud sazıdır. Çünkü ud sazı, bütün bu çalgılar içerisinde öğretim metotları bakımından en zengin olanıdır. Bu saz için tarih içinde, diğer çalgılara kıyasla çok daha fazla sayıda metot ve eser yazılmış, ekol olarak nitelenen çalım teknikleri oluşmuştur. Bu ekollere örnek olarak, ajilitesi yüksek, parlak tınılı ve çarpmaların oldukça seri bir anlayışla kullanıldığı Bacanos ekolünü, akorların ve batılı bir icra stiline ön planda olduğu Targan ekolünü, klavyenin kapalı ve ileri pozisyonlarının adeta bir tanbur gibi kullanıldığı bol glissandolu, vibratolu ve yüksek tını kalitesinin hâkim olduğu Tanrıkörur ekolünü vermek mümkündür. Günümüzün çağdaş yorumcu, eğitimci ve akademisyenlerinden olan Mutlu Torun ise Türk müziğinin ud sazındaki geleneksel icra anlayışını klasik gitar çalım teknikleriyle harmanlayan çalışmalar yaparak bu sazda yeni tınıları müzik dünyasına kazandıran önemli müzik adamlarından biri olmuştur.

Bu isimlerden Şerif Muhittin Targan, Cinuçen Tanrıkörur ve Mutlu Torun gibi isimler yalnızca icra stilleriyle değil aynı zamanda yazdıkları metot ve eserler ile de bu çalgının gelişiminde çığır açmış isimlerdir. Bu isimlerin ud çalgısının gelişimindeki aktif ve öncü rolleri, günümüz Türkiye'sinin genç kuşak ud icracılarına esin kaynağı olmuş ve kendi üsluplarını ortaya koyarak ekol oluşturma yolunda örnek teşkil etmiştir. Genç kuşak ud icracıları arasında özgün tınılarla kendi ekolünü yaratan Yurdal Tokcan, bu yenilikçi arayışların Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biridir. Gerek icra üslubundaki yeni tınılar gerekse bestecilik anlayışındaki özgün melodiler, bugün genç

nesli derinden etkilemektedir. Geleneksel Türk müziğini ve ud sazını dünya müzisyenleriyle de bir araya getiren Tokcan, bu yönüyle gelenekle küreselliği birleştiren önemli bir müzik adamıdır.

Ud ritmik icra özelliği ve bas seslerinin varlığıyla da geçmişte ve günümüzde Türk Müziğinin önde gelen çalgısı olma özelliğine sahiptir. Bu özelliğinden dolayı toplu icralarda öncelikle aranan bir çalgı olma durumunu her daim korumuştur. Perdesiz oluşu sebebiyle Türk Müziği ses sistemini icraya çok müsait olmasının yanı sıra Türk Müziğinin diğer bir kolu olan Halk Müziği ve ülkemiz dışındaki tonal müzik başta olmak üzere diğer müzik türlerinin de icrasını ud ile seslendirmek mümkündür. Ud'un genellikle gitar, piyano gibi bazı çalgılarda sıkça rastladığımız arpej ve akor icrasına uygunluğu, solo ve eşlik çalgısı olarak kullanılabilme özelliği, gelişmeye ne kadar müsait bir çalgı olduğunu bize göstermektedir. Tokcan ise ud çalgısını en iyi şekilde icra eden yeni nesil bir ud icracısı olarak ud'un gelişmeye müsait yönlerini en iyi şekilde değerlendirerek ud'a melodik anlamda duygusal bir derinlik kazandırmış, tonal müziğin ve halk müziğinin nağme zenginliğinden ve ritmik yapılarından esinlenerek çalgısını kimi zaman sakin, kimi zaman ajilteli icralamış, çalgısının sınırlarını zorlayarak değişik renkler aramış ve bulmuştur. Geliştirmiş olduğu kendine has ekolü geleneksel yapının çatısı altında oluşmakla beraber kendine has icra tekniklerinin de yeni nesillere örnek olabileceğini söylemek mümkündür.

Bu çalışmada Ud'da modern çalım tekniklerinin tespiti ile alakalı olarak elde edilecek bulgular, Yurdal Tokcan'ın doğaçlamaları ve eserleri incelenerek elde edilmiştir. Tokcan'a ait iki doğaçlama ve üç eser incelenmiştir. Eserlerden "Özleyiş" isimli örnek ayrıca bas sesleri kullanma biçimi yönünden de incelenmiştir. Seçilen doğaçlamalar ve eserlerde beş değişik makam yer almaktadır. Doğaçlamalar ve eserlerde üç değişik akort düzeni kullanılmıştır. Tokcan'ın melodik üslubundaki ve icra tekniğindeki modern tınıları ve yenilikçi yaklaşımı seçilen doğaçlamalar ve eserlerde görmek mümkündür. Yapılan çalışmada Tokcan'ın üslubunu en iyi şekilde ortaya koyan bu icralar öncelikle araştırmacı tarafından kayıtlardan dinlenilerek notaya alınmış, daha sonra melodik ve ritmik yapıları ve ud icra teknikleri bakımından ele alınarak analiz edilmiş, incelenmiş ve sonuçlar değerlendirilmiştir.

1.1. Geleneksel Türk Müzik Tarihinde Ud Virtüözleri Ve İcra Özellikleri

1.1.1. Udi Nevres Bey

Nevres Bey 1873 yılında Malatya'da dünyaya geldi. Geçim sıkıntıları sebebiyle İstanbul'a giden babası eşinin ölümü sonrasında oğlunu da alarak İstanbul'a geldi. Babasının yanında çalıştığı kişi udi Nevres 'e de yardımcı oldu. Bir yandan öğrenimini sürerken kendi çabası ile eski edebiyatımızı inceliyor, kimseden ders almadan kendi kendine ud çalmaya çalışıyordu. Tanrı vergisi olan kabiliyetinin ilk nağmelerini dinleyenler hayrette kalıyor, ünü yavaş yavaş İstanbul'a yayılıyor, musiki çevrelerinde sık sık ondan söz ediliyordu. İşte bu sıralarda dahi sanatkâr Tanburi Cemil Beyle tanıştı. Cemil Bey'i çok iyi yorumlayanların başında gelen Nevres Bey için bu tanışma bir dönüm noktası olmuştur. Yıllarca Cemil Bey ile birlikte çalışması onun tanburda yapmış olduğu reformu Ud'da yapmasına sebep olmuştur (Özalp, 2000, s.126-127).

Nevres Bey sürekli çalışma ve öğrenme isteği içinde olan Avrupa müziği ile de ilgilenmiş, o günlerde yaygın olan Hamparsum Nota yazısının yanında alafranga nota olarak adlandırılan uluslararası nota yazısını da mükemmel bir şekilde öğrenmişti. Öyle ki bir bakışta seslendirme becerisinin yanında, işittiği bir ezgiyi anında notalayabilme açısından, döneminde en üst düzeyde bulunan kişilerden biriydi. Ud'da gerçekleştirdiği teknik ve müzikal çalışın o ana kadar hiçbir udi tarafından yapılamaması ya da böyle bir yeniliğin düşünülmemesi, geleneğin dışındaki yenilikler ve sanatsal beceriler, içinde yaşadığı toplum tarafından müzikalitesi tartışılmayan bir kişi olarak anılmasına sebep olmuştur (Akdoğan, 1990, s. 4-5).

İcrasındaki titizlik ve sihirli özellik ve kendine özgü teknik, kendinden önceki udilerce tasavvur bile edilmemiş, fakat Nevres Bey tarafından Tanburi Cemil Bey'in etkisi ile bir gerçek haline gelmiştir. Bu teknikte Cemil Bey'in Lavta mızrabının silinmez izlerinin sezilmesi mümkündür. Açık tellerden çekinen, iç pozisyonları tercih eden bir sol el tekniği; aksanlı, tremolulu bir mızrap, kuvvetli bir vibrato, Nevres tavrının en güzel en belirgin taraflarıdır. Bu tavrın gelişiminde ve istikrarında Tanburi Cemil Bey'in tanbur ve daha ziyade lavta çalışının tesirlerini ve izlerini bulmak mümkündür. Sazendeliğinden başka bestekârlık yönü de olan Nevres Bey, gelişmeye elverişli bir istidada sahip olduğunu göstermiştir. Halk musikimizle olan içten ilgisi ve yakınlığı ile

bu türde musikimize gerçekten güzel eserler kazandırmıştır. Çalışı ve hafif tesirli okuyuşu ile derin ve anlayışlı bir ifade sunan büyük ve değerli bir sanatkârimızdı. (Özalp, 2000, s. 129). Nevres Bey Ud'u ile Türk Müziğine uzun süre hizmet ettikten sonra 22 Ocak 1937 tarihinde öldü.

1.1.2. Yorgo Baconos

Yorgo Baconos 1900 yılında İstanbul'da doğdu. Lavtacı olan babası Lambo Efendi gibi ailesinde kemençe çalan yakınları da vardı. 9 Kasım 1967 tarihinde Milliyet gazetesinde yayınlanan bir röportajında Yorgo Baconos kendi hayat hikâyesini aşağıdaki gibi anlatmaktadır.

“...Beş yaşında iken ud niyetine elime süpürge alıp oynardım. Musikiye olan hevesimi sezen babam bana küçük bir ud yaptı ve onunla kendi kendime vakit geçirmeye başladım. Babam okumamı, doktor veya avukat olmamı, velhasıl yüksek tahsil yapmamı istiyordu. Beni Fransız mektebine yerleştirdi; hususi hocalar tuttu, fakat aklım müzikte ve ud çalmakta idi. Baktı ki benimle başa çıkamayacak, dayımın evindeki kalorifer ustası Koço Efendi'nin yanına verdi, beni yetiştirmesini istedi. Bir gün kalorifer dairesinden, mahsus yıkanmadan simsiyah çıkıp eve geldim. Babamın karşısında ağlayarak bu işi yapamayacağımı söyledim. Onun üzerine “senin adam olacağın yok” diyerek duvarda asılı duran lavtasını aldı, “karşıma geç” dedi. Bu suretle ilk musiki derslerini babamdan almaya başladım. O zaman en iyi saz Taksim'deki Eftalipos Gazinosu'nda idi. On yaşında iken babam beni oraya götürdü. Bir süre amatör olarak çalıştım. Senenin sonunda gazinonun sahibi Emin Bey bana güzel bir ud hediye etti ve beş kuruş ücretle 1910 senesinde aynı gazinoda çalışmaya başladım. Ücretim bir müddet sonra on kuruş oldu. On beş yaşına gelince Udi Yorgo namı altında musiki aleminde tanınıyordum. Bu arada bir iki sene Büyük Sınanyan'dan alafranga piyano dersi aldım. Eftalipos'tan sonra Beyoğlu'nda Küçük Gülistan Gazinosu'nda ve muhtelif yerlerde çalıştım.”

“Yirmi yaşında bestekârlığa heves ettim; bir hayli eser yaptım. Bunların hepsi iştihar etmemiştir. Kendi zevkim için meşgul olmuşumdur. 1928 senesinde Hafız Kemal, Hafız Saadeddin Kaynak, Aleko Baconos ve Ahmet Yatman ile Berlin'e gidip plak doldurduk. 1930'da Denizkızı Eftalya, Sadi Işılay ve Aleko Baconos'la Mısır'a geçip orada da

konserler verdik. Bir gün otelde otururken Arap aleminin meşhur ses sanatkarı Ümmü Gülsüm'ün udisi ve aynı zamanda bestekar olan Mehmed el-Kasapçı geldi; Ümmü Gülsüm de aramızda idi. Hepimiz coştuk; beni çok beğendi, evine davet etti. Ayrılmadan önce orada kalıp hocalık yapmamı teklif ettiler. Memleketimden ayrılmak istemediğim için kabul etmedim. Mısır'dan dönerken Kıbrıs'a uğrayıp orada da konserler verdikten sonra yurda geldik. Türkiye'nin ilk radyo teşekkülü olarak açılan Türk Telsiz-Telefon A.Ş.'de ağabeyim Aleko Baconos ile iki kardeş bir fasıl heyeti yaptık. 1946 senesinde İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Heyeti'ne girdim. 1967 yılında aynı heyetten yaş haddinden emekliye ayrıldım.”

Yorgo Baconos yukarıda kendi ifadeleriyle aktarılan röportajında sözünü etmediği başka hocalardan da ders almıştır. Udi Kirkor, Karnik Germiyan ile Udi Büyük Serkis'ten de yararlandı. Türk Musikisi alanında gelmiş geçmiş en büyük ud icracıları arasında yer alan Baconos, o dönemde yetişmiş bütün ud icralarındaki gibi Nevres Bey de dâhil olmak üzere, açık perdelerden kaçınma ve Lavta çeşnisi veren bir mızrap tekniğini tercih etmiştir. Yorgo Baconos, 1977 yılında İstanbul'da öldü (Özalp, 2000, ss. 401-402).

Bacanos, başarılı bir sağ el tekniğine sahiptir. Mızrabını büyük eşiğe yakın bir bölgeden vurarak çalgısında yüksek volümlü ve parlak bir ses elde etmeyi başarmıştır. İcrasındaki ahengi bozmayan akıcı, gür, canlı, ritmik ve seri mızrap vuruşları dikkat çekicidir. Sol el tekniğinde farklı parmak baskıları ve pozisyonları kullanmıştır. Gelenekteki ud icracılarının kullandığı 1.ve 2. parmakların kullanımıyla oluşan icra şeklini 1.2.3. ve 4. parmakların sıralı olarak kullanıldığı bir icra şekline dönüştürmüştür (Yahya, 2002, ss.1-2).

Yorgo Baconos üslubunun cazibesine kapılmamış olanlar pek azdır, denilebilir. Bu üslubun başlıca özellikleri; mızrap sesine yer vermeyen, örse vurulan çekiçten geliyormuş gibi keskin tannân bir ses; aynı netlikte (açık tel-baskılı perde farkını oldukça azaltan) kaydırmaz ve yaklaşık olarak tanımayan parmak baskıları; çok sağlam ritim duygusu sonucu hızlı parçalarda “lavta mızrabı” denen teknikle aynı anda hem tempo verip hem ezgi çalma yeteneği olarak düşünülebilir. Bunların yanında piyasa kökeninden geldiği halde, taksimlerinde bayağı ezgilere rağbet etmeyip klasik makam

anlayışına sadık kalması; müzikte varyasyon denen süslü veya alternatifli ezgi yaratma sanatının Tanburi Cemil'den sonraki büyük ustası olması da önemli özelliğidir (Tanrıkorur, 1998, s. 368).

1.1.3. Şerif Muhittin Targan

Şerif Muhiddin Targan 21 Ocak 1892 tarihinde İstanbul'da doğdu. Onsekiz yaşına kadar o dönemin değerli hocalarından özel öğrenim görerek yetiştirildi. Genel kültür dersleri aldı; Farsça, Fransızca, İngilizce öğrendi. Yirmi iki yaşında İstanbul Üniversitesi Edebiyat ve Hukuk fakültesinden mezun oldu. 1916 yılında ailesi ile birlikte Medine'ye gitti. Bir süre de Şam'da kaldıktan sonra geri İstanbul'a döndüler. 1924 yılında gittiği Amerika Birleşik Devletleri'nde sekiz yıl kaldıktan sonra 1932'de İstanbul'a geldi (Özalp, 2000, s. 220).

Çocukluk dönemlerinde babası Ali Haydar Bey'in konağı konservatuar gibiydi. Burada Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Irsoy ve dönemin diğer ünlü sanatkârları toplanarak musiki icra ederlerdi. O sıralarda üç yaşında bir çocuk olan Şerif Muhiddin Targan, işittiği melodileri piyanoda çalmaya çalışırdı. Musikiye karşı heves ve kabiliyeti daha o yaşlarında belli olmuştu. Altı yaşında iken Ali Rıfat Bey'den ud dersleri alarak musiki hayatına atıldı. Kısa sürede o kadar ilerleme gösterdi ki, hocası onun için "Bu öğrencim beni fersah fersah geçti" demişti. Bir yandan da Ahmet Irsoy'dan usul, Rauf Yekta Bey'den nazariyat dersleri alıyordu. On dört yaşında iken viyolonsele başladı. Bundan sonra bir süre kendi kendine çalıştı ve icrası güç eserler besteledi. Dört yıl içinde bu sazı mükemmel bir şekilde öğrenmişti. Keman, piyano, lavta da çalardı, fakat bu sazlarda Ud'da olduğu kadar tanınmadı. İyi bir icracı olmasına rağmen Türk Musiki Nazariyatı ve icra inceliklerine gereği kadar eğilmedi. Tekniğine daha çok Batı Musikisi egemen oldu. Özellikle ud icrasını en üst düzeyde teknik bir kusursuzluğa ulaştıran bir saz sanatkârımızdı. Udi Nevres Bey'in tekniğini, Ali Rıfat Bey'den devralarak erişilmesi güç bir virtüöziteye çıkarmıştı. Ancak bu icrada, klasik ud üslubundan daha çok kısmen gitar üslubunun izleri yer almaktadır. Bu tekniğin yansımaları enstrümantal eserlerinde de görülmektedir. Kendisinden sonra bu teknikle ud çalan bir başka sanatkâr yetişmemiştir (Özalp, 2000, s. 221).

Amerika'da bulunduğu yıllar içinde, çeşitli musiki faaliyetlerine katıldı. Gidişinin haftasında New York'da bulunan Ruzwelt hastanesinde bir tiroid ameliyatı geçirdi. Daha sonra başta ünlü piyanist Leopold Godowsky olmak üzere Kreisler, Jerardy Heifetz, Profesör Auer gibi ünlü musikişinasların bulunduğu bir topluluğa bir resepsiyon ve ud resitali verdi. 24 Ağustos 1924 tarihli The New York Herald Tribune gazetesi, "Ud'un Paganinisi" diye bir yazı yayınladı. Town Hall'de 13 Aralık 1928 tarihinde bir başka konser düzenleyerek viyolonsel çaldı ve çok beğenildi. Başka yerlerde de konserler verdi. Bununla birlikte Amerika'daki ilk dört yıllık hayatı çeşitli sıkıntılarla geçti. İstanbul'a döndükten sonra musiki çalışmalarına hız verdi. Fransız Tiyatrosu'nda 1934 yılının Aralık ayında bir resital daha düzenledi (Özalp, 2000, s. 220).

1936 yılında Irak Devleti'nin daveti üzerine Bağdat'a giderek "Doğu ve Batı Musikisi Konservatuvarı"nda on iki yıl görev yaptı. Sağlık sebepleri ile 1948 yılında İstanbul'a geri döndü. Sadeddin Arel'in istifası üzerine 1949'da İstanbul Belediye Konservatuvarı "İlmi Kurul" başkanlığına getirildi, 1951 yılında istifa ederek ayrıldı. Son resitalini 1953 yılında Saray Sineması'nda verdi ve 13 Ağustos 1967 tarihinde İstanbul'da öldü (Özalp, 2000, s. 220).

Targan'ın Ud kullanımındaki en önemli ayırt edici unsurlardan biri, mızrap tekniği ve icra alanıdır. Onun mızrap vuruşları için kullandığı bölge, büyük kafes üzeridir ki, bu bölge, sesin en güçsüz ancak en yumuşak alınabildiği bölgedir. Targan, bu riskli bölge de çalmasına rağmen, çok işlek ve seri bir mızrapa sahiptir. Targan, viyolonsel kullanımının vermiş olduğu sol el parmak avantajını çok iyi kullanarak yaylı sazların özelliklerinden biri olan extension tekniğini kullanmıştır. Bu sayede iki parmak arası olan yarım sesi (Bakiye veya Küçük Mücennep) Tanini kadar açmış, böylece sürekli olarak kapalı sesleri tercih etmiş, bunları yaparken de Ud'undan net ve parlak sesler çıkarmıştır. Türk makam müziğinde, bir enstrümana bu kadar hakim olabilen bir sol el az bulunmaktadır diyebiliriz. Ud'un ses sahası dışına çıkmış, üç oktav olan ses sahasını tiz bölgeye doğru dört oktava çıkarmıştır. Pozisyonların tümünü kendi parmak uyarlamalarıyla özgün bir boyuta taşımış, bu üslupla da üstün bir seviyeye ulaşmıştır. Targan, eserlerinde ve taksimlerinde özellikle çift ses, akor, arpej ve pedal sesleri çok fazla kullanmıştır (Işıқтаş, 2011:109).

Targan, Ud'un teknik imkânlarını zorlayan en zor eserlerin yazımında bir ilki başlatmıştır. Eserleri ise günümüzde popülerliğini devam ettirerek aynı zamanda etüt niteliğinde de kullanılmaktadır.

1.1.4. Cinuçen Tanrıkörur

20 Şubat 1938'de İstanbul'da doğdu. Doğumu dil devriminin başladığı ilk yıllara rastladığı için, babası Zaferşan Tanrıkörur'un adının öz Türkçe karşılığı olmak üzere kendisine Zafer-Şan anlamına gelen Cinu-Çen adını koydu. Orta öğretimini İstanbul'da İtalyan lisesinde, yükseköğrenimini ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümünde yaptı. İtalyanca ile birlikte Fransızca'yı ve Latinceyi öğrendi (Rona, 1970, s. 724).

Müziğe olan istidadı 5-6 yaşlarındayken, o sıralarda İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümünde öğrenci olan küçük amcası tarafından anlaşılmış ve kendisine bu yaşlardan itibaren Türk Müziğinin klasikleri öğretilmeye başlanmıştı. İlk öğrendiği eser 3. Selim'in Sûzidilârâ Yürüksemaisi idi. 12-13 yaşları civarında hemen her türlü Türk müziği eserini çözebilecek bir solfej bilgisine erişmiş, 1952 yılında 14 yaşında iken ilk bestesi olan Ferahnâk Saz semaisini yazmıştır. 17 yaşında bir genç iken kemani-besteci Mustafa Sunar'ın öğrencisi olmuş olan annesi Adalet Tanrıkörur'a ait olan ud'u ilk defa olarak eline almış ve hiç kimseden öğrenmediği halde, kromatik dizi esasına göre bütün parmaklarını kullanmak suretiyle bu aleti çok kısa bir süre içinde çalmaya başlamıştır (Rona, 1970, s. 724).

Batılı anlamda ilk ud metodu ile Türk mûsikîsi üzerine sayısız makalenin yazarı olan Tanrıkörur'un yurt içinde ve dışında verilmiş pek çok tebliğ ve konferansı vardır. Bestelediği eserlerin sayısı 500 civarındadır ve bunların içinde kendi terkîbi olan Şedd-i sabâ, Zâvil-Aşîran ve Gülbûse makamlarındaki klasik fasıllar; Bayatî-Araban, Evcâra, Zâvil-Aşîran ve Nişâburek makamlarında Mevlevî Ayinleri; 63 makamlı Kâr-ı Nev'eda, Fuzûlî'nin 54 mısralı Müseddes'inden bir kâr, Yahyâ Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", "İtrî", "Mehlika Sultan" ve "Sonbahar" gibi uzun şiirlerinden yeni formlarda eserler; "Günaydınım", "Turnalar", "Kiralık Konak Film Müziği" ve "Tarla Dönüşü/Köyde Sabah" gibi tanınmış eserleri, na't, durak, şuşul ve ilahiler, klasik ve yeni formlarda saz müziği eserleri ile yurt içinde ve yurt dışında ödüllendirilmiş

besteleri de vardır. Fransız radyosunca plağı (uzunçaları) yapılan ilk klâsik Türk müziğı sanatçısı olan Tanrıkorur, Tayland'dan ABD'ye, İsveç'ten S. Arabistan ve Fas'a kadar 22 ülkede davet üzerine solo ud ve ses resitalleri, konferans ve semirlerler vermiştir. Tanrıkorur'un basılmış "Biraz da Müzik" ile "Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler" adlı kitapları mevcuttur (http://eksd.org.tr/turk_sanat_muzigi/besteciler.php).

Tanrıkorur, kendine has icra ekolü ile çağımıza damgasını vurmuş bir ud virtüözü ve bestecidir. Seslendirdiğı eserlerin ağırlıklı bir bölümünü müstahsen akortta icra etmesi, Ud'un kapalı pozisyonda kullanılması zaruretini doğurmaktadır. Ud'u açık pozisyonda kullanan ekollerin yanında Tanrıkorur ekolü, özellikle transpoze sahasında ciddi bir boşluğu doldurmakta, sözü edilen ekollerin açık pozisyonlarda yakaladığı çizgiyi, kapalı pozisyonlar üzerine taşımaktadır. Ud sazını küçük bir orkestra gibi kullanan Tanrıkorur, Ud'un pest bölgede boş pozisyonda bulunan dem seslerini, atıl olmaktan çıkarmış ve icra dinamiğı içerisinde ana melodiyi tamamlayacak bir eşlik unsuru olarak kullanmıştır. Glissando tekniğini genel olarak aynı tel üzerindeki perdelerden yana kullanmış ve bu tekniğı sıklıkla tercih etmiştir. İcraya nefes aldırma ve cümleyi sonlandırma amaçlı karakteristik flajölesi, kullandığı akorlar, tremolo mızrapları eşliğinde ajiliteli nağmeler, değişik biçimlerde uyguladığı durağan ve hareketli çarpmalar, atlamalı aralıkların kullanımı gibi süsleme teknikleri ve melodik kurgu anlayışı onun hakim olduğu icra özelliklerindedir. Tanrıkorur 20. yüzyılın dev şahsiyetlerinden biri olarak Türk müzik tarihindeki yerini almıştır (Özdemir ve Levendoğlu, 2011, s. 325).

1.2. Problem durumu

Araştırmanın problem cümlesini, "Yurdal Tokcan icrasında kullanılan yenilikçi ud çalım teknikleri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır.

1.3. Amaç

Çalışmanın amacı, Tokcan'ın kullandığı yenilikçi çalım tekniklerini müzikal analizler doğrultusunda ortaya koymaktır. Müzikal analizler, sanatçının icrasında kullandığı akor, arpej, çokseslilik, geleneksel kalıpların dışında üretilen melodiler ve tınılar gibi unsurlarla ve ud icrasında kullandığı sağ ve sol el teknikleri bağlamında yapılacaktır.

Bu nedenle bu çalışmada pek çok gencin icrada takipçisi olması nedeniyle bir ekol olduğu düşünölen Yurdal Tokcan'ın ud çalım tekniği, kullandığı süslemelerdeki yenilikçi anlayış, tını zenginliği gibi konuların betimsel bir yaklaşımla değerlendirilmesi de amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Bu çalışma, günümüz ud icrasında kullanılan yenilikçi çalım tekniklerinin, Yurdal Tokcan ekölü üzerinden tespit edilmesi ve yeni tekniklerin ud eğitimine katkı sağlaması, bu yolla yeni sazende adaylarının ud çalgısına yönelik teknik ve becerilerinin gelişmesi ve çalışmalarına ışık tutması bakımından önem taşımaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

Araştırma, müzikal analiz ve görüşme tekniklerinin kullanıldığı nitel ve betimsel bir çalışmadır. Çalışmanın müzikal analiz boyutunda, Tokcan'ın görüntülü ve sesli toplu ve solo icra kayıtlarından yararlanılmıştır. Ud icrasına yönelik çözümlenmeler, Tokcan'ın kurguladığı melodik yapılar ve yenilikçi ud icra teknikleri bakımından değerlendirilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kapsamında betimsel yaklaşım kullanılmıştır.

2.2. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Çalışma için toplanan veriler Yurdal Tokcan'ın eserlerinin yer aldığı dijital ortamlar taranarak elde edilmiştir. Gerek görüntülü, gerekse sesli dijital kayıt ortamlarından yararlanılmış ve bu kapsamda Youtube, facebook, mp3, Cd kayıtları gibi ortamlardan gereken bilgiler toplanmıştır. Toplanan veriler kaydedilmiş ve araştırmacı tarafından notaya alınarak analiz edilmiştir. Notaya alınmış veriler, eserlerin makamsal ve melodik yapısının yanında özellikle Yurdal Tokcan'ın icra teknikleri bakımından analiz edilmiştir. Yapılan analizler kayıt ortamları ve eserlerin notaları bir arada kullanılarak melodik ve ritmik yapı bakımından akort düzeni, makam dizisi, ses sahası, melodik örgüsü ve ritmik yapısı, ud icra teknikleri bakımından sağ el mızrap ve parmak tekniği ve sol el tekniği gibi alt başlıklar doğrultusunda çözümlenmeye çalışılmıştır.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. Yurdal Tokcan Doğaçlamalarında ve Bestelerinde Ezgisel Anlayış ve İcra Teknikleri

Doğaçlamalarında, geleneksel seyir anlayışından bağımsız bir şekilde ezgileri kurgulayan Tokcan, son derece dinamik bir icra üslubuna sahiptir. Gerek tını zenginliği ve gerekse süsleme teknikleri bakımından özgün unsurlar içeren bu icrada ulaşılan düzeyi ortaya koyabilmek amacıyla, tezin bu bölümünde, sanatçının Hisleniş ve Ayrılık isimli doğaçlamaları, mızrapsız çalınan dokuz zamanlı Parmakların Dansı, yedi zamanlı Irmak ve dört zamanlı Özleyiş adlı eserleri örneklem olarak seçilmiş ve hem melodik kurgu hem de kullanılan ud çalım teknikleri bakımından analiz edilmiştir. Ezgisel anlayış melodik ve ritmik yapı bakımından, icra teknikleri ise sağ el mızrap tekniği, sağ el parmak tekniği ve sol el tekniği olarak ele alınmıştır.

3.1.1. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Hisleniş

Hisleniş; melodik yapısı bakımından dingin bir karaktere sahiptir, eserin bu dingin yapısı sade bir icra anlayışını da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla sadelik ve derinlik eserin bütüncül karakterini oluşturmuştur. Bu karakteristik özellikler eserin ritmik yapısına da yansımıştır. Sakin bir üslupla icralanan ritmik yapı içerisinde daha çok sekizlik, dörtlük ve ikilik notalar kullanılmış, seri ilerleyen pasajlar ise onaltılık tartımlarla icralanmıştır. İcrada tansiyonu yükseltmek için ritmik anlamda zaman zaman iki, üç ve dokuz zamanlı usul kalıplarının kullanıldığı ritmik pasajlara da rastlanmaktadır.

Eserde anlatılmak istenen duygusal yapı glissandolarla perçinlenirken, içtenlik duygusunu, samimiyeti ve sadeliği ifade ettiği düşünülen arpejli sesler kullanılmıştır. Çift sesli glissando geçişleri, anlatılmak istenen melodik düşünüşün, karşı düşünüşle örtüştüğünü ifade eden bir pasaj konumundadır. Eserde flajöle tekniği kuvvetli kalışlarla gösterilmiştir ve bu tekniğin kullanıldığı pasajlar icracının içsel dünyasındaki derinliğin bir tezahürü gibi işitilmiştir. Eserin melodik yapısındaki duygusal yoğunluk, batı normlarının sadeliğiyle birlikte geleneksel yapının içtenliğini ve sıcaklığını birleştiren, sentezleyen bir yapı oluşturmuştur.

3.1.1.1. Akort Düzeni

Hisleniş adlı doğaçlamada udun birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü telleri (sol, re, la, mi) aynı bırakılarak, normalde Si (Kaba Buselik) olan beşinci tel Re (Yegâh) perdesine, Fa diyez (Kaba Geveşt) olan altıncı tel ise La (Kaba Dügâh) perdesine çekilerek akort edilmiştir.



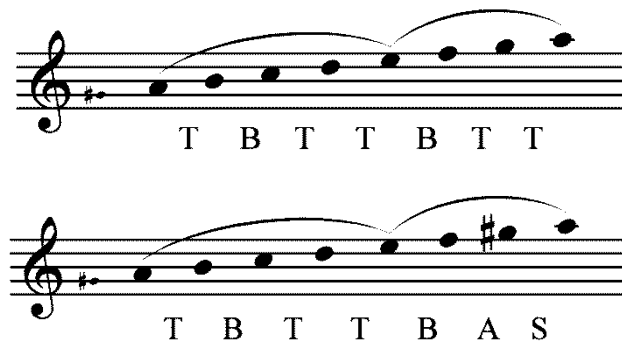
Şekil 1. Pest'den tiz'e doğru akort sesleri

Telleri pesten tize doğru isimleri La (Kaba Dügâh) - Re (Kaba Yegâh) - Mi (Hüseyni Aşiran) - La (Dügâh) - Re (Neva) - Sol (Gerdaniye)'dir.

Bu akort düzeni ile birlikte farklı bir tını elde etmek istenmiş, ayrıca bu akort düzeni sayesinde akor sesleri daha kolay seslendirilebildiği gibi Re (Neva) ve La (Kaba Dügâh) perdelerini, pest oktavları olan Yegâh ve Kaba Dügâh perdeleri ile besleyebilme özelliği de kazanılmıştır.

3.1.1.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Hisleniş, Buselik makamında icra edilmiştir. Klasik Türk Müziğinde Buselik makamı; yerinde Buselik beşlisine Kürdi ve yerinde Buselik beşlisine Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiş, iki dizi halinde oluşmuş bir makamdır.



Şekil 2. Buselik Makamı Dizileri

Her iki dizi ayrı ayrı kullanılabilirdiği gibi karıştırılarak da kullanılabilir. Güçlü sesi beşli ile dörtlünün ek yerindeki (beşinci derece) Hüseyini perdesidir. Bazı klasik eserlerde Çargâh perdesi birinci derece güçlü, Hüseyini ikinci derece güçlü ses olarak kullanılmıştır. Çıkıcı bir seyre sahiptir fakat bazen çıkıcı-inici olarak da kullanılmaktadır. Genellikle durak civarından seyre başlanır. Buselik makamı dizisi Batı müziğinin La minör dizisi ile benzerlikler taşır. Yani Batı müziği bakımından La minör tonuna benzer. Hüseyini üzerinde Kürdi bulunan dizi, Eski minör, Hicaz bulunan dizi ise Armonik minördür (Özkan, 1984, s. 98). Makam pes ve tiz taraftan simetrik olarak genişler. Bu sayede makam seyri, yukarıdan Tiz Hüseyini, aşağıdan ise Yegâh perdesini içine alan bir ses sahasına sahiptir. Eserde Buselik makam dizisi kullanılmakla beraber makamın seyir yapısı geleneksel yapının dışında sergilenmiştir. Kaba Dügâh'dan Tiz Acem'e kadar uzanan bir ses sahası içerisinde eser icra edilmiştir. Eserde yirmi iki perde kullanılmıştır. Kaba Buselik perdesi ise kullanılmamıştır. Kullanılan diğer perdeler pest'den tiz'e doğru Kaba Dügâh, Kaba Çargâh, Kaba Yegâh, Hüseyinîaşiran, Acemaşiran, Rast, Nim Zirgüle, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Muhayyer, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Neva, Tiz Hüseyini ve Tiz Acem'dir.



Şekil 3. Hisleniş eserinde kullanılan perdeler

3.1.1.3. Melodik Örgü

Hisleniş adlı doğaçlama eserin süresi altı dakika onyedinci saniye'dir. Buselik makamı dizisinin Kürdi ve Hicaz'lı şekilleri bir arada kullanılmıştır. Giriş bölümünden başlayan

buselik beşlisi artı Kürdi dörtlüsü dizi seslerinin kullanımı, gelişme bölümünün başlaması ve bu esnada Nim Şehnaz perdesinin de devreye girmesi ile birlikte Buselik beşlisi artı Hicaz dörtlüsü seslerinden oluşan Buselik'in Hicazlı şekline dönüşmüştür. Bu doğaçlama eser lirik bir yapı sergilemiştir. Say'a göre (2002, s. 326) Lirik, sıfat olarak içli, şiirsel, dokunaklı, okşayıcı, yumuşak özellikteki sanat eseridir ve müzik sanatında melodik yönü belirgin, duyarlıklı bir yapıya sahiptir. Hisleniş adlı eserde sıra seslerden oluşan sakin melodi dizilişlerinin arasına, yer yer arpejle başlayan kırık akorlar serpiştirilmiş, glissando yoğun bir şekilde kullanılarak, tek tel üzerinde ilerlemek suretiyle oluşan pozisyon değişiminin sağladığı tını zenginliği kullanılmıştır. Bu akıcı glissando gidişleri geleneksel yapıdaki çarpmalarla bir nakış gibi örgülenmiş, sade, duygusal, lirik melodik diziliş, flajöle seslerle zenginleştirilmiş, ayrıca bam telleri Kaba Dügâh ve Kaba Yegâh ile de melodi hem desteklenmiş, hem de dinlendirilmiştir.

Giriş bölümünün birinci evresi, Tiz Çargâh perdesi ile başlayan, pest tarafta Acemaşiran perdesinden tiz bölgedeki Tiz Acem'e kadar uzanan geniş bir bölgede dolaşıldıktan sonra Hüseyni perdesinde kalınan bir kısımdır.



Şekil 4. Giriş bölümünün birinci evresi

İlk olarak Kaba Dügâh sesinden başlayan bir çarpma ile Tiz Çargâh'ı daha sonra Muhayyer ve Acem seslerini duyurduktan sonra, güçlü ses olan Hüseyni perdesinde küçük bir soru cümlesi başlangıcı yapmıştır. Aynı soru cümlesine cevap niteliğinde Tiz Çargâh'a doğru açılıp Tiz Buselik'ten Tiz Çargâh'a glissando, ardından ikinci telde kapalı olarak Gerdaniye'den Muhayyer'e glissandoyla geçmiş ve arpej kullanarak (Re-la-fa) kırık akorunu duyurmak suretiyle Acem perdesinde bir kalış yapmıştır. Yine arpejli kırık akor şeklinde (re-la-mi) akorunu duyurarak güçlü ses olan Hüseyni perdesini gösterip tekrar (re-la-re) kırık akorunu kullanarak Buselik beşlisinin dördüncü derecesi Neva perdesini gösterdikten sonra Buselik sesini de duyurarak Acemaşiran perdesinde yeni bir soru cümlesi oluşturmuştur. Soru cümlesine olan cevabı daha yüksek perdeden duyurmak maksadıyla Hüseyni'ye oradan Muhayyer'e ve glissandolarla Tiz Çargâh, Tiz Neva ve Tiz Hüseyni seslerini taşıyarak Tiz Acem de zirve yapmıştır. Geliştirdiği cevabı Tiz Hüseyni, Tiz Neva, Tiz Çargâh, Tiz Neva sesleri arasına yerleştirdiği çarpmalarla süsleyerek Tiz Hüseyni'de de arpejli (la-la-mi) kırık akorunda küçük bir kalış, ardından Tiz Çargâh, Tiz Neva, Tiz Çargâh sesleri arasında kullandığı çarpmalarla, Tiz Neva sesinden Tiz Buselik'e, Muhayyer sessinden tekrar Tiz Buselik'e glissandoyla geçip Muhayyer'e ve Tiz Buselik'e, daha sonra bam teli Kaba Dügâh ile besleyerek Tiz Çargâh, Muhayyer ve yine bam teli Yegâh sessiyle besleyerek Acem perdesine, (re-fa-la) seslerini arpejli kırık akor şeklinde duyurarak Hüseyni perdesinden hareketle Tiz Çargâh gösterip Hüseyni Acem arasında glissando kullanarak Hüseyni'de uzun bir kalışla giriş bölümünün birinci kısmı sonlandırılmıştır.

Giriş bölümünün ikinci evresi, Neva perdesinden arpej akorlarla başlayan, Tiz Acem perdesine üçlü gruplar halinde çıkılan melodi dizilişinin ardından Buselik perdesinde kalınan bir kısımdır.



Şekil 5. Giriş bölümünün ikinci evresi

Arpejle sırasıyla (re-la-re), (re-la-mi), (re-la-fa), (re-re-sol) kırık akorları kullanılarak Neva perdesinden hareketle Gerdaniye perdesinde sonuçlanan yeni bir soru cümlesine, devamında yine aynı arpejli kırık akorlar kullanılarak Neva perdesinde son bulan bir cevap, soruya karşılık vermiştir. Bam teli Kaba Dügâh'a dokunduktan sonra Dügâh sesinde hareketle üçlü notayla (grupetto) Çargâh'da bir asma kalış yaparak yeni küçük bir soru başlatmıştır. Yine arpejle başlayan, (la-mi-la) kırık akoruyla devamında Hüseyni perdesinde soluklanan bir soru cümlecği ve peşinden yine bir önceki cümlecğin Çargâh'da sonlanan küçük bir tekrarı, aynı cümle dizilişiyile Acem perdesinde sonlanmıştır. Birbirini takip eden bu soru cümleciklerinden sonra içine kapanık gelişen duygusal melodi söylemek istediklerini biraz daha fazla ortaya dökmek maksadıyla, ritmik bir genişlik kazanarak harekete geçmiş ve Yegâh perdesinden başlayan bir hareketle üçlü guruplar halinde Tiz Acem'e kadar uzanan bir melodi dizilişiyile zirve yaptıktan sonra, yavaş yavaş eski kabuğuna çekilircesine Tiz Acem'den sıra seslerle ve yavaşlayarak pestlere doğru inmiştir. Önce Buselik ardından Irak ve Yegâh perdeleriyle sakinleşmiş, arpejle başlayan (re-la-re) kırık akoru ile Yegâh perdesinden hareketle gelişen ajiliteli çıkış, Tiz Çargâh gördükten sonra yine sakinleşerek, Buselik'den Neva perdesine uzanan bir glissandoyla devam ederek, Buselik'te sonlanan ve çözüme ulaşmamış bir soru cümlecği ile dizinin ikinci derecesinde giriş bölümü tamamlanmıştır.

Gelişme bölümünün birinci evresi bam teli Kaba Dügâh'ın duyurulmasından sonra, eserin ilk giriş bölümündeki Tiz Çargâh perdesinin daha emin ve kararlı bir şekilde devreye girmesi ile başlayan bir kısımdır.



Şekil 6. Gelişme bölümünün birinci evresi

Tiz Çargâh perdesinden sonra Acem perdesine uzanan soru cümlesi, Tiz Buselik'le devam edip, Hüseyni perdesinde cevaplanmıştır. Arpejle (re-la-re) kırık akor biçiminde başlayıp Acem'den Tiz Neva'ya glissando ile uzanan soru cümlesi yine arpejli kırık akorla Hüseyni perdesinden başlayıp Acem'e uzanan bir glissandoyla Nim Şehnaz perdesinde duran ikinci soru cümlesiyle tonal bakımdan armonik la minöre karşılık gelen, armonik la minör tonuna; makamsal olarak ise Buselik makamının Hicaz'lı şekline bir giriş yapmıştır. Daha sonra Muhayyer'den hareketle devam eden melodi Tiz Buselik ve Acem gösterdikten sonra Hüseyni'de sonlanarak ilk iki soruya cevap olmuştur.

Gelişme bölümünün ikinci evresi, Yegâh'dan Neva'ya uzanan bir başlangıçla Tiz Neva'ya kadar uzanan, Nim Şehnaz perdesini ve Acem perdesini gösterdikten sonra Hüseyni perdesinde tamamlanan bir kısımdır.

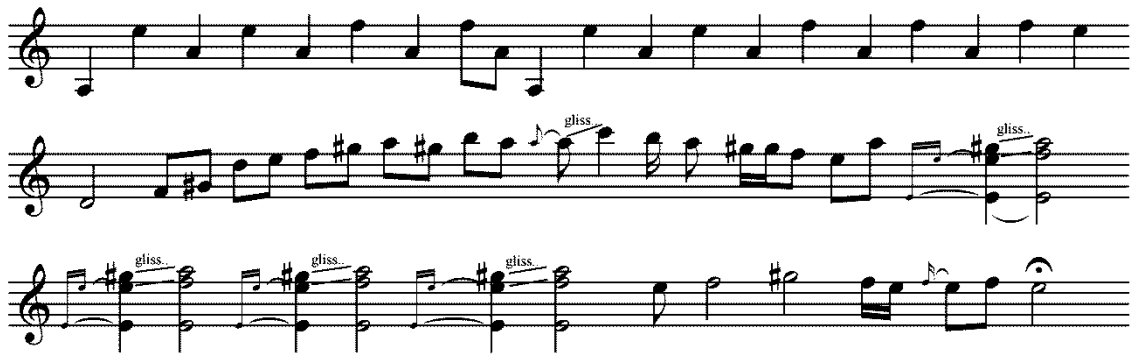


Şekil 7. Gelişme bölümünün ikinci evresi

Yegâh'la başlayan ve Neva'ya uzanan hazırlık sorusu arpejle (mi-la-mi kırık akoru) ve glissandoyla birlikte Hüseyni perdesine oradan arpejle ikili çarpma hareketi ve hemen peşine glissandoyla Gerdaniye ve Tiz Buselik'e yürüyen küçük soru cümlecikleri, Muhayyer, Tiz Buselik, Tiz Çargâh seslerini içine alan bir glissandoyla Tiz Çargâh'a uzanmış, yine Tiz Çargâh'dan hareketle Tiz Neva, Tiz Çargâh, Tiz Buselik arasında glissandolu gidişlerle Tiz Buselik'ten Muhayyer'e ters glissandoyla gelerek Nim Şehnaz sesini özellikle duyurarak Acem perdesine ve ardında onlu aralık kullanarak Yegâh perdesine inmek suretiyle, arpej (mi-la-mi kırık akoru) kullanarak Acem perdesine glissandoyla geçip, Neva perdesinde gelişme bölümünün ikinci kısmına bir virgöl koymuş, sırasıyla birbirini takip eden ve arpej ile başlayan kırık akorları Buselik perdesinde la-mi-si kırık akoruyla sonlandırıp, kırık akorlarla yürüyen bu soruyu iki kez tekrarlamıştır. Kırık akorların birbiri ardına sıralanışıyla oluşan bu kısım bir soluklanmış niteliğinde olup, ilk giriş bölümünde kullanılan temaya bir hazırlık olmuştur. Giriş bölümünde soru olarak kullandığı Acem perdesinde sonlanan temayı, gelişme bölümünün ikinci kısmının sonunda bu sefer cevap cümlesi olarak kullanmıştır. Giriş bölümünde kullanılan ve Acem perdesiyle sonlanan temanın ardında ise Hüseyni

perdesinden hareketle Tiz Buselik'e uzanan ve Hüseyni'de soluklanan bir küçük cevap, yine Tiz Neva'dan hareketle, glissandoyla Acem perdesine, yine onlu aralık atlamaıyla Yegâh'a inen cevap gelişimi, kırık akoru (re-fa-la-re) arpejle devreye sokarak, devamında arpej ile la-re-sol kırık akorunu Acem perdesine taşımış, Hüseyni, Neva, Çargâh perdelerinde kalışlar yaparak, Buselik'ten Çargâh'a ısrarlı glissando gidişleriyle ve son olarak Buselik'ten hareketle üçlü glissando ile Neva perdesini duyurduktan sonra flajole ile mi sesini tınlattmış ve bam teli Kaba Dügâh'la flajole ile Hüseyni sesini beslemiştir. Bu bitirişle gelişme bölümünün ikinci kısmı da sonlanmıştır.

Gelişme bölümünün son evresi, durak ve güçlü seslerin birbiri ardına duyurulması ile kararlı ve ritmik bir yapıyla başlayan, Nim Şehnaz perdesinin ön planda olduğu, çift sesli glissandolu gidişlerin kullanıldığı ve Hüseyni perdesinde sonuçlanan bir kısımdır.



Şekil 8. Gelişme bölümünün son evresi

Durak ve güçlü seslerin birbiri ardına duyurulması ile kararlı ve ritmik bir yapıyla başlanmış, devamında Yegâh perdesinden hareketle Nim Zirgüle ve Nim Şehnaz seslerinin desteğiyle, Muhayyer'den glissandoyla Tiz Çargâh perdesine, oradan yine Nim Şehnaz sesinin aralarında bulunduğu Muhayyer, Acem ve Hüseyni seslerinin yürüdüğü cümlelerin ardından, ikinci ve birinci parmağın aynı anda iki sesi baskılıyarak glissandoyla bir başka iki sese geçildiği kısma gelinmiştir. Bu kısım arpejle (mi-mi-soldiyez kırık akoru) başlamış Hüseyni ve Nim Şehnaz seslerinin aynı anda duyurulmasının ardından iki parmağın baskıya devam edip glissandoyla kaydırılarak yine aynı anda duyurulan Acem ve Muhayyer seslerine taşınmasıyla gerçekleşmiştir. Daha sonra bu çift sesli glissando hareketi dört kez tekrarlanmıştır. Hüseyni perdesinden glissando ile Acem perdesine geçilip Nim Şehnaz perdesinde bir asma kalıştan sonra,

Acem perdesi ile başlayan hareket, Hüseyini perdesinde sonlanarak gelişme bölümü tamamlanmıştır.

Sonuç bölümünün ilk evresi, Nim zirgüle sesinin hâkim olduğu kalışlarla sonuç bölümünün bir hazırlayıcısı konumunda gelişen bir kısımdır.



Şekil 9. Sonuç bölümünün ilk evresi

Hüseyinâşiran perdesinden hareketle yine kararlı ve ritmik bir yapıda başlanmış, Dügâh perdesini Nim Zirgüle ile destekleyen küçük bir cevap cümlesinin birbiri ardına sıralanan ve her seferinde cümlenin dördüncü sesini bir üst perdeye taşınması ile Nim Hicaz destekli, Neva'dan Hüseyini'ye ve Hüseyini'den glissandoyla Acem'e uzanan melodi dizilişi, yine Hüseyini perdesinden glissandoyla Tiz Buselîğe taşınmış ve tiz buselikten Nim Zirgüle'ye kadar uzanan bir sahada yavaş yavaş sıra seslerle çarpmalı bir şekilde alçalarak Nim Zirgüle'de kalınmıştır. Yine aynı hareketle Hüseyini'den glissando ile Gerdaniye perdesine oradan çarpmalı sıra seslerle Rast perdesine inilmiş ve bu diziliş bir kez daha tekrarlandıktan sonra tekrar Rast perdesinde kalınmıştır. Rast perdesinin ardından Acemaşiran perdesinin duyurulması ile Buselik perdesinden hareketle glissandoyla dizinin üçüncü derecesi aynı zamanda ikinci derece güçlü olan Çargâh'a, Buselik'ten hareketle glissandoyla Neva'ya ve yine tekrar aynı hareketle Çargâh'a geçip Dügâh'da kalmış ve tekrar Çargâh gösterdikten sonra Nim Zirgüle'de, yeden perdesinde bir asma kalış yapılmıştır. Kaba Dügâh bam teliyle devam eden asma kalışı destekleyen melodik gidişat tekrar Dügâh'ın gösterilmesinin ardından otuzikilik

notalar ve ara çarpmalarla daha güçlü bir yeden kalışı gerçekleştirilmiştir. Kararı arzulayan bu asma kalış, henüz olgunlaşmamış kararın bir hazırlayıcısı olarak duyurulduktan sonra, gelişme bölümünde kullanılan sırasıyla birbirini takip eden ve arpej ile başlayan kırık akorlar tekrar edilmiştir. Dügâh perdesinde başlayıp Neva'ya uzanan ve yine Dügâh'a dönüp Neva'ya yürüdükten sonra Buselik perdesinde la-mi-si kırık akoruyla sonlanan bu akor dizilişi yine iki kez tekrarlamıştır. Kırık akorların birbiri ardına sıralanışıyla oluşan bu kısım yine bir soluklanış niteliğinde olup, sonuç bölümünün gelişimine bir hazırlık olmuştur.

Sonuç bölümünün ikinci evresi, Tiz Buselik, Tiz Çargâh seslerinin vurgulandığı üçlü sekizlik nota gidişlerinin ardından, Nim Zirgüle'ye uzanan onaltılık nota dizilişinin çift seslerle Dügâh-Acemaşiran'da sonlandığı bir kısımdır.



Şekil 10. Sonuç bölümünün ikinci evresi

Arpejli re-la-re kırık akoruyla Neva perdesinde soluklanan bir cümleinin ardından, yine arpej (re-la-re kırık akoru) kullanılarak Acem perdesine uzanılmış, sanki verilen cevabın haklılığını pekiştirircesine Tiz Buselik, Tiz Çargâh vurgularıyla desteklenen ve birbirini iki kez tekrar eden üçlü diziliş, yedili Acem Tiz Hüseyni atlamasıyla başlayıp tekrar Acem'e kadar ikili aralık kullanarak inmiş ve sıra seslerle Muhayyer'e ardından Buselik'e, tekrar Acem'e ve Nim Zirgüle perdesine gelindikten sonra, Buselik-Hüseyñâşiran, Buselik-Nim Şehnaz, Buselik-Rast seslerinin kullanıldığı iki sesli akorlarla Dügâh-Acemaşiran seslerinin aynı anda duyurulduğu çift sesli bir kalış yapılmıştır. Aslında burada Buselikten başlayıp Nim Zirgüle ile kromatik seslerle devam eden ve (fa) Acemaşiran'da sonlanan bir kırık kalış yapılmıştır. "Aldatıcı kadans da denen bu kalış çeken akorunun eksen akoruna bağlanması yerine, çeken üstüne (altıncı derece akoruna) bağlanması demektir" (Say, 2001, s. 114).

Sonuç bölümünün üçüncü evresi, aynı cümlenin iki kez tekrarından oluşan yine bir pekiştirici cevap niteliği taşıyan ısrarlı bir cümleyle başlayan ve Buselik perdesinde sonlanan bir kısımdır.



Şekil 11. Sonuç bölümünün üçüncü evresi

Acem perdesinin ısrarlı gidiş gelişleriyle gelişen cümle, Acem'den hareketle glissandoyla Tiz Neva'ya geçip aynı cümleyi tekrarlayarak Hüseyini perdesinden hareketle dizinin ikinci derecesinde (si) Buselik perdesinde yine kalış hissini erteleyen bir asma kalış yapılmıştır.

Sonuç bölümünün son evresi, flajöle'nin iki kez kullanıldığı, Eviç perdesinin duyurulduğu, arpejlerle destekli, karar sesinin, hem flajöle hem de bam teli ile desteklenerek sonlandırıldığı kısımdır.



Şekil 12. Sonuç bölümünün son evresi

Sonuç bölümünün bu son evresinde alışılmışın dışında bir hareketle Buselik perdesinden hareketle durmaksızın gidişli ve gelişli bir glissando kullanılarak Hüseyini perdesine ulaşıldıktan sonra, Tiz Hüseyini flajöle ile tınlatılmış, tınlaması devam eden flajöle sesi birinci parmağıyla baskılayarak ters glissandoyla Çargâh'a taşımış, hemen ardından devam eden (mi) flajöle ve ters glissando ile tınlayan seslerin üzerine bam teli Kaba Dügâh'ı ekleyerek, farklı bir tını elde edilmiştir. Kaba Dügâh'ın duyurulmasının ardından sekizlik değerinde staccato Dügâh seslendirmiş ve hemen peşinden üçlü dizilişle yine Acem perdesinde bir kırık kalış yapılmıştır. Gerdaniye perdesine doğru uzanan senkoplu ve çarpmalı dizilişe Eviç perdesinin de girmesi ayrı bir çeşni oluşturmuştur. Bam teli Kaba Dügâh'la başlayıp Dügâh'dan seri bir şekilde Acem'e uzanan küçük cümlecik iki kez tekrar edildikten sonra, yine giriş ve gelişme bölümlerinde karşılaşılan arpejle kırık akorların biribiri ardına sıralanmasıyla (mi-la-mi kırık akoru) sonlanmıştır. Hemen ardından gelen ve aynı anda duyurulan flajöle ile Tiz Hüseyini ve Tiz Buselik sesleri tınlatılmıştır. Son olarak Hüseyini'den glissandoyla Acem'e gidip Hüseyini'de aynı hareketle Buselik'ten glissandoyla Çargâh'a gidilip Buselik'te kalınmıştır. Daha sonra Hüseyinâşiran'dan Acemaşiran'a devam eden ve Hüseyinâşiran'da kalan ses, Acemaşiran perdesinden başlayarak glissandolu bir şekilde Nim Zirgüle'ye, oradan Dügâh'a kaydırılmış, hemen ardından Muhayyer ve Hüseyini perdeleri çift ses flajöle ile duyurulmuştur. Bam teli kullanılarak Kaba Dügâh perdesi ile eser tamamlanmıştır.

3.1.1.4. Ritmik Yapı

Eserin genel ritmik karakteri sakin bir üslupta olup, ağırlıklı olarak sekizlik, dördlük ve ikilik notalar kullanılmıştır. Dizisel iniş veya çıkışlarda daha ziyade onaltılık tartımlar tercih edilmiş, süratli pasajlarda ise otuzikilik tartımlar kullanılmıştır. Uzatma noktası sekizlik değerle gelişme bölümünün başında benzer motif tekrarının yapıldığı bir pasajda kullanılmış, noktalı bir vuruşluk nota değerleri yine gelişme bölümünde birbirini tekrar eden iki motif şeklinde kullanılmıştır. İkilik nota değeri eser içinde yoğun olarak kullanılmış, aynı zamanda ikilik nota değerleri puandorg'lu kalışlarla uzatılmıştır. İki/dördlük usul kalıbı ritmik şekilde başlayan gelişme bölümünün son evresinde, üç/dördlük usul kalıbı ise sonuç bölümünün ilk evresindeki bir pasajda kullanılmıştır. Sonuç bölümünün ikinci evresinde ise üç/sekizlik usul kalıbının kullanıldığını görmekteyiz. Yine sonuç bölümünün ikinci evresinde dokuz/onaltılık aksak usul kalıbının birbirini tekrar eden iki motif şeklinde peş peşe iki kez

kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca sonuç bölümünün son evresinde sonu staccato'lu biten iki senkop kalıbı da kullanılmıştır. Yukarıda sözü edilen ritim kalıplarının kullanıldığı kısımlar aşağıdaki şekillerde gösterilmiştir.



Şekil 13. Noktalı sekizliklerin kullanıldığı benzer tekrarlı motifler



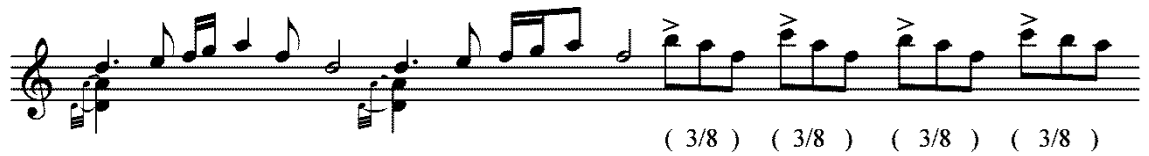
Şekil 14. Noktalı dördlüklerin kullanıldığı benzer tekrarlı motifler



Şekil 15. İki dördlük ritmik kalıpla ilerleyen pasaj



Şekil 16. Üç dördlük ritmik kalıpla ilerleyen pasaj



Şekil 17. Üç sekizlik ritmik kalıpla ilerleyen vurgulu pasaj



Şekil 18. Dokuz zamanlı Aksak ritim kalıpları



Şekil 19. Senkop'lu tartımın kullanıldığı kısım

3.1.2. Ud İcra Teknikleri Bakımından Hisleniş

Tokcan bu taksiminde Ud'un tınısında farklı arayışlara gitmiş ve çalgısını Ud'dan daha ziyade bir gitar edasıyla kullanarak akor ve arpej seslerini daha belirgin kullandığı bir icra anlayışı geliştirmiştir. Hisleniş eseri, tercih edilen icra anlayışının bir getirisi olarak mızrapla birlikte sağ el parmaklarının da aktif olarak kullanıldığı bir doğaçlamadır. Hisleniş, ezgisel karakter bakımından seyir kaygısı taşıyan makamsal bir anlayışla değil, dizi seslerinin özgür biçimde kompoze edildiği bir anlayışla sergilenmiştir. İcrada baştan sona hissedilen güçlü nüanslama anlayışı ve tını zenginliği, sanatçının arayışlarının bir ifadesi olarak göze çarpmaktadır. Kullanılan yenilikçi yaklaşımla birlikte dizi inişlerinde ve bazı perdelerde geleneksel çarpmaları da belirgin bir üslupla kullanmıştır. Birbirini takip eden glissandolu ve çarpmalı ezgilerde mızrap, arpejli kısımlarda ise tirando (Bkz. Parmak Tekniği) parmak vuruşları kullanmıştır. Yer yer kullandığı atlamalı aralıklar, güçlü mızrap hâkimiyetinin bir göstergesi olmuştur. Tokcan, birbirine yakın seslerin glissando ve çarpmalarla işleyişini, arpejli kırık akorlarla beslemiştir. Ayrıca mızrap kullanımındaki ve parmak kullanımındaki geçişleri ustalıkla işleyerek yeni bir teknik de oluşturmuştur. Pozisyon değişimini ileri ve geri glissandolarla tek tel üzerinde, kapalı seslerde uygulayarak, onuncu pozisyona kadar inmiştir. Ud'un perdesiz oluşu nedeniyle, daha sağlam baskı vuruşu gerektiren legato tekniğini, güçlü parmaklarını bir çekiç gibi kullanarak en güzel şekilde icralamıştır. Flajöle dokunuşun oluşturduğu ses devam ederken, uzayan flajöle sesin tınısını bozmadan, aynı tel üzerinde ileri ve geri glissando hareketleri ile mevcut sesi başka sese veya seslere ustalıkla taşıyarak, yeni bir teknik ve ses elde etmiştir. Çarpmayı en seri bir biçimde kullanmış, uzun glissandolu ve pozisyonlu inici geçişlerin dönüşlerinde çarpma tekniğini mızraplı ve mızrapsız olarak pozisyon aralarına ustalıkla yerleştirmiştir.

3.1.2.1. Sağ El Tekniği

Tokcan, Hisleniş adlı doğaçlamasının icrasında sağ el mızrap tekniği ile birlikte sağ el parmak tekniğini kullanmıştır. Sağ el mızrap kullanımında glissandolu gidişlerde üst mızrap vuruşunu kullanmış, seri pasajlarda ise mızrap kaydırma tekniğini kullanarak seri gidişin akıcılığını kesmemiş, bu sayede tonlamanın da daha kuvvetli olmasını sağlamıştır. arpmalı gidişlerde güçlü üst mızrabını kullanmıştır. Arpejli kısımlarda ise sağ el başparmak birinci ikinci ve üçüncü parmaklarını tirando tekniği ile kullanmıştır.

3.1.2.1.1 Mızrap Tekniği

Ud, tellerin titreşimini sağlamak amacıyla mızrap adı verilen genellikle plastikten yapılmış bir aletle alınır. Sağ el başparmak ve işaret parmağının uçları aynı hizada olacak şekilde birleştirilerek, yaklaşık bir santimetre mızrap ucu bırakılarak, diğer üç parmağın avuç içine kapatılması şekilde tutulur. Mızrap tele üstten temas ettiğinde vuruşun adı üst mızrap, mızrap tele alttan temas ettiğinde ise vuruş alt mızrap olarak isimlendirilir. Genellikle mızrap vuruş sırası bir üst bir alt olacak şekilde icra yapılır. Mızrabın önce kalın tele vurmak suretiyle iki telde gidip gelmesi dıştan vuruş, önce ince tele vurmak suretiyle iki telde gidip gelmesi ise içten vuruş olarak isimlendirilir (Torun, 1993, s. 86).

Doğru mızrap vuruş teknikleri, destekli vuruş (yaslanmalı vuruş), geniş vuruş ve kısa vuruş olarak sınıflandırılmıştır. Bu vuruş teknikleri sesin niteliği ile alakalı vuruş teknikleridir. Sesin gürlüğü veya cılızlığı, sesin tınısı, güzelliği bu vuruş tekniklerinin şekline ve durumuna bağlıdır. Torun'a göre (1993, s. 55) destekli vuruşlarla en güzel ses elde edilir. Telden tele geçişlerde hızlanmak güçtür. Geniş vuruşta ses güzeldir, telden tele geçişte uygundur. Kısa vuruşta ise ses, diğerine göre daha azdır fakat bir telde hızlı alış için uygundur.

Tokcan'ın mızrap kullanımında, büyük oranda destekli vuruşu tercih ettiği görülmekte, sağlam ve güçlü mızrap vuruşları ile net, temiz ve özgün bir tını elde etmektedir. Üst mızrap ve alt mızrap sıralarını uygun bir şekilde kullandığı gibi dış ve özellikle iç mızrap kullanımlarında da son derece akıcıdır. Bununla birlikte bilek yapısındaki esneklik ve güç sayesinde güçlü bir hâkimiyeti gerektiren mızrap kaydırma yani

mızrabın kaydırılarak iki kez üstten vurulduğu destekli vuruş tekniğini kullanmadaki başarısı, icrasının rengini belirlemede esas olmuş, kullandığı mızrap vuruşlarındaki sıradışılığı ve farklılığı ortaya koymuştur.



Şekil 20. Mızrap kaydırma tekniğinin uygulandığı kısım

3.1.2.1.2. Parmak Tekniği

Geleneksel müziğimizde ud mızrap'la icra edilmektedir, fakat Tokcan, Hisleniş adlı eserinde mızrapla birlikte sağ el parmaklarını da kullanmıştır. Klasik gitarda sağ el parmakları; Başparmak: **P** (pollex) İşaret Parmağı: **İ** (index) Orta Parmak: **M** (Medius) Yüzük Parmağı: **A** (Annularis) harfleri ile gösterilmektedir. Sağ eldeki teknik davranışlar Tirando ve Apoyando olarak adlandırılmaktadır.

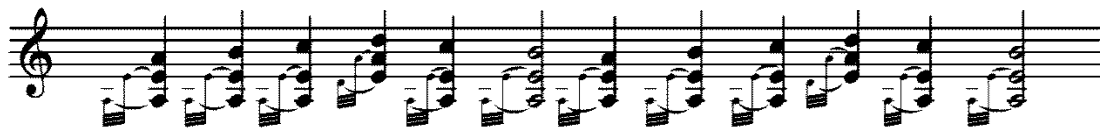
Tirando vuruş, sağ elin i, m, a, parmaklarından her hangi birinin teli çektikten sonra avuç içine doğru bir üst tele temas etmeyecek şekilde hareket etmesidir. Tirando tekniği, akor çalarken hızlı arpejlerde ve tremolo tekniğinde kullanılır. Apoyando vuruş ise sağ el tel çekme hareketlerinden birisidir. Bu teknikte elin i, m, a parmaklarından herhangi biri teli çektikten sonra bir üstteki tele dayanır. Bu vuruş tekniği gitardan daha güçlü bir ses elde etmek için kullanılır. Aynı zamanda tını zenginliğini artırır. Genellikle gamlarda, melodilerin esas notalarında, melodik pasajlarda kullanılır (Küçükosmanoğlu, 2006:17). Tokcan, özellikle arpejle yürüttüğü pasajlarda başparmak, işaret parmağı ve orta parmağı ile tirando vuruş tekniğini kullanmıştır. Diğer kısımlarda ise mızrap kullanmıştır. Apoyando vuruş tekniğini ise kullanmamıştır.

Gitar parmak ucu ile icra edildiği gibi tırnakla da çalınmaktadır. Ancak sadece tırnak kullanımı istenilen uygun tonun üretilmemesine, yine sadece parmak ucu kullanımının ise donuk ve zayıf bir tonun çıkmasına neden olduğundan, her ikisinin bir arada kullanımının daha doğru olacağını, Murat Cemil şu şekilde dile getirmektedir:

Birçok kişinin ve hatta bazı gitar çalanların bildiğinin aksine, gitar tamamen tırnakla çalınan bir çalgı değildir. Teli ilk vuran ve çekiş hareketini sağlayan parmağın etli kısmı iken, sesin rengini ve parlaklığını sağlayan tırnak, parmağın tele en son temas ettiği kısımdır. Sadece tırnaklar ile üretilen bir ses, zayıf, metalik ve müziğe olumsuz olarak yansıyan tırnak sesleriyle oluşacaktır. Sadece parmaklarla tırnaksız elde edilen seste ise; donuk, renksiz ve güçsüz bir ton elde edilebilir. Bu nedenle gitardan çıkan kaliteli ses: parmağın etli kısmı ve tırnağın birlikte ürettiği bir biçimde oluşmalıdır (Cemil, 2005, s. 19).

İcrasında sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını kullanan Tokcan'ın, parmaklarıyla çıkarmış olduğu tınıdan anlaşıldığına göre, sadece parmak ucunu kullanmanın yanı sıra belli oranda uzattığı tırnaklarını da kullanmıştır. Bu sayede tırnağın sert etkisini azaltmış aynı zamanda parmak ucunun zayıf etkisini de ortadan kaldırmıştır.

Tokcan Hisleniş isimli eserinin icrasında arpejle başlayan akorlu kısımları mızrabı elinden bırakmadan yine elinde tutmak suretiyle sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını kullanarak seslendirmiştir. Akorun en pest sesi olan Bas sesleri sağ el başparmağını bam teline vurgulamak sureti ile elde etmiş. Akorun diğer seslerinde ise 1.ve 2. parmaklarını kullanmıştır. Geleneksel icrada pek kullanılmayan akorlar onun bu eserdeki icrasında sıklıkla kullanılmıştır. Akorlar belli bir motifin ya da cümleinin ardından geldiği gibi ard arda sıralanarak da icra olunmuş, hatta sıralı olarak bir diziliş oluşturan akorlu gidiş, aynı zamanda bir soru ya da cevap cümlesi olarak da sergilenmiştir.



Şekil 21. Ard arda sıralanmış tirando vuruşlu kırık akorlar

3.1.2.2. Sol El Tekniği

Tokcan, Hisleniş adlı doğaçlamasında tek tel üzerinde birinci parmakla ilerleyerek, kapalı seslerin icra edildiği pozisyon tekniğini kullanmıştır. Bu sayede tiz perdelere rahat geçişler yapabildiği gibi değişik tınılar elde etmiş, Ud'un sınırlarını genişletmiştir.

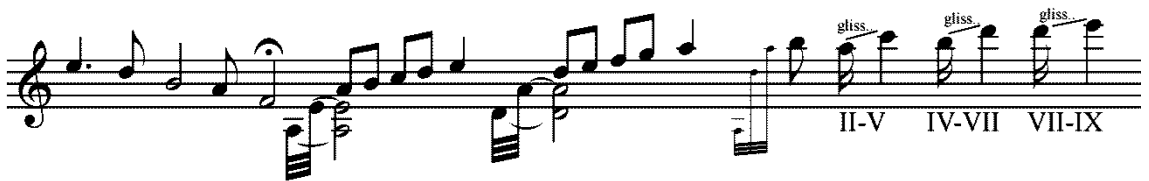
Yine birinci parmakla glissando yaparak tek tel üzerinde pozisyonlara girerken geçişler arasını çarpımlarla süslediğini görmekteyiz.

İkinci pozisyondaki Hüseyini perdesinden ikinci telde dokuzuncu pozisyondaki Tiz Buselik'e glissandoyla geçildikten sonra çarpımlarla yedinci, beşinci, dördüncü ve ikinci pozisyonlar kullanılarak Nim Zirgüle perdesine gelinmiştir. Yine ikinci pozisyondaki Hüseyini perdesinden glissandolu hareketle ikinci telde kapalı olarak beşinci pozisyondaki Gerdaniye perdesine, oradan yine çarpımlarla üçüncü ve ikinci pozisyonları kullanmak suretiyle Rast perdesine ve bu son hareketi tekrarlayarak bir kez daha ikinci pozisyondaki Hüseyini perdesinden glissandoyla beşinci pozisyondaki Gerdaniye perdesine geçilmiş ve geri dönüşte çarpımlarla beşinci, üçüncü ve ikinci pozisyonları kullanarak, pozisyon tekniğini en güzel şekilde icralamıştır.



Şekil 22. İkinci telde kapalı pozisyondaki Hüseyini'den dokuzuncu pozisyondaki Tiz Buselik'e ve beşinci pozisyondaki Gerdaniye'ye yapılan glissando geçişli kısımlar

Yine ikinci pozisyondan beşinci pozisyona, dördüncü pozisyondan yedinci pozisyona, yedinci Pozisyondan dokuzuncu pozisyona glissandolarla pozisyon değişimi hareketlerini görmekteyiz.



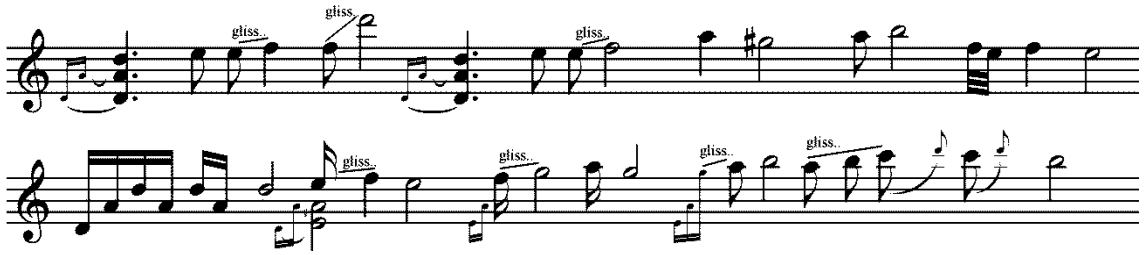
Şekil 23. Pozisyon değişimi hareketlerinin yapıldığı kısımlar

Tokcan'ın icrasında parmak baskılarının güçlü olması dikkat çekicidir. Güçlü parmakları ile icrada yapmış olduğu düz ve ters legato tekniği hareketinde daha güçlü parmak darbeleri kullanmıştır. Bu ise bize elektrogitarıda “hammer on” çekiçleyerek bağlı çalma ve “pull off” çekerek bağlı çalma diye tabir edilen teknikleri hatırlatmaktadır. “Hammer-on” tekniği, bir notaya pena vuruşu yapmadan, sol el parmağını, istenen perdeye sert bir şekilde adeta bir çekiç gibi vurarak çalmaktır (Ulusoy, 2003, s. 12). “Hammer on” aynı telde bulunan ve yanyana duran iki notanın (ilk notanın ikinci notadan kalın olması halinde) tek pena ya da parmak vuruşu ile çalınması tekniği, “pull off” ise aynı telde bulunan ve yanyana duran iki notanın (ilk notanın ikinci notadan ince olması halinde) tek pena ya da parmak vuruşu ile çalınması tekniğidir (Erdoğan ve İşbilen, 2012, s. 28-31). Aslında “Hammer on” bir nevi düz legato, “Pull off” ise ters legatodur. Fakat Tokcan'ın uygulamasındaki güçlü ve vurgulu parmak baskılarını daha iyi ifade etmek adına çekiçleme ve çekme yani hammer on ve pull off tekniklerini kullanmıştır diyebiliriz. Aşağıda eser içerisinde kullandığı çekiçleme vuruşları, aynı anda çekme ve çekiçleme vuruşları örneklerini görmekteyiz.



Şekil 24. Çekiçleme vuruşları (Hammer on)

Perdesiz bir enstrüman olan Ud'da kaydırma yapmak güçlü bir kulak ve hâkimiyet gerektirir. Geleneksel müziğimizin vazgeçilmez tekniğinden olan kaydırma tekniğini Tokcan, arpejli, akorlu, mızraplı ve mızrapsız icrasında gelişi güzel değil, modern tınların arasına ustalıkla yerleştirilerek, sade parmak baskılarının dizilişiyle oluşmuş yenilikçi ezgi kalıplarının arasında, geleneksel yapıyı sanki baş tacı yaptığını vurgularcasına, otantik havayı koklatmış, glissandoyu yerinde ve zamanında kullanarak, modern tınlarla geleneksel yapıyı çok iyi bir biçimde sentezlemiştir.

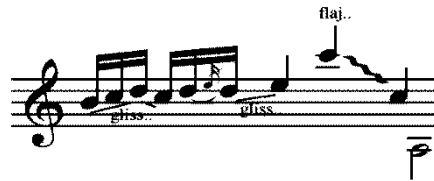


Şekil 25. Glissandolu pasajlar

Tokcan ilk olarak gelişme bölümünün ikinci kısmında, mi (Hüseyni) perdesini üçüncü tel yedinci pozisyonda üçüncü parmakla flajöle ile oktavda Tiz Hüseyni olarak tınlatmıştır. Eserin sonuç bölümünün son kısmında iki flajole hareketi daha gerçekleştirmiştir. Bunlardan birincisi Tiz Hüseyni'nin birinci parmağın kullanımıyla flajole ile tınlatılması ile başlayan, tınlamanın devam ettiği süreçte flajöle sesi birinci parmağıyla baskılıyarak ters glissandoyla Çargâh'a taşımış, hemen ardından devam eden ters glissando ile tınlayan sesin üzerine bam teli Kaba Dügâh'ı eklemek sureti ile flajole ve glissandolu ilginç bir tını elde edilmiştir. Sonuç bölümünün son kısmında ikinci olarak (mi-si) Tiz Hüseyni ve Tiz Buselik seslerini ise aynı anda tınlatarak "çift ses flajöle" kullanmıştır.



Şekil 26. Flajöle örneği



Şekil 27. Flajöle'nin ardından ters glissando



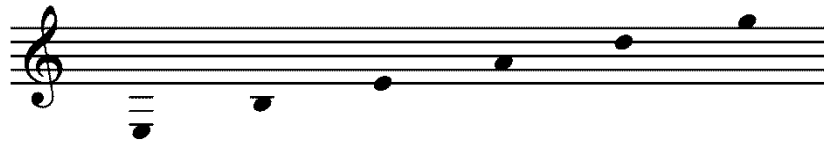
Şekil 28. Çift ses flajöle örneği

3.1.3. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Ayrılık

Ayrılık, inişli ve çıkışlı sade nota dizilişleri yoğunlukta olmak üzere, ölçülü ritmik pasajların kullanıldığı durgun bir yapıda sergilenmiş bir doğaçlamadır. Mızrabın ağırlıklı olarak kullanılması ile beraber, arpej gerektiren pasajlarda sağ el birinci, ikinci ve üçüncü parmakların kullanımı devreye girmiştir. Duygusal yapıyı ifade etmek adına glissandolar sıklıkla kullanılmış, arpejli akorlar sade melodi motiflerinin arasına özenle yerleşmiş, sade melodik gidişlerin monotonluğunu dengeleyerek motif ve cümlelere zenginlik katmıştır. Ajilitesi yüksek pasajlar ise durgun ilerleyen melodik yapıya karşı bir duruş sergilemiş, sade melodik yapının anlatmak istediği içe kapanıklıktan bir silkiniş mahiyetinde ortaya çıkarak varlığını göstermiş, bir anlamda melodik bir güç oluşturmuştur. Sekiz zamanlı olarak icra edilen gelişme bölümünün son evresindeki ritmik melodik yapı, zamanın belli bir düzen içinde akıp gittiğini ifade eden bir yapı sergiler niteliktedir.

3.1.3.1. Akort Düzeni

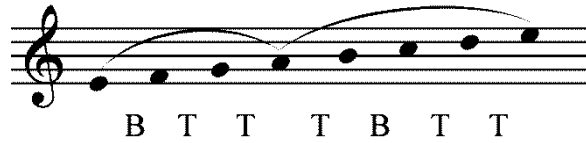
Tokcan, Ayrılık adlı doğaçlama eserini icra etmek için Ud'un tellerini tizden peste doğru Gerdaniye (Sol), Neva (Re), Dügâh (La), Hüseyinâşiran (Mi), Kaba Buselik (Si), Kaba Hüseyinâşiran (Mi) şeklinde akortlamıştır. Görüldüğü üzere Ud'un bam teli olan altıncı teli Kaba Hüseyinâşiran perdesine çekmiştir. Kürdi dizisi sınırları içinde icra ettiği eserini, Dügâh'ta karar eden yerinde Kürdi dizisi yerine, Hüseyinâşiran perdesinde karar eden diziyi kullanmış, bu sayede karar perdesini bam teli ile desteklemiş, Ud'un pest seslerindeki tınıları kullanarak farklı bir zenginlik elde etmiştir.



Şekil 29. Pest'den tiz'e doğru Akort sesleri

3.1.3.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Kürdi makamı Dügâh'ta Kürdi dörtlüsüne Neva'da Buselik Beşlisinin eklenmesiyle oluşan bir makam dizisine sahiptir (Özkan, 1984, s. 111). Ancak Tokcan, icrasında bu diziyi Hüseyinâşiran perdesine geçürerek kullanmıştır.



Şekil 30. Hüseyinâşiranda Kürdi makamı dizisi

Eserin icrasında makamsallık kaygısı güdülmemiştir. Makamın geleneksel seyir yapısından tamamen uzak, sadece dizi sesleri simetrik olarak kullanılmıştır. Makamın genel karakterini ve yapısını değil, dizi seslerini esas alan bu icra anlayışının, yeni sesler ve yeni tınlar elde etme odaklı olduğunu, bu nedenle eserin icrasında yenilikçi bir yaklaşımın sergilendiğini söyleyebiliriz.

Eserde yirmi dokuz adet perde kullanılmıştır. Kaba Hüseyinâşiran'dan Tiz Neva'ya kadar olan bir ses sahası içerisinde eser icra edilmiştir. Kullanılan sesler pestten tize doğru Kaba Hüseyinâşiran, Kaba Acemaşiran, Kaba Rast, Kaba Dügâh, Kaba Buselik, Kaba Çargâh, Yegâh, Hüseyinâşiran, Acemaşiran, Rast, Nim Zirgüle, Dügâh, Kürdi, Buselik, Çargâh, Nim Hicaz, Neva, Nim Hisar, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Neva'dır. Kaba Nim Hisar perdesi kullanılmamıştır.



Şekil 31. Ayrılık eserinde kullanılan perdeler

3.1.3.3. Melodik Örgü

Ayrılık adlı doğaçlama eserin süresi altı dakika otuzbeş saniyedir. Eserin giriş bölümü, sade melodi dizilişleri ile başlamış, sakin ağdalı ve dokunaklı melodik akış, duraklı kalırlarla beslenmiştir. Soru ve cevap cümleleri ile gelişen giriş melodileri, birbirini takip eden ve onüç kez tekrarlanan aynı akor sesleri ile devam etmiştir. Tiz Çargâh'a uzanan ses genişliğine ulaşıldıktan sonra, ajilitesi yüksek, seri inici ve çıkıcı melodi dizilişiyle, Kaba Hüseyinâşiran perdesinde tamamlanan bir bölümdür.

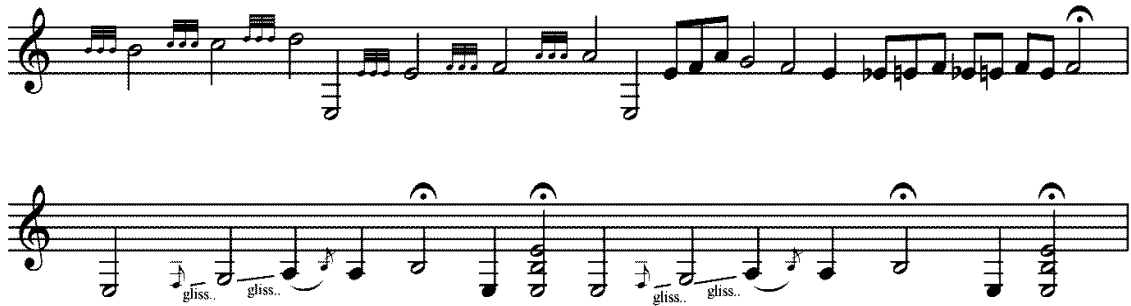


Şekil 32. Giriş bölümü

Hüseyni perdesi ile başlayan soru cümlesi, Acem perdesinde çarpma yaparak Muhayyer'e uzanmış ve duraklı bir kalışla bir müddet bekledikten sonra gerdaniye perdesinden glissandolu hareketle Tiz Buselik'e yürüyerek, ilk soru cümleliğini oluşturmuştur. Tekrar Hüseyni perdesine dönülerek aynı soru cümleliği bir kez daha tekrarlanmıştır. Eviç perdesi ile başlayan ve Gerdaniye perdesi ile devam eden cevap cümleliği, bam teli Kaba Hüseyniâşiran desteği ile onaltılık değerlerle Gerdaniye ve Eviç, sekizlik değerlerle Eviç ve Gerdaniye gösterdikten sonra yine Muhayyer'de bam teli Kaba Hüseyniâşiran desteği ile kalmış, Hüseyni'den çarpma yaparak Acem'e uzanan cevap melodisi, onaltılık değerlerle iki kez Acem ve Hüseyni göstermiş, sekizlik değerlerle tekrar Hüseyni ve Acem perdesi göstererek, Gerdaniye perdesine uzanmış, yine Acem perdesine dokunulduktan sonra Hüseyni perdesinde cevap cümlesinin birinci periyodu tamamlanmıştır. Cevap cümlesinin ikinci periyodu Muhayyer sesiyle

başlamıştır. Gerdaniye ve Acem seslerinden Hüseyni perdesine uzanan diziliş, duraklı kalıktan sonra tekrar Muhayyer'e tırmanmış, Gerdaniye, Acem, Hüseyni, Neva seslerini duyurduktan sonra, otuzikilik nota değerleri ile Neva sesini Hüseyni'ye çarparak yürümüş, onaltılık değerde Çargâh gösterdikten sonra, Buselik perdesine, oradan duraklı bir kalışla tekrar Çargâh perdesinde kalarak, uzun cevap cümlesi tamamlanmıştır. Birbirini onüçkez tekrarlayan pestten tize doğru mi-do-mi-sol seslerinden oluşan arpej akor ile oluşan melodi, mi-la-mi-la akoru ile yeni bir soru cümlesi başlangıcı yapmış, bam teli Kaba Hüseyniâşiran destekli başlangıç melodisi, Buselik'e, Tiz Çargaha ve yine Buselik'e uzanan ve aynı motifle yürüyen küçük soru motifleri ile gelişmiş, Muhayyer'den Acem perdesine uzanan aralıklı seslerle, duraklı bir kalışla Acem perdesinde soru cümlesini tamamlamıştır. Aynı soru cümlesine cevap olarak ajilitesi yüksek Kaba Hüseyniâşiran'dan başlayan seri melodi akışı, sıra seslerle Tiz Çargâh'ta zirve yaparak, inişli çıkışlı dizilişle tekrar Kaba Hüseyniâşiran perdesine dönerek, hem cevap niteliği taşıyan bir cümle dizilişi sergilenmiş, hem de giriş bölümü sonlandırılmıştır.

Gelişme bölümü geniş bir melodi yelpazesini içine alan dört kısımdan oluşmuştur. Kaba Hisar perdesinin çeşni kattığı birinci kısım, Kaba hicaz, Nim Zirgüle ve Kürdi seslerinin devreye girmesi ile Hicaz çeşnisinin bulunduğu üçüncü kısım ve ritmik melodi dizilişinin yer aldığı dördüncü kısımdan oluşan bir bölümdür.



Şekil 33. Gelişme bölümünün birinci evresi

Grupetto notalarıyla Buselik perdesinden başlayan gelişme bölümünün ilk evresi, yine üçlü nota dizilişinin beslediği Çargâh ve Neva perdesi ile sakince yürümüş, bam teli Kaba Hüseyniâşiran'dan destek alarak yine üçlü nota dişilişleri ile Hüseyni, Acem ve Dügâh perdelerinde aynı sakin gidişle yürümüş, Hüseyni, Acem, Dügâh seslerini

tiz Buselik'e geçip, duraklı kalarak ilk etapta vereceği cevap cümlesine küçük bir cevap cümleciği girişi yapmıştır. Ardından Tiz Buselik'den glissandolu hareketle Tiz Çargâh'a ve ters glissando ile tekrar Tiz Buselik'e, Tiz Çargâh, Muhayyer ve yine Tiz Buselik gösterdikten sonra Gerdaniye'de duraklı bir kalışla yine küçük bir cevap hazırlığı sergilemiş, mi-si-mi akoruyla iki cümle arasını dinlendirmiştir. Hüseyini ile başlayan cümlecik Gerdaniye üzerinden gelerek Acem'de, Acemden yürüyen melodi, Hüseyini ve Neva üzerinden gelerek Buselik'te duraklamış, Acem, Hüseyini ve Gerdaniye'nin ardından Acem perdesinde duraklı bir kalışla cevap cümlesini virgüllerle sürdürmeye devam etmiştir. Çargâh perdesi ile gelişimine devam eden cevap cümlesi, sıra seslerle seri olarak tiz Çargâh'a uzandıktan sonra, daha sakin bir yapıda oluşan sıra seslerle Rast perdesinde cevap cümlesini tamamlamıştır. Rast perdesinden glissando ile Dügâh'a, ardından Dügâh perdesinden glissando ile Buselik'e yürüyen yeni bir cevap cümleciği başlangıcı, duraklı kalışını bitirdikten sonra Hüseyinâşiran'dan hareketle Çargâh perdesine gelerek duraklı kalışın ardından yine mi-si-mi akoru ile cümleye nefes aldırılmış, Buselik perdesi ile melodi devam ettirilerek Hüseyinâşiran-Buselik ve Buselik-Neva atlamasıyla Nim Hicaz perdesinde duraklı kalışla cümleye geçici bir çeşni katılmıştır. Buselik'ten düz ve ters glissando hareketiyle önce Çargâh'a, sonra tekrar Buselik'e gelerek devam eden melodi iki kez tekrarlandıktan sonra, Buselik'ten Acem'e ve Hüseyini'ye uzanan, yine iki kez tekrarlı melodi dizilişi ile Çargâh perdesinde soluklanmıştır. Daha sonra inatçı bir tavırla verdiği cevabı perçinlercesine çarpmalarla süslenmiş sekizlik değerlerle, Hüseyini, Acem ve Gerdaniye seslerinden oluşan inici melodi dizilişini, Muhayyer'e, ardından Gerdaniye'den glissando ile Tiz Buselik'e taşımış, Muhayyer perdesinde durakla kalan bir cümle noktası koymuştur. Tiz Buselik'ten hareketle Tiz Çargâh sesine çarpma yaparak Muhayyer'e gelmiş, ardından Tiz Çargâh, Tiz Buselik perdelerini duyurduktan sonra Muhayyer'den glissando ile Nim Şehnaz sesinde kalarak küçük bir soru cümlesi oluşturmuş, bam teli Kaba Hüseyinâşiran desteğinin ardından mi-si-mi arpej akoru ile çift ses kullanılarak si-mi perdeleri çift glissando ile do-fa perdelerine taşınmış, bu küçük motif do-fa-la akoru ile devam ettirilerek cevap cümlesi başlamıştır. Hüseyini perdesi ile devam eden cevap glissando ile Acem'e tekrar Hüseyini perdesine yine Hüseyini'den glissando hareketi ile Gerdaniye'ye ve oradan tekrar Acem'e uzanan melodi, Acem perdesinden glissando ile Tiz Buselik'e, ardından Muhayyer'e ve Tiz Buselik'e geçiş yapan küçük motif dizilişleri ile bir cevap cümlesi oluşmuştur. Hüseyinâşirandan glissando ile Acem'e

uzanan yeni cevap cümlesi Kaba Hicaz, Nim Zirgüle seslerini içine alan bir dizilişle Kürdi perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşniyle duraklı bir kalış yapmış, yine aynı çeşnili ve dizilişli melodi tekrarlandıktan sonra Nim Zirgüle perdesinde kalınarak, bir Zirgüleli Hicaz çeşniyle Acem perdesinde gelişme bölümünün ikinci evresi sonlanmıştır.



Şekil 35. Gelişme bölümünün üçüncü evresi

Gelişme bölümünün üçüncü evresi, vibrato ile Acem sesinin duyurulmasının ardından Gerdaniye’de duraklı bir kalışla başlamış, Gerdaniye-Tiz Çargâh atlaması ile Muhayer’e uzananmış ve sanki bir yakarışı dile getirircesine gelişen cümlecik, Muhayyer perdesinde duraklı bir kalış yapmıştır. Aynı seslerin tekrarı ile gelişen melodi, aynı yakarışı perçinlercesine ısrarlı şekilde ilerlemeye devam etmiş, ardından Muhayyer’den glissando ile Tiz Neva’ya geçip Nim Şehnaz perdesinde kalınmıştır. İkilik değerlerle devam eden melodi, Nim Şehnaz perdesinde ısrar etmeyerek hemen peşinden naturelle Tiz Çargâh’a ve Tiz Buselik’e duraklı kalışla devam etmiş, tekrar Tiz Buselik’ten Kürdi perdesine, oradan Hüseyini perdesine geçerek, vibratolu duraklı bir kalış yapmış, soru cümlesi tamamlanmıştır. Gelişme bölümünün üçüncü evresinin sonunda mi-do-fa arpej akoruyla başlayan cevap cümlesi, mi-do-sol arpej akoruyla ve duraklı bir kalışla devam etmiş, si-mi-do-mi-sol akorunun arpejle duyurulmasının ardından, Acem ve Muhayyer kalışlı küçük motiflerle ilerlemiş, Hüseyinâşiran’dan hareketle Buselik, Hüseyini, Gerdaniye’den oluşan aralıklı sesler dizisini duyurarak Eviç perdesinde kalmış ve aynı motif iki kez tekrarlanarak cevap cümlesi sonlanmıştır.



Şekil 36. Gelişme bölümünün son evresi

Gelişme bölümünün son evresi mi-si-mi akoruyla ve ritmik bir dizilişle başlamıştır. Kararlı, kendinden emin ilerleyen melodik diziliş, kurallı bir yapı sergilemiştir. Dört zamanlı sekiz birimli olarak da adlandırılabilen bu pasaj, düyek usulünde ritmik bir kalıp şeklinde ilerlemiştir. Çift seslerle dörtlü aralıkların duyurulduğu ritmik ve melodik yapı, yer yer halk müziği tınlarını çağrıştırmıştır. Gelişme bölümünün son evresi olarak ilerleyen bu cevap cümlesi, Dügâh ve Neva perdelerinin aynı anda duyurulması ile sonlanmıştır. Rast perdesi ile başlayıp Hüseyini perdesine uzanan ses aralığı, yine aynı aralığın onaltılık değerlerle duyurulmasının ardından gelişen melodi, Tiz Çargâh'a ulaştıktan sonra Acem perdesinden Hüseyini perdesine inmiş, mi-re-sol akoru arpejle duyurulmuş, Nim Şehnaz-Eviç sesleri çift ses olarak aynı anda duyurularak, bir soru cümlecisi kalışı yapılmıştır. Ardından bu soruya cevap olarak mi-si-mi-sol-fadiyez-fa-fa-mi selerinden oluşan ve on kez tekrarlanan seri otuzikilik nota değerli seslerin birbiri ardına tarandığı cevap başlangıcı, Kaba Hüseyinâşiran'dan başlayarak Kaba Buselik, Hüseyinâşiran ve Dügâh seslerinin birbiri ardına taranarak Gerdaniye perdesinden hareketle Kaba Acemaşiran'a kadar uzanan ve yine otuzikilik

nota değerleri ile ilerleyen melodi dizilişine bağlanmış, ardından Kaba Acemaşiran perdesinde kalarak gelişme bölümünü bir cevapla tamamlamıştır.

Sonuç bölümü, duygusal bir durgunluk ifadesi ile gelişen melodi dizilişlerinin sol diyez ve mi bemol seslerinin katılımıyla birlikte, ayrılığın kabullenişinin melodik bir yapıyla anlatılışı, aynı zamanda bir vedanın seslendirilişinin sergilendiği bir bölüm olmuştur.



Şekil 37. Sonuç bölümü

Hüseyni perdesinden hareketle tremolo vuruşlar ve glissando ile ilerleyen melodi, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer seslerini sırasıyla duyurduktan sonra, Muhayyer perdesinde duraklı bir kalışın ardından Hüseyniâşiran perdesini duyurmuş, peşinden tekrar Hüseyni'den başlayan tremolo vuruşlarla ve glissandolarla devam eden sıra seslerle Tiz Hüseyni'ye kadar ilerlemiş, mi-mi-sol akoruyla devam etmiş, bam teli Kaba Hüseyniâşiran perdesinden destek aldıktan sonra mi-mi-sol seslerinin arpejle duyurulmasının ardından, mi-si-fa akorunu seslendirerek devam etmiştir.

Aynı akor seslerinin ikinci kez tekrarı ile devam eden melodi, çift seslerle ilerleyerek Hüseyniâşiran'da duraklı bir kalış yapmış, Acem perdesinden hareketle Hüseyni'den glissando ile Nim Şehnaz perdesine, peşinden Gerdaniye perdesine ve daha sonra Acem göstererek Hüseyni'de kısa süreli bir nefes almış ve iki kez tekrarlandıktan sonra

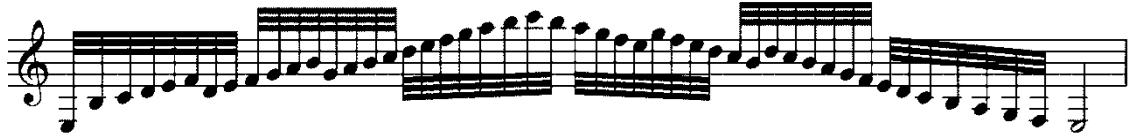
Hüseyini perdesinden glissando ile Muhayyer’de duraklı bir kalış yapmıştır. Yine Hüseyini’den glissando ile başlayıp Hüseyini’de sonlanan cümle, iki kez tekrar edildikten sonra, mi bemol’e, si bemol’e ve sol diyez’e uğrayarak, aynı kalıbı tekrarlamak sureti ile sekvens yaparak Hüseyinâşiran’a kadar inmiş, yine aynı kalıpla Acem’den hareketle Dügâh’a glissando ile gidip, Dügâh’a uzandığı motifin bir benzeri ile Acem perdesinde sonlanmış, duraklı bekleyişin ardından ağırca bam teli Kaba Hüseyinâşiran, peşinden üst eşik üzerinden baskıyla hafif susturulan ve aynı anda çift ses olarak duyurulan (si-mi) sesleri, iki kez tekrarlanmış, Hüseyinâşiran’dan otuzikilik değerle Buselik perdesine bağlanan ses, bam teli Kaba Hüseyinâşiran’da uzamış, aynı sesler onaltılık değerlerle tekrar duyurulduktan sonra eser tamamlanmıştır.

3.1.3.4. Ritmik Yapı

Sakin bir üslupta başlayan eserin giriş bölümü ikilik, dördlük ve sekizlik değerlerle ilerlemiş, bol duraklı kalıplardan sonra onüç kez tekrarlanan arpejli mi-do-mi-sol akoru ile devam eden giriş bölümünün son kısmı, otuzikilik değerlerden oluşan ajilitesi oldukça yüksek seri ve akıcı bir pasajın ardından son bulmuştur. Gelişme bölümü ikilik notaların üçlü nota gruplarıyla süslendiği, birbirini takip eden bir ritmik kalıp sergilemiştir. Gelişme bölümünün son evresinde sekiz zamanlı düyek usulü kalıbında ilerleyen, dört zamanlı sekiz birimli olarak da adlandırılabilir ritmik bir pasaj bulunmaktadır. Bu pasaj noktalı dördlük, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşmuş, sekizlik ve dördlük değerler çift ses olarak bir arada kullanılmıştır. Üst tarafta tınılatılan Hüseyinâşiran perdesi, bağlı bir şekilde uzatılarak sekizlik ve dördlük değerlerde çift ve üç sesli guruplar oluşturmuş, senkop’la ilerleyen ritmik bir diziliş sergilemiştir. Gelişme bölümünün sonunda otuzikilik nota değerleri ile yine ajilitesi oldukça yüksek bir serilikle ilerleyen ritmik pasaj mi-si-mi-sol-fadiyez-fa-fa-mi sesleriyle oluşan otuzikilik kümeyi on kez tekrarlamıştır. Sonuç bölümü yoğun duraklı kalıpların ikilik, dördlük ve sekizlik değerlerle oluşturulduğu sakin karakterli ritmik bir yapı sergilemiştir.



Şekil 38. Arpejli akorların ardarda sıralandığı kısım



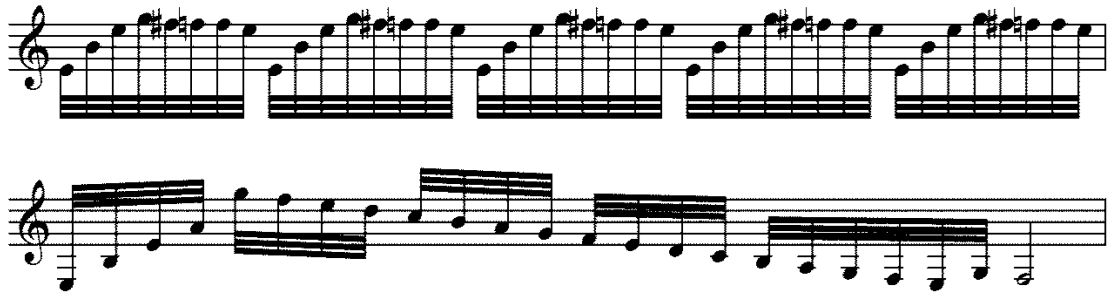
Şekil 39. Ajiliteli giriş bölümünün son kısmı



Şekil 40. İkilik notaların üçlü nota grupları ile süslediği kısım



Şekil 41. Gelişme bölümünün sonundaki düyek kalıplı ritmik pasaj



Şekil 42. Otuzikilik nota değerli ajiliteli pasaj

3.1.4. Ud İcra Teknikleri Bakımından Ayrılık

Kullandığı akord ve dizi seslerindeki bağımsız tercihleriyle Ud'da farklı tını arayışlarını Ayrılık eserinde de sürdüren Tokcan, mızrap kullanımı yoğunlukta olmak üzere yer yer arpej seslerinin icrasında sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını da devreye sokarak, doğaçlamasında yenilikçi arayışını sürdürmüştür. Yine geleneksel makam yapısının seyir anlayışından uzak, her hangi bir zorunluluk hissetmeden geliştirdiği doğaçlamasında sesleri özgürce kullanmış, güçlü nüans anlayışı ve tını zenginliğine

önem vermiştir. Melodik duygu yapısını istediği gibi anlatabilmek adına sınırlayıcı bir anlayışla değil, serbest özgür bir anlayışla sürdüren Tokcan'ın melodik arayışları, onun kendine özgü bir ifade şekli olmuştur.

3.1.4.1. Sağ El Tekniği

Tokcan Ayrılık adlı doğaçlamasında mızrap tekniği ile birlikte sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmakların kullanıldığı Tirando vuruşlu parmak tekniğini de kullanmıştır. Mızrap kullanımının olmadığı parmakların kullanıldığı kısımlarda mızrap avuç içinde tutulmuş, parmak ve mızrap kullanımı dönüşümlü olarak icralanmıştır. Sağ el mızrap tekniği olarak glissandolu gidişlerde üst mızrap tekniğini, çarpmalı pozisyonlu yürüyüşlerde de yine güçlü üst mızrap tekniğini kullanmıştır. Seri pasajlarda özellikle onunla özdeşleşen ve güçlü mızrap hâkimiyeti gerektiren mızrap kaydırma tekniğini kullanmıştır. Üst mızrabı ve alt mızrabı aynı yönde iki ve daha fazla sese kaydırarak dizi iniş ve çıkışlarında akıcılığı kesmemiş, mızrabın yönünü akışın konumuna göre ayarlayarak mızrap tutuşunu değişik pozisyonlarda kullanmıştır. Tremolo vuruş tekniğini de eserin son bölümünde glissadoyla beraber yürüyen gidişte kullanmıştır. Atlamalı seslerde de mızrap tekniği ile birlikte sağ el parmak tekniğini yine başparmak, birinci, ikinci ve üçüncü parmaklarla tirando vuruş tekniği olarak kullanmıştır.

3.1.4.1.1. Mızrap Tekniği

Tokcan, gelişme bölümünün son kısımandaki mi-si-mi-sol-fadiyez-fa-fa-mi seslerinden oluşan seri kısımda Hüseyinâşiran-Buselik-Hüseyini seslerini üst mızrapla mızrap kaydırma tekniği ile icraladıktan sonra, Gerdaniye perdesini kapalı olarak ikinci telden sol el dördüncü parmağıyla almış ve Gerdaniye sesini alt mızrap vuruşu ile seslendirmiştir. Gerdaniye perdesini alt mızrapla seslendirerek devam ederken Eviç, Acem, Acem, Hüseyini seslerini mızrap sırasına koyarak, motifin sonundaki Hüseyini perdesine alt mızrabı denk getirmek suretiyle ikinci motifin üst mızrapla başlayabilmesi sağlanmıştır. Bu mızrap hareketinin neticesinde de ajiliteli motif, akıcı bir şekilde seri olarak tekrarlanabilmiştir.



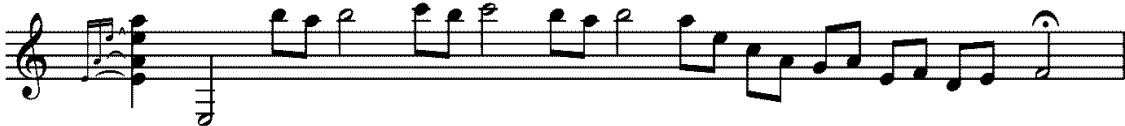
Şekil 43. Mızrap kaydırma tekniğinin uygulandığı ve birinci telin ikinci telden kapalı alındığı kısım

Sonuç bölümünün ilk evresinde glissandolu ses gidişlerini tremolo tekniği ile birbirine bağlamıştır. Tremolo mızrap vuruşlarını devam ettirirken glissando hareketini de kademeli olarak yürütmüştür.



Şekil 44. Tremolo tekniğinin uygulandığı kısım

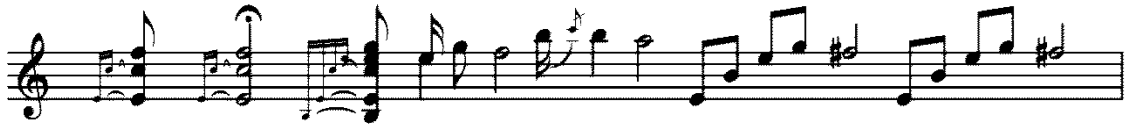
Geleneksel müziğimizde alışık olmadığımız atlamalı aralıklar kullanmıştır. Mızrap hâkimiyetinin gerektirdiği atlamalı pasajlar eser içerisinde göze çarpmaktadır.



Şekil 45. Muhayyer perdesi ile başlayan atlamalı aralıkların kullanıldığı kısım

Muhayyer perdesi ile başlayan atlamalı pasaj, dörtlü aralıkla Hüseyini perdesine, oradan üçlü aralıklarla Çargâh ve Dügâh perdelerine inmiş, Rast perdesinden ikili aralık hareketi ile Dügâh'a, dörtlü aralıkla Hüseyinâşiran'a, yine ikili aralıkla Acemaşirana, üçlü aralıkla Yegâh'a ardından tekrar Hüseyinâşiran'a devam ederek en son Acemaşiran perdesinde tamamlanmıştır.

Yine Hüseyinâşiran perdesi ile başlayıp beşli aralıkla Buselik perdesine, dörtlü aralıkla Hüseyini perdesine oradan üçlü aralıkla Gerdaniye perdesine ilerleyen atlamalı sesleri görmekteyiz.



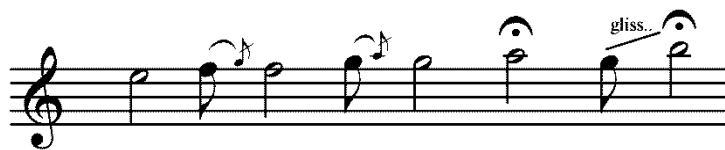
Şekil 46. Hüseyinâşiran perdesi ile başlayan atlamalı aralıkların kullandığı kısım

3.1.4.1.2. Parmak Tekniği

Geleneksel müziğimizde kullanılmayan sağ el parmak tekniğini Tokcan, Ayrılık adlı doğaçlamasında da kullanmıştır. Arpejli akorların bulunduğu pasajlarda sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını kullanmıştır. Bu esnada yine mızrabı elinde tutarak parmaklarını devreye sokmuştur. Sağ el parmak tekniği olarak Tirando vuruş tekniğini kullanmıştır.

3.1.4.2. Sol El Tekniği

Tokcan, doğaçlamasında glissandolu gidişlerde pozisyon tekniğini kullanmıştır. Eserin ilk bölümünde ikinci telde kapalı olarak gerdaniye perdesini beşinci pozisyonda tınlatmış, aynı sesi glissandoyla dokuzuncu pozisyondaki Tiz Buselik perdesine taşımıştır. Böylece Gerdaniye ve Tiz Buselik seslerini Neva telinde kapalı olarak icralayarak tını zenginliği elde etmekle beraber sol el pozisyon hâkimiyetini göstermiştir.



Şekil 47. Glissandolu pozisyon gidişinin kullanıldığı kısım

Bam teli Kaba Hüseyinâşiran'ı boş telde seslendirdikten sonra, sol el birinci parmağı ile birinci pozisyondan aldığı sesi, üçüncü pozisyondaki Kaba Rast perdesine glissandoyla taşımış, üçüncü pozisyondan hareketle Kaba Rast perdesini yine glissando ile beşinci pozisyona taşıyarak hem bam telinin tınısını en uç seviyede kullanmış, hem de bam telindeki pozisyon tekniğine bir örnek sergilemiştir.

3.1.5. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Parmakların Dansı

Parmakların Dansı, yapısında halk müziği melodileri barındıran benzer küçük cümle kuruluşlarının soru cevap şeklinde birbirini takip ettiği sade, yalın ezgi motiflerinin oluşturduğu melodik bir yapıya sahiptir. Dokuz zamanlı Aksak usulünün yine dokuz zamanlı Evfer usulü ile iç içe kullanıldığı eserde, usulün ritmik kalıp yapısının bir örnek model oluşturur mahiyette kullanıldığını görmekteyiz. Sakin seyreden ritmik ve melodik gidiş, cümle sonlarında ya da başlarında icralanan onaltılık değerlerle hızlandırılmış ve zenginleştirilmiştir.

3.1.5.1. Akort Düzeni

Eserde akort düzeni olarak geleneksel icralarda kullanılan “Bolahenk” (yerinden icra) adı verilen akord düzeni kullanılmıştır. Ayrıca Parmakların Dansı eserinde Ud’un altıncı teli kullanılmamıştır.

Bolahenk akordunda tellerin pest’den tiz’e doğru isimleri Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye’dir.



Şekil 54. Pest’den tiz’e doğru Bolahenk Akort sesleri

3.1.5.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Eserde Rast makamı dizisi kullanılmıştır. Rast makamı dizisi Yerinde Rast beşlisine Neva’da Rast dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuş çıkıcı seyir özelliği gösteren bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 85).



Şekil 55. Rast makamı dizisi

Kullanılan seyir karakteri çıkıcıdır. Bu özellik dışında Neva perdesi güçlü ses görevi görmeye beraber, önceliğin dizi seslerine verildiğini, makamsal bir anlayıştan çok elde edilecek tını ve melodik arayışların eserde ön planda olduğunu görmekteyiz.

Eserde onüç adet perde kullanılmış, Yegâh ve Tiz Neva sesleri arasında icra yapılmıştır. Hüseyinâşiran, Acemaşiran ve Acem perdeleri kullanılmamıştır. Kullanılan onüç adet perde Yegâh, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva, Hüseyini, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Neva'dır.



Şekil 56. Parmakların Dansı eserinde kullanılan perdeler

3.1.5.3. Melodik Örgü

Parmakların dansı adlı eserin süresi iki dakika kırkbeş saniyedir. Rast makamı dizisinin seslerinde dolaşan melodi, çıkıcı seyir özelliği göstererek durak ve civarından başlamıştır. Genel olarak sade melodi dizilişleri sergilenmiştir. Ritmik melodi kalıplarının soru-cevap şeklindeki tekrarları ile melodik yapı oluşturulmuştur. Yegâh ve Rast sesleri pedal ses görevi yapmış, Gerdaniye ve Tiz Çargâh sesleri ile Neva ve Gerdaniye sesleri aynı anda çift ses olarak duyurulmuştur. Eserin bütünü A, B ve C bölümlerinden oluşmuştur. A bölümünde bir soru bir cevap cümlesi, B bölümünde bir soru bir cevap cümlesi, C bölümünde ise bir soru cümlesini iki cevap cümlesi takip etmiştir. A, B, C bölümlerinin orta tempoda icra edilmesinden sonra tekrar başa dönülerek A, B, C bölümleri çabuk tempoda tekrarlanmıştır.

Giriş bölümüne ritim kalıbını oturtmak için küçük bir soru-cevap cümleciği ile başlanmış, daha sonra A bölümünün soru cümlesine geçilmiştir. Soru cümlesini hemen ardından bir cevap cümlesi takip etmiş, cevap cümlesi iki kez tekrarlandıktan sonra A bölümü sonlanmıştır.



Şekil 57. Giriş bölümü A

Yegâh perdesi ve Rast perdesinin vurgulu bir biçimde icralanması ile başlayan soru cümlesi, Buselik'ten Dügâh'a, tekrar Buselik ve Dügâh perdelerini ardından Rast perdesine inmiş, Çargâh perdesi ile devam ederek Neva perdesine uzanmış ve tekrar pedal ses konumundaki Rast perdesini duyurduktan sonra Neva ve Gerdaniye perdelerinin aynı anda çift ses olarak duyurulması ile soru cümlesi tamamlanmıştır. Pedal ses konumundaki Yegâh perdesi ile başlayan cevap sümlesi, Çargâh perdesini gösterdikten sonra Dügâh'a inen sonra Neva'ya çıkan ve Tekrar Dügâh'a inen inişli çıkışlı sıra seslerin ardından, onaltılık değerlerle yürüyen başlangıcı Neva, bitişi Dügâh perdeleri olan sıra seslerden oluşan dörtlü kümelerle Rast perdesine uzanmış, yine Rast perdesini pedal olarak kullanarak Neva ve Gerdaniye perdelerini çift ses duyurmak sureti ile cevap cümlesini sonlandırmış, soru cümlesine verilen cevabın ardından A bölümü tamamlanmıştır.

Eserin ikinci bölümü olan B bölmesi bir soru ve bir cevap cümlesinden oluşmaktadır.



Şekil 58. İkinci bölüm B

Yegâh perdesinin ardından Hüseyni perdesine uzanan melodi, Neva perdesine gidip geldikten sonra Eviç perdesinden Neva'ya uzanmış, aynı küçük motifi tekrarlamak sureti ile soru cümlesini yarılmış, ardından Muhayyer perdesini göstererek eviç perdesinin de aralarında olduğu sıra seslerle Neva'ya, oradan Hüseyni perdesine sıra seslerle geçerek Buselik'e inmiş, Çargâh perdesi alt sesi oluşturmak üzere, çift ses olarak icra edilen Gerdaniye ve Tiz Çargâh seslerinin, ritmik bir usul yapısıyla Çargâh perdesi ile gidiş gelişlerinin ardından soru cümlesi tamamlanmıştır. Yine Yegâh perdesi ile başlayan cevap cümlesi, sorudaki motif kalıbını bu sefer Buselik perdesinden tekrarlamış, iki kez aynı motifi icraladıktan sonra onaltılık değerlerle yürüyen Gerdaniye'den Dügâh'a, Hüseyniden Dügâh'a, Dügâh'tan Çargâh atlaması ile yine Dügâh'a gelerek seri bir melodik diziliş sunmuş, ardından Rast perdesi ilk olmak ve alt sesi oluşturmak üzere Neva ve Gerdaniye perdelerinin aynı anda tınlayarak çift ses oluşturduğu, Ritmik bir usul yapısıyla Rast perdesi ile gidiş gelişin ardından cevap cümlesi sonlanmış, B bölümü tamamlanmıştır.

Eserin son bölümü olan C bölmesinde, B bölmesindeki aynı soru cümlesi kullanılmış, cevap olarak ise farklı bir ezgi yürüyüşü sergilenmiştir.



Şekil 59. Son bölüm C

C bölümü, B bölümünün girişinde kullanılan soru cümlesinin aynısını seslendirdikten sonra Tiz Buselik perdesi ile başlayan ve Gerdaniye perdesi ile biten ritmik kümeyi, aynı ritmik diziliş sırasına göre, Tiz Çargâh'tan Gerdaniye'ye, yine Tiz Buselikten Gerdaniye'ye, tekrar Tiz Çargâh'tan Gerdaniye'ye taşımış, son olarak Tiz Neva'da kalan melodi kalıbını dört kez tekrarlamış, onaltılık değerlerle yürüyen Gerdaniye'den Dügâh'a, Hüseyniden Dügâh'a, Dügâh'tan Çargâh atlaması ile yine Dügâh'a gelerek seri bir melodik diziliş segileyen kısımla cevap cümlesini sonlandırarak C bölümünü tamamlamıştır.

3.1.5.4. Ritmik Yapı

Eserin dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluştuğunu görmekteyiz. Kullanılan nota değerleri, sade tartım kalıpları şeklinde oluşturulmuştur. Dizisel iniş ve çıkışlar onaltılık nota değerleri ile icralanmıştır. Birbirleri ile dönüşümlü olarak kullanılan dokuz zamanlı Aksak usulü ve Evfer usulü, yine sade bir dizilişle yürümüş, özellikle usullerin kalıp yapıları bozulmamıştır. Aksak usulü ile yürüyen genel melodik yapı, çift seslerden oluşan cümle sonlarının melodiyi dinlendirdiği ve ritmik olarak uzayan kısımlarında Evfer usulünü kullanmıştır. Eserin A, B ve C bölümleri orta hızda yürümüş, senyo tekrarı ile birlikte başa dönülmesinin ardından ikinci kez icralanan A, B ve C bölümleri, temponun artırılması ile çabuk hızda icralanmıştır.



Şekil 60. Kullanılan tartım kalıpları



Şekil 61. Dizisel iniş ve çıkışlarda kullanılan onaltılık değerler



Şekil 62. Evfer usulü ile biten çift seslerin yer aldığı cümle sonları

3.1.6. Ud İcra Teknikleri Bakımından Parmakların Dansı

Tokcan Parmakların Dansı eserinde sağ elini hiç kullanmamıştır. Tamamen sol el parmaklarını kullanarak eserini icra etmiştir. Eserin bütününde kullanılan sol el icra şekli Halk Müziğinde kısa sap bağlamada kullanılan tezenesiz elle çalma tekniği olan “Şelpe” tekniğinin sol el parmaklarının çalım tekniğini bize hatırlatmaktadır. Tokcan, sağ el mızrap vuruşuyla elde edilmesi gereken sesi ya da sesleri sol el parmaklarını kullanarak, ilk hareketi güçlü parmak vuruşları ile devam eden hareketleri ise ters ve düz legato vuruşları ile gerçekleştirmiştir.

3.1.6.1. Sağ El Tekniği

Parmakların Dansı eseri, sağ elin kullanılmadığı dolayısı ile mızrabın da kullanılmadığı bir icra anlayışı ile gerçekleştirilmiştir. Eser duyumsal olarak, bağlama icrasında kullanılan “Şelpe” tekniğinin sağ el kullanılmadan ud icrasındaki bir yansıması olarak hissedilmektedir. Bu eserde sağ el kullanılmadığı için mızrap ve parmak teknikleri de yapılan incelemelerde yer almamıştır

3.1.6.2. Sol El Tekniği

Tokcan parmakların dansı eserinde mızrap kullanmadan sadece sol el parmaklarını kullanarak elde ettiği sol el tekniğini şu şekilde icralamıştır. Eserin ilk notası olan

Yegâh perdesini sol el ikinci parmağını dördüncü telde üçüncü kolonda bulunan Yegâh perdesinin bulunduğu kısma sert bir şekilde parmağı çekiç gibi hareket ettirip vurgulayarak elde etmiş, aynı hareketi bir tel aşağıda aynı kolonda bulunan Rast perdesi için de uygulamıştır. İlk vuruşta elde etmek istediği sesleri bu teknikle yani sol el parmaklarını boş telde ilgili ses ya da seslerin bulunduğu perde aralığına sert bir şekilde vurgulu vuruşlar yaparak elde etmiştir. Nota üzerinde çekiçlemeli vuruşlar içi dolu dik üçgen (▲) şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 63. Parmak numaraları ile çekiçlemeli parmak vuruşları

Baskı uygulanan parmağın ardından gelecek yeni sesi ise diğer parmağını aynı şekilde düz legato vuruşu ile sert bir şekilde çekiçleyerek ya da vurgulayarak elde etmiştir. Baskılı parmaktan boş tele geçişe örnek olarak, Buselik perdesinden sonra gelecek Dügâh sesinde, birinci parmağına ters legato vuruşu uygulatmış, yine dördüncü parmağı ile kapalı olarak Neva perdesinden başlayıp ikinci parmakta Çargâh, birinci parmakta Buselik perdelerine ilerleyen sıra gidişlerde de ters legato vuruşu kullanmıştır. Kısaca boş tel öncesi çalınan notadan sonra parmağı teli de tınlatacak biçimde çekerek sesi elde etmiştir. Bu şekilde boş telin seslendirilmesinde ve pest seslere ilerleyen parmak akışlarında ters legato vuruşlarını kullanmıştır. Nota üzerinde ters legato vuruşlar içi boş ters üçgen (▽) şeklinde gösterilmiştir.



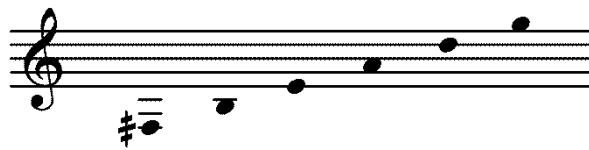
Şekil 64. Parmak numaraları ile gösterilmiş ters ve düz legato vuruşlar

3.1.7. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Irmak

Irmak, toplu olarak yapılan görüntülü icra kaydı ile Tokcan'ın solo olarak yaptığı görüntülü icra kayıtları sentezlenerek notaya alınmıştır. Yedi sekizlik zamanla icralanan Irmak eserinin usul yapısı, Türk Müziğinde Devri Hindi usulüne karşılık gelmektedir. Usul kalıp olarak 3+2+2 şeklinde yürümüş ve bu kalıp diziliş eserin bütününde uygulanmıştır. Dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerlerin kullanımıyla gelişen tartımsal yapı, melodinin durgun kısımlarında dörtlük ve sekizlik değerlerle, melodinin süratlendiği kısımlarda onaltılık değerlerle yürümüştür. Eser ritmik ve melodik yapısı ile bir ırmağın akıp gidişini, suyun yer yer kabarıp hırçınlaştığını ya da durulup sakinleştiğini ve akış hızının belli aralıklarla çoğalıp azalışını çok iyi ifade eden bir estetiğe sahiptir. Eser Halk Müziğinin ritmik ve melodik yapısından esinlenmiş, fakat melodi dizilişlerini daha yumuşak bir tavırla ifade etmiştir.

3.1.7.1. Akort Düzeni

Irmak eserinde Sol, Re, La, Mi, Si, FaDiyez seslerinden oluşan geleneksel müziğimizde yerinden icra olarak da adlandırılan “Bolahenk” akord düzeni kullanılmıştır. Türk Müziği isimlerine göre pest'ten tiz'e doğru şu şekilde sesler sıralanmaktadır; Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinîaşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye.



Şekil 65. Pest'den tiz'e doğru Bolahenk akort sesleri

3.1.7.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Eser Hüseyni makamı dizisi ile icra edilmiştir. Hüseyni Makamı, Yerinde Hüseyni beşlisine Hüseyni perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile meydana gelmiş inici-çıkıcı seyir özelliğine sahip bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 106).



Şekil 66. Hüseyini makamı dizisi

Eser Irak perdesi ile Tiz Nim Hicaz sesleri arasında toplam onaltı perdeyi içeren bir ses sahası alanında icra edilmiştir. Kullanılan seslerin Türk Müziği perde adları ise pest'den tize doğru Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hisar, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Buselik, Tiz Çargâh ve Tiz Nim Hicaz'dır.



Şekil 67. Irmak eserinde kullanılan perdeler

3.1.7.3. Melodik Örgü

Irmak adlı eserin süresi üç dakika kırk saniyedir. Eser soru ve cevap cümlelerinden oluşan ve bu soru-cevap cümlelerinin iki kez tekrarlandığı bir ana tema ile başlamıştır. Ana temanın ardından B bölümü gelmektedir. B bölümü ise iki kez tekrarlanan bir soru cümlesi ile başlamış, ardından uzun bir cevap cümlesi ile devam etmiştir. Bu cevap cümlesi çift seslerin ve onaltılık değerlerin bulunduğu ve Karcıgar geçkisinin yapıldığı uzun bir cümledir. Yavaşlayarak biten B bölümünün ardından tekrar A bölmesine yani ana temaya dönmüştür. Yavaş tempo ile seyreden bu bölüm yavaş yavaş hızlanarak hızlı bir tempo ile C bölümüne geçmiştir. Seri bir şekilde devam eden C bölmesi, son cevap cümlesinde alt parti ile ritmik bir şekilde desteklenmiştir. Senyo ile tekrar B bölümüne dönmüş, B bölümünün sonunda yine yavaşlayarak a tempo'da ana temaya sakin bir geçişle A bölümünün icrası ile eser sonlanmıştır.

A bölümü Neva ve Gerdaniye'nin çift ses olarak duyurulması ile başlayıp, akorlu ritmik gidişlerle Dügâh perdesinde sonlanan bir bölümdür.

Hüseyinâşiran, Dügâh seslerinin oluşturduğu akorlarla ve ritmik bir motifle devam etmiş ve bu cevap cümlesi aynı zamanda A bölümü tamamlanmıştır.

B bölümü Eviç ve Acem seslerinin birbiri ardına kullanıldığı Hüseyni perdesinin ağırlıklı olarak duyurulduğu soru cümlesi ile başlamıştır.



Şekil 69. B bölümü

Eviç perdesi ile başlayan motif, Gerdaniye'ye uzandıktan sonra Acem gösterip Hüseyni'nin ardından Neva'da dinlenmiş, hemen ardından gelen ikinci motif ilk motifte olduğu gibi aynı kalıp dizilişle bu sefer Buselik perdesinden başlamış, Çargâh'a uzandıktan sonra Buselik gösterip Dügâh'ın ardından Rast perdesinde kalmıştır. İlk motif bir kez daha tekrarlandıktan sonra Hüseyni perdesinde bir ölçülük kalışla B bölümünün soru cümlesi tamamlanmıştır. B bölümünün cevap cümlesi Acem ve Çargâh perdelerinin çift ses duyurulması ile başlayıp Hüseyni ve Neva sesleri ile devam etmiş, bu üçlü diziliş dört kez tekrarlanmıştır. Bu aksatımlı gidiş Hüseyni ve Neva perdeleri ile devam ettikten sonra Çargâh perdesinden hareketle cümle Neva'ya oradan Buselik'e ve Dügâh'a uzanmış, bu motif ise iki kez tekrar edilmiştir. Daha sonra devam eden cevap cümlesinde ise bir Karcıgar geçkisi yapılmıştır. Bu kısım ise Neva perdesinden başlayıp onaltılık nota dizilişleri ile Hisar perdesinin aralarında bulunduğu Sümbüle perdesine

uzanan bir sıralı gidişten ve tekrar Neva perdesine yine sıra seslerle uzanan bir motiften oluşmuştur. Çargâh perdesinden hareketle Neva'ya oradan Buselik ve Dügâh'a uzanan bir sonraki motifin ardından Tiz Çargâh'tan başlayıp üçlü sıra seslerle Neva perdesine devam eden onaltılık notaların oluşturduğu seri gidiş, yine Çargâh'tan başlayıp Neva'ya, Buselik'e ve Dügâh'a uzanan bir önceki motifle devam etmiştir. Karcıgar geçkisinin ardından en son icralanan motif, iki kez daha tekrarlandıktan sonra Kaba Dügâh, Kaba Çargâh, Hüseyinâşiran ve Dügâh perdelerinin oluşturduğu dört sesli akorun Dügâh perdesi ile ritmik bir şekilde duyurulması ile süregelmış ve B bölümünün cevap cümlesi tamamlanmıştır.

Kaba Dügâh, Kaba Çargâh, Hüseyinâşiran, Dügâh (la-do-mi-la) akorunun Dügâh perdesi ile dönüşümlü ritmik gidişi ve temponun yavaş yavaş hızlanarak dört ölçü boyunca devam edişinin ardından C bölümüne geçilmiştir.



Şekil 70. C bölümü

C bölümü temponun arttığı onaltılık Hüseyini notalarının vurgulu dizilişi ile başlamıştır. Hüseyini, Neva, Çargâh seslerinin sıralı hareketleri ile devam eden motif aynı kalıp ve ritmik yapıda devam ederek birer ses aşağı inmek sureti ile onaltılık Neva notalarından sonra Çargâh ve Buselik'e, daha sonra onaltılık Çargâh notalarından sonra Buselik ve Dügâh'a sekvens şeklinde yürümüş, cümle sonu olarak Buselik perdesinde durmuş ve C bölümünün soru cümlesini tamamlamıştır. Cevap olarak vurgu ile başlayan Tiz Buselik sesi onaltılık dizilişle Muhayyer, Gerdaniye, Muhayyer ve tekrar Gerdaniye perdesine

hareket etmiş, çift ses olarak duyurulan Muhayyer ve Tiz Nim Hicaz seslerinin ardından Tiz Buselik, Muhayyer, Tiz Buselik perdeleri seslendirilerek aynı motif dört kez tekrar edilmiştir. Son tekrarın ardından Acem perdesinde kalınarak cevap cümlesi tamamlanmıştır. Daha sonra Muhayyer perdesi ile başlayan yeni bir cevap cümlesine geçilmiştir. Bu kısımda ritmik ilerleyen serbest bir melodik gidiş mevcuttur. Muhayyer perdesinde ilerleyen sade ezgi alt partide Yegâh ve Acem seslerinin ritmik dizilişi ile birbirini tamamlamış dört ölçü süren bu çift sesli melodik gidişle cevap cümlesi ve C bölümü tamamlanmıştır.

3.1.7.4. Ritmik Yapı

Irmak adlı eserde Devri Hindi usulü kullanılmıştır. Usulün kalıp yapısı bozulmadan eser süresince devam etmiştir. Genellikle dörtlük ve sekizlik değerler kullanılmış, seri ilerleyen kısımlar onaltılık değerlerle icralanmıştır. Cümle sonları genellikle akorlu ritmik gidişlerle sonlandırılmıştır.



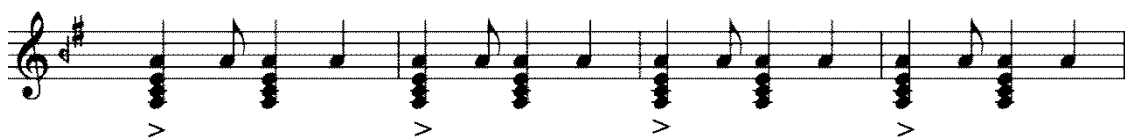
Şekil 71. Akorlu ritmik sonlanan kısımlar

B bölümünde iki ölçülük motif aksatımlı bir şekilde ölçülenmiştir.



Şekil 72. Aksatımlı ölçülenen kısım

Temponun yavaş yavaş hızlanarak C bölümüne geçişin yapıldığı dört ölçülük bir ritmik bölüm kullanılmıştır.



Şekil 73. Hızlanarak icra edilen kısım

3.1.8. Ud İcra Teknikleri Bakımından İrmak

Eserin giriş bölümündeki çift sesli pasajda mızrap kullanılmamış, sadece sağ el parmakları kullanılmıştır. Eserin devam eden diğer kısımlarında ise mızrap kullanılmıştır. Mızrap vuruşları sert ve keskin bir teknikle icralanmış, özellikle üç tele aynı anda vurularak yapılan icralarda kullanılan vuruş tekniği ile bağlama sazında kullanılan üç tele aynı anda mızrap (tezene) vuruş tekniğinin duygu ve tınısı elde edilmiştir. Elde edilen teknik vuruşla Halk müziğinin de tavır yapısına uygun bir tını elde edilmiştir. Mızrap vuruşlarında nüanslamalara özen gösterilmiştir. Sert mızrapla başlayan motifler yumuşak mızrap vuruşları ile devam etmiştir. Yumuşak icranın içindeki keskin tavır yapısı dinamizmini korumuştur.

3.1.8.1. Sağ El Tekniği

Tokcan, İrmak adlı eserinin giriş bölümünde sağ el parmaklarını kullanmıştır. Sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını Tirando vuruş tekniği ile kullanmıştır. Eserin giriş bölümünde yapılan sağ el parmaklarının icrasından sonra devam eden eserin tüm kısımlarında ise mızrap kullanmıştır.

3.1.8.1.1. Mızrap Tekniği

Sağ el mızrap tekniğinde özellikle çift seslerde, üç ses üstten ve dört ses üstten vuruşlarda sert mızrap vuruşları kullanılmıştır. Üst mızrap vuruşuyla dört teli birden tarayan kısımlarda mızrap tutuş şekli ile alt mızrap vuruşuyla dört teli birden tarayan kısımlardaki mızrap tutuş şeklinde, mızrapın yönünün alt ve üst gidişe göre ayarlamasıyla özel mızrap pozisyonu oluşumu ortaya çıkmıştır. Bu yönlendirilmiş pozisyonlu tutuş şeklini ayrı bir mızrap tekniği olarak tanımlayabiliriz. Glissandolu gidişlerde mızrap vuruşları daha yumuşak icralanmıştır. Özellikle seri pasajlarda ince telden kalın tele geçişlerdeki mızrap yönü tercihi ters mızrap vuruşu olarak yapılmış, bu sayede akıcılığı kesmemek adına mızrap vuruş pozisyonu ayarlanarak pozisyon tercihli bir mızrap tekniği kullanılmıştır. Yine ters mızrap tercihi ile devam eden seri pasajın ilerleyen kısmında, mızrap yönü kalın sestem ince sese geçerken iki üstten vuruş şeklinde icralanarak mızrap kaydırma tekniği kullanılmıştır.



Şekil 74. Boş telin ters mızrapla alınıp mızrap kaydırma tekniği ile devam edildiği kısım

Tokcan, mızrap yönünü ters mızrap olarak belirleyip dört sesi birden mızrap kaydırma tekniği ile ters mızrap olarak icralamıştır.



Şekil 75. Ters mızrapla dört sesin icralandığı kısım

3.1.8.1.2. Parmak Tekniği

Sağ el başparmak, birinci ve ikinci parmaklarını eserin giriş bölümünde kullanmıştır. Yumuşak ve sade vuruşlarla başparmağı bağımsız bir şekilde birinci ve ikinci parmakları çoğunlukla aynı anda ve varyasyonlu olarak kullanmıştır. Örnek olarak Eserin giriş kısmındaki bölümde sağ el parmakları ile icrasında Sol ve Re seslerini sağ el birinci ve ikinci parmakları ile aynı anda, Do sesini sağ el başparmağı ile icralamıştır. Bu icrası sırasında Tirando vuruş olarak adlandırılan parmak tekniğini kullanmıştır.



Şekil 76. Tirando vuruşlarla sağ el parmaklarının kullanıldığı kısım

3.1.8.2. Sol El Tekniği

Pozisyonlu gidişlere yer verilmiş pozisyon geçişleri sol el birinci parmak ile icralanmıştır. Giriş bölümünün ilk cümlesinde ikinci ölçüde yer alan Acem perdesinden çarpma yaparak Gerdaniye'ye yürüyen kısımda düz glissando, Segâh perdesinden Dügâh perdesine yürüyen kısımda ters glissando kullanılmıştır. C bölümünde toplu icrada Hüseyni perdesi ile başlayan cümle Tokcan'ın solo olarak yaptığı icra kaydında bir oktav tizden alınmış, böylece Tiz Hüseyni perdesine yani dokuzuncu pozisyona

kadar inilmiştir. B bölümünde Usulün aksatılarak icralandığı çift sesin uygulandığı kısımda sol el ikinci parmak, bare tekniği ile Çargâh ve Acem seslerini baskılamıştır.



Şekil 77. Düz ve ters glissandoların yapıldığı giriş kısmı



Şekil 78. Solo icrada bir oktav tiz bölgeden icralanan dokuzuncu pozisyondaki kısım



Şekil 79. Sol el ikinci parmağın bare tekniğini kullandığı kısım

3.1.9. Melodik ve Ritmik Yapı Bakımından Özleyiş

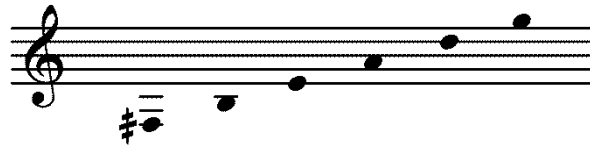
Bu bölümde Tokcan'ın Özleyiş adlı eserinin grup halinde yapılan icrasında, Tokcan'ın özellikle doğaçlama olarak yapmış olduğu bas gidişler yönünden eserin incelenmesi birinci planda tutulmuş, ana melodi ve ritmik yapı bakımından da yine eser incelenmiştir. Eser ana teması ile birlikte bas gidişleriyle de notaya alınarak çift porte üzerinde gösterilmiştir.

Özleyiş, melodik bakımdan sakin bir üslupta sergilenmiş, hasret duygusunun oluşturduğu yalnızlığı, içsellikte yaşanan yoğun özlem duygularını melodik bir dille işlemiş ve hissettirmiştir. A bölümündeki soru ve cevap cümlelerinin sakin işleyişi B bölümünde sesini biraz daha yükseltmiş, daha sonra tekrar A bölümüne dönen melodi aynı melodik dizilişi bir oktav tiz sestem alarak, öncesinde kullandığı sakin duygu ifadelerini bir nevi haykıran coşkulu bir melodik yapı sergilemiştir. Bitiş cümlesi ise bir cevap niteliğinde olup, tekrar sakinliğe bürünen melodik yapıyı kavuşma arzusunun hâkim olduğu ümitli bekleyişi hissettiren bir melodik yapıya dönüştürmüştür. Özleyiş,

ritmik yapı bakımından ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşmuş, özellikle cevap cümlelerinde, ayrıca soru cümlesi ile cevap cümlesi geçişlerinde üçleme kullanarak cümlenin başı ile sonu arasında ve soru cümlesi ile cevap cümlesi arasında bir köprü kurmuştur. B bölmesinde ise senkoplu gidişlere yer verilmiştir.

3.1.9.1. Akort Düzeni

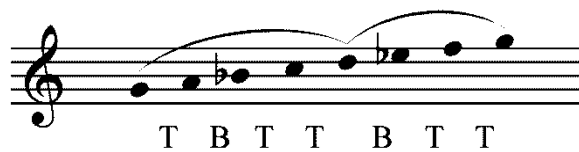
Tokcan'ın Özleyiş eserinde “Bolahenk” akord düzeni kullanılmıştır. Türk Müziği isimlerine göre pest'ten tiz'e doğru şu şekilde sesler sıralanmaktadır; Kaba Geveşt, Kaba Buselik, Hüseyinâşiran, Dügâh, Neva ve Gerdaniye.



Şekil 80. Pest'den tiz'e doğru Bolahenk Akort sesleri

3.1.9.2. Makam Dizisi ve Ses Sahası

Özleyiş eserinde Nihavend makamı dizisi kullanılmıştır. Nihavend makamı, Buselik makamının Rast perdesi üzerine göçürülmesi ile meydana gelmiş bir makamdır (Yılmaz, 2001, s. 139).



Şekil 81. Nihavend makamı dizisi

Özleyiş eseri Yegâh perdesi ile Tiz Nim Hisar sesleri arasında toplam onyediyedi perdedi içeren bir ses sahası alanında icra edilmiştir. Kullanılan perdelerin pest'ten tize doğru isimleri ise Yegâh, Irak, Rast, Dügâh, Kürdi, Buselik, Çargâh, Neva, Nim Hisar, Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sümbüle, Tiz Çargâh, Tiz Neva, Tiz Nim Hisar'dır.



Şekil 82. Özleyiş eserinde kullanılan perdeler

3.1.9.3. Melodik Örgü

Özleyiş adlı eserin toplu olarak yapılan icrasında Ney ile çalınan A bölümünün serbest icrası ile birlikte süresi dört dakika yirmidokuz saniyedir. Eser A bölümündeki soru cümlesinin iki kez tekrarının ardından devam eden bir cevap cümlesi ile başlamıştır. Bu soru ve cevap cümleleri ilk olarak serbest icra edilmiştir. Serbest icranın ardından aynı soru ve cevap cümlesi tekrar seslendirilerek A bölümü iki kez tekrarlanmıştır. B bölümü de bir soru ve bir cevap cümlesinden oluşmaktadır. B bölümünün ardından A bölümünün melodisi bir oktav tiz bölgeden icralanmıştır. Oktav olarak icra edilen A bölümünün iki kez tekrarını ardından bitiş cümlesi ile eser sonlanmıştır.

A bölüm Rast perdesi ile başlamış, Dügâh'tan Kürdi'ye yürüyen melodi tekrar aynı yoldan Rast perdesine geri döndükten sonra Kürdi perdesine geçmiş, Çargâh ve Neva'nın ardından Dügâh perdesinde ilk soru cümlesi oluşmuştur.



Şekil 83. A bölümü

Aynı soru cümlesini bir kez daha tekrarlandıktan sonra Kürdi perdesi ile cevap cümlesine geçilmiştir. Kürdi perdesi ile başlayan cevap Çargâh'tan Neva'ya yürümüş, daha sonra onaltılık değerlerle çıkıcı olarak Kürdi sesine, orada noktalı bir bekleyişten sonra onaltılık değerlerle inici olarak Nim Hisar sesine gelmiş, Neva, Çargâh, Neva seslerinden oluşan bir üçleme geçişi ile Çargâh gösterip tekrar Kürdi'den Neva'ya uzanarak senkoplu gidişlerle Dügâh ve Kürdi perdelerini gösterdikten sonra Irak ve Rast perdelerinin onaltılık değerlerle duyurulmasının ardından Dügâh'ta kalınarak cevap cümlesi aynı zamanda A bölmesi tamamlanmıştır.

B bölmesi Neva ile başlayan ve Dügâh'ta kalan bir soru cümlesinin ardından üçleme kalıbıyla köprülenmiş, senkoplu gidişlerle yürümüş bir cevap cümlesinden oluşmuştur.

The image displays a musical score for a section labeled 'Şekil 84. B bölmesi'. It consists of three systems of music, each with a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a whole note followed by a half note, and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a similar rhythmic pattern, including a 'gliss...' marking. The third system continues the melodic and rhythmic development, with a treble staff showing a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and performance markings like '2', '3', and 'gliss...'.

Şekil 84. B bölmesi

Neva ve Nim Hisar perdelerinin sekizlik değerlerle yürüyüşü Acem perdesinde noktalı değerli bir kalış göstermiş, ardından onaltılık değerlerle Neva perdesine geçilmiştir.

Noktalı değerdeki Neva perdesinde bekleyişin hemen ardından Eviç sesi duyurulduktan sonra Gerdaniye perdesine uzanan melodi, onaltılık değerlerle Nim Hisar ve Neva'ya yürüdükten sonra ritmik bir akış göstererek Gedaniye ve Muhayyer'e çıkıp sıra seslerle Nim Hisar perdesinden Düğâh perdesine doğru hareket etmiş ve B bölmesinin soru cümlesini tamamlamıştır. Düğâh perdesinden hareketle ve kromatik bir gidişle Kürdi'den Buselik perdesine ve oradan Çargâh'a yürüyen üçleme kalıbı, B bölümünün cevap cümlesine bir köprü oluşturmuştur. Üçleme ile başlayan cevap, yarım vuruşluk bir sus'un ardından senkoplu olarak Neva perdesinden hareketle Nim Hisar perdesine, kuvvetli zaman olarak Çargâh'a ve Neva'ya, Kürdi'den hareketle ve Çargâh'ı kuvvetli zaman olarak kullanıp Düğâh'a ve Kürdi'ye, yine yarım vuruşluk bir sus'un ardından Eviç perdesinden hareketle Gerdaniye perdesi kuvvetli olarak Nim Hisar'a ve Eviç'e, Neva'dan hareketle Nim Hisar perdesi kuvvetli olarak Çargâh'a ve Nim Hisar'a akan melodi, Nim Hisar, Eviç ve Gerdaniye perdelerinin oluşturduğu bir üçleme ile Muhayyer perdesine, oradan onaltılık değerlerle yürüyüp Neva perdesinde kalarak cevap cümlesi ve B bölmesi tamamlanmıştır. Nim Hisar, Eviç ve Gerdaniye perdelerinin oluşturduğu bir üçleme ile Muhayyer perdesine, oradan onaltılık değerlerle yürüyüp Neva perdesine geçen motif, aynı zamanda oktav biçiminde icra edilecek olan A bölmesine geçişi sağlamak adına bir köprü oluşturmuştur.

Eser A ve B bölümlerinin oktav icrasından sonra bitiş cümlesi ile son bulmuştur.

Şekil 85. Oktav icralanan A ve B bölümünün ve bitiş cümlesinin bulunduğu son bölüm

A ve B bölümlerinin bir oktav tiz bölgeden tekrarlanmasıyla devam eden ve son bölümde Kürdi perdesi ile başlayan bitiş cümlesi, Dügâh'tan Rast'a noktalı değerli bekleyişin ardından tekrar Dügâh'a ve ardından Kürdi perdesine yürümüş, bitiş cümlesinin başındaki aynı motif dizilişini tekrar ettikten sonra bu sefer Çargâh'tan Nim Hisar perdesine geçmek suretiyle ile motifi tamamlamıştır. Aynı motif başlangıcını tekrar yapıp bu sefer Dügâh perdesinden onaltılık değerlerle Rast ve Irak perdelerine geçip Yegâh gösterdikten sonra Rast perdesinde bitiş cümlesi ve eserin son bölümü tamamlanmıştır.

3.1.9.4. Ritmik Yapı

Özleyiş adlı eser sofyan usulünde icra edilmiştir. Eser üç vuruşluk sus ile başlamıştır. İkilik, dörtlük, sekizlik değerler sıklıkla kullanılmış onaltılık değerler ise noktalı dörtlüklerden önceye ve sonraya geçişlerde karakteristik bir ritmik tavırla kullanılmıştır. Üçlemeler soru ve cevap cümlelerini birbirine bağladığı gibi, bölüm sonlarından diğer bölümlere geçişi sağlamak adına bir köprü görevi görmüştür. Senkoplu tartım kalıbına eserin B bölümünde yer verilmiş senkop kullanımını da eserin karakteristik ritmik tavır yapısını oluşturmuştur.

3.1.10. Ud İcra Teknikleri Bakımından Özleyiş

Bu kısımda eser sahibi Tokcan'ın, toplu icra esnasında ana melodi yerine icralamış olduğu bas gidişleri ve eşlik anlayışı incelenmiş, bas gidişler ve eşlik yönünden kullanmış olduğu ud icra teknikleri bakımından eser ele alınmıştır. Bu nedenle eser ana tema ile birlikte bas gidişlerin yer aldığı çift porte üzerinde gösterilmiştir.

Tokcan, Özleyiş eserinde Ud'un pest seslerini pedal ses olarak değerlendirmek sureti ile Ud'u basgitar edası ile kullanmıştır. Aynı zamanda pest seslerde yapmış olduğu akor ve arpej hareketliliği ile Ud'un eşlik sazı olabilme yönünün daha modernize olmuş haliyle icralanarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.1.10.1. Sağ El Tekniği

Tokcan, Özleyiş eserinin bas gidiş ve eşlik anlamındaki icrasında mızrap tekniği ile beraber sağ el parmak tekniğini de kullanmıştır.

3.1.10.1.1. Mızrap Tekniği

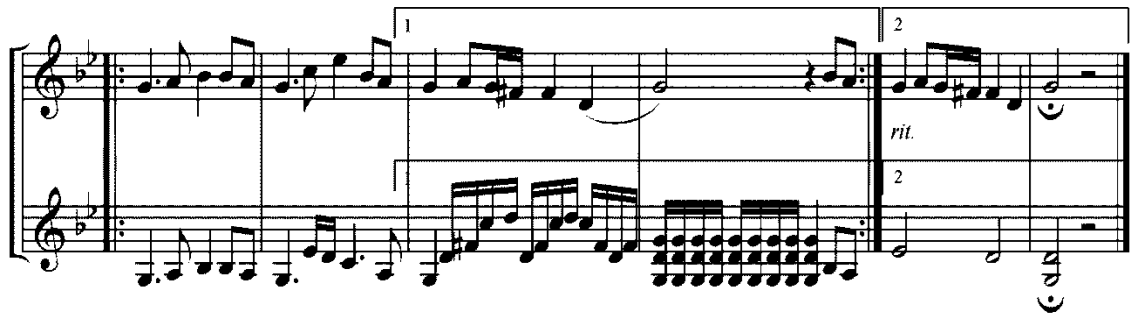
Tokcan, pest seslerin vurgulu icrasında ve glissandolu bas gidişlerde üst mızrabı kullanmıştır. Tremolo tekniğini kullanarak pedal sesin uzamasını sağlamıştır. Bas gidişe ve eşliğe derinlik kazandırmak adına aynı anda iki tele mızrap vuruşu ile çift ses kullanmıştır. Seri arpejli kısımlarda atlamalı mızrap vuruşları kullanmış, arpejle icraladığı sesleri motifin devam eden kısmında kırık akorla icralarken üst mızrap tekniği ile dört sesi birden taramış ve bu esnada mızrabı bir alt tele yaslayarak kullanmıştır.

Arpej vuruşlarının ardından seri akor vuruşları kullanmıştır. Bu vuruşları üst mızrap tekniği ile icralamıştır.

Şekil 86. Tremolonun kullanıldığı kısımlar

Şekil 87. Aynı anda iki tele mızrap vuruşu ile çift ses kullanılan kısım

Şekil 88. Atlamalı mızrap vuruşları ile kırık akorda üst mızrapın kullanıldığı kısım



Şekil 89. Seri akor vuruşlarının üst mızrapla icralandığı kısım

3.1.10.1.2. Parmak Tekniği

Tokcan, parmak tekniği olarak sağ el başparmağını kullanmıştır. Özellikle altıncı teldeki Kaba Rast perdesini sağ el başparmağı ile icralamış, yine altıncı teldeki diğer baskılı seslerde özellikle kromatik gidişlerde sağ el başparmağını kullanmıştır. Bu sayede mızrabın sert ve keskin vuruş sesini engelleyerek daha dolgun bir pest ses elde etmiştir. Parmak etini tele temas ettirerek basgitar da kullanılan vuruş tekniğini Ud'a yansıtmıştır.



Şekil 90. Sağ el başparmağının kullanıldığı Kaba Rast perdesi ve kromatik gidişli kısım

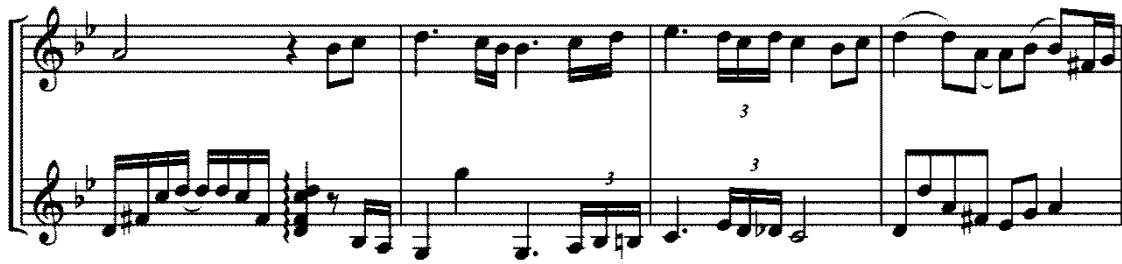
3.1.10.2. Sol El Tekniği

Altıncı tel Kaba Geveşt üzerinden glissandoyla yürüyen bas gidişlerde pozisyon tekniğini kullanılmıştır. Pozisyon geçişleri sol elin birinci parmağıyla icralanmıştır. Aynı zamanda Tokcan, altıncı tel üzerindeki kromatik yürüyüşlerde sol el parmaklarının dördünü sıralı olarak kullanmıştır. Kromatik yürüyüşü inici ve çıkıcı olarak iki şekilde kullanmıştır. İnici kromatik yürüyüşte sol el parmaklarını bir, iki, üç, dört parmak sırasıyla kullanmış, çıkıcı kromatik yürüyüşte ise sol el parmaklarını dört, üç, iki, bir parmak sırasıyla kullanmıştır. Sol el parmakları ile akorlu baskılar kullanmıştır ve eserde çoğunlukla yedili akor tercih etmiştir. Yedili akor üç sesli bir akora bir üçlü

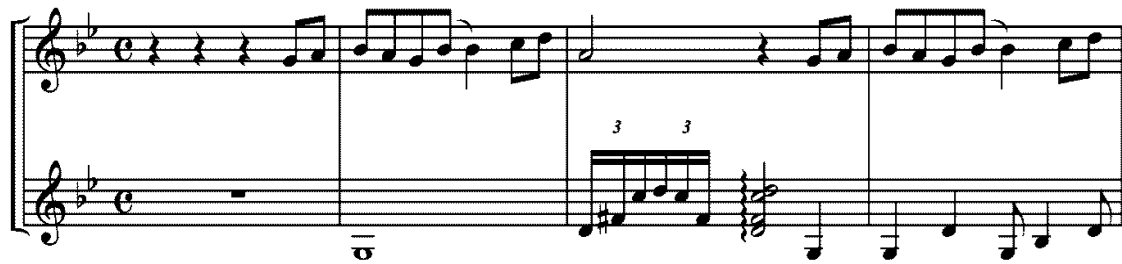
eklenmesi ya da dört sesin üçlü aralıklarla kurularak aynı zamanda seslendirilmesiyle oluşur ve en son ses en kalın sese göre bir yedili aralık oluşturur (Korsakov, 1996; s. 8, Hidayetoğlu, 1999; s. 116). Dominant yedili akoru, sudominant akorunun temel sesini de içine alan dört sesli bir akordur. Dominant akoruna katılan bu yeni ses ile dominant akorunun temel sesi arasındaki uzaklık 7'li aralık olduğu için bu akora dominant yedili akoru denilmiştir (Cangal, 1999; s. 150). Kullanmış olduğu (Re, Fadiyez, Do, Re) Dominant 7'li akorunun baskıda olan seslerini sol el parmakları ile şu şekilde icralamıştır; Sol el ikinci parmak Yegâh perdesinde, sol el birinci parmak Irak perdesinde, sol el üçüncü parmak Çargâh perdesinde ve Neva perdesi de boş tel olmak üzere icralamıştır. Ayrıca bas gidişlerde atlamalı sesler kullanılmıştır.



Şekil 91. Altıncı tel üzerindeki bas gidişde kullanılan glissando ve pozisyon tekniği



Şekil 92. Altıncı tel üzerinde sol el parmaklarıyla inici ve çıkıcı kromatik gidişler



Şekil 93. Sol el parmakları ile icralanan (Re, Fadiyez, Do, Re) dominant 7'li arpej ve akoru

The image displays three systems of musical notation for a piece in G minor. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The notation includes triplets (marked with '3') and glissandos (marked with 'gliss...').

Şekil 94. Atlamalı seslerin kullanıldığı kısımlar

3.2. Yurdal Tokcan Doğaçlamalarında Ve Eserlerinde Kullanılan Süsleme Teknikleri

Tokcan'ın doğaçlamaları ve eserlerindeki ezgisel anlayış ve icra tekniklerinin incelenmesinden sonra bu bölümde doğaçlamalarında ve eserlerinde kullanmış olduğu süsleme teknikleri ele alınmıştır. Geleneksel yapıda uygulanan süslemelerin kullanım şekliyle beraber yenilikçi anlamda kullanılan süsleme tekniklerinin tespiti sağlanmış, kullanım şekilleri incelenmiştir.

3.2.1. Çarpma

Çarpma gerçek sesin önündeki ya da arkasındaki sesin seri bir şekilde mızrapla ya da sol el parmak vuruşuyla duyurulması şeklinde icra edilir. Çarpmayı insan sesiyle yapılan icradaki gırtlak nağmesi hareketine benzetebiliriz. Tokcan seslendirdiği icralarında, değerini kendinden önceki notadan alan mızraplı ve mızrapsız çarpma ile

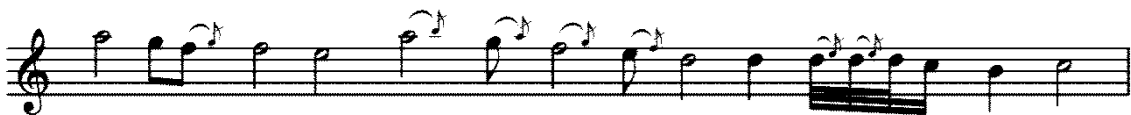
değerini kendinden sonraki gerçek notadan alan mızraplı çarpma süslemelerini kullanmıştır.

3.2.1.1 Mızrapsız Çarpma

Sessiz çarpma olarak adlandırılan çarpma türünde mızrap kullanılmamaktadır. Çarpma ilk notaya bağlı çalındığında bağı yapıp çarpma notasına vuran parmak, belli bir kuvvetle vurur. Zayıf zamandaki bu çarpma sesinin de zayıf olması gerekir. Süratli pasajlarda çarpma sesi adeta yok olmalıdır. Bu anlamdaki çarpma kısa bir staccato ile elde edilir. İlk notanın uzunluğunun sonunda çok kısa bir zamanda sol elin bir parmağı tele dokunarak sessiz çarpma yapılır (Torun, 1993, s. 285). Tokcan, Hisleniş doğaçlamasında Türk müziğinde kullanılan sessiz çarpma süslemesini glissandoyla geçilen tiz bölgelerden peste doğru olan inişlerdeki aynı isimdeki notaların arasında, otantik yapının dışına çıkmamak için özellikle kullanmıştır. Yine aynı sessiz çarpmayı asma kalış sesine götürücü olarak Ayrılık doğaçlamasında kullanmıştır.



Şekil 95. Hisleniş doğaçlamasından mızrapsız, sessiz çarpma örneği



Şekil 96. Ayrılık doğaçlamasından mızrapsız, sessiz çarpma örneği

3.2.1.2. Mızraplı Çarpma

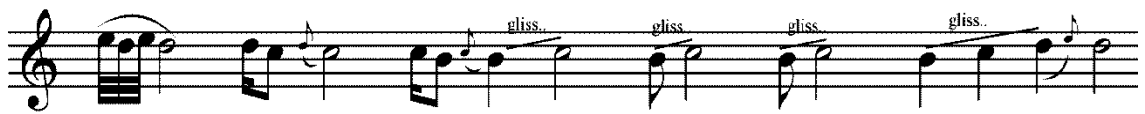
Mızraplı çarpma değerini kendinden önceki ve sonraki notalardan almak üzere iki şekilde icralanmaktadır. Değerini kendinden önceki gerçek notadan alan mızraplı çarpma şeklindeki çarpma, mümkün olduğu kadar kısa yapılır. Zayıf zamana düşen bu çarpma türü vurgu taşımaz. Gerçek notalara göre daha zayıf sesli olması gerekir (Torun, 1993, s. 283). Mızraplı çarpma tekniği Türk müziğinde diğer türlere göre daha çok kullanılan bir çarpma türüdür.

3.2.2. Glissando

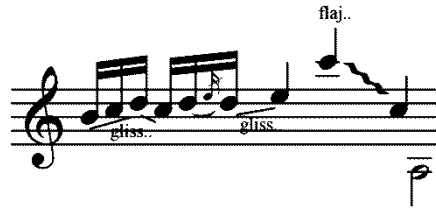
Bir sestten diğere geçerken kesinti olmadan, aradaki seslerin de duyurularak çalınmasıdır. Ud'da, başparmağın titreşimi durdurmadan, tel üzerine kayarak yeni sese gitmesi ile elde edilir (Aradaki sesleri tarayarak bir pozisyon değişimi). Nota başları arasında küçük düz çizgi ile gösterilir (Torun, 1993, s. 301). Glissando terimiyle ifade edilen kaydırma tekniği iki ses ya da daha fazla sesi içine alan bir çizgide yapılabildiği gibi ileri ve geri gidişlerle de icra edilebilir. Aynı zamanda kaydırma gidişleri pozisyon değişimini de beraberinde getirmektedir. Tokcan, sıklıkla pozisyon değişimini kullandığı icralarında perdeyi bastığı parmağı ile yapmış olduğu ileri ve geri glissandoları ustalıkla kullanmıştır. Hisleniş ve Ayrılık doğaçlamalarında ileri ve geri glissandoyu özellikle de ileri glissandoyu sıklıkla kullanmıştır. İleri glissandoların bir kısmı birkaç sesi birden içine alan glissandolar şeklinde de icralanmıştır. Ayrılık doğaçlamasında Tremolo ile beraber ilerleyen glissandolu gidişler kullanmıştır. Bu gidişlere yenilikçi bir icra şeklidir diyebiliriz. Bununla birlikte Tokcanın Hisleniş doğaçlamasında kullanmış olduğu flajöle sesin ardından kullanmış olduğu bir ters glissando hareketi vardır ki bu da Tokcan'ın kullanmış olduğu yenilikçi bir glissando icra şeklidir (Bkz. Şekil 103). Ritmik yürüyen eserlerinde ise glissandoyu çok sık kullanmamıştır. Sadece Irmak eserinin cümle başında ve bas gidişlerini yürüttüğü Özleyiş eserlerinde glissandoyu nadiren kullandığını görmekteyiz.



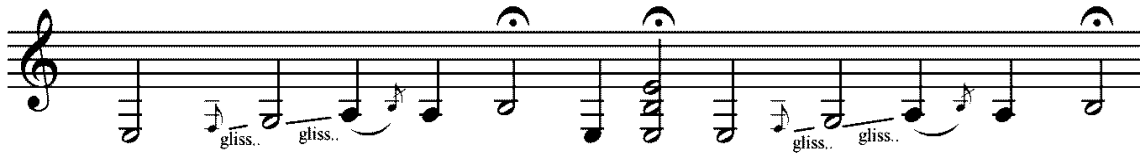
Şekil 101. Hisleniş doğaçlamasından ileri ve geri glissandolar



Şekil 102. Hisleniş doğaçlamasında birkaç sesi içine alan glissando gidişi örneği



Şekil 103. Hisleniş doğaçlamasında flajölenin ardından ters glissandonun icralandığı kısım



Şekil 104. Ayrılık doğaçlamasında birkaç sesi içine alan glissando gidişi örneği



Şekil 105. Ayrılık doğaçlamasında tremolo ile yürüyen glissandolu gidiş örneği

3.2.3. Çift ses glissando

Tokcan, glissando tekniğini tek tel üzerinde uyguladığı gibi çift tel üzerinde de uygulamıştır. Aynı anda sol el birinci ve ikinci parmaklarını baskılayarak elde ettiği çift sesi, ileri pozisyona doğru kaydırarak çift ses glissando hareketini gerçekleştirmiştir. Tokcan'ın bu icra şekli ile değişik tını elde etme özelliğini ve yenilikçi yaklaşımını görmekteyiz. Hisleniş ve Ayrılık doğaçlamalarında çift glissando yürüyüşünü melodik yapının gereklerine uygun olarak ustalıkla gerçekleştirdiğini görmekteyiz.



Şekil 106. Hisleniş doğaçlamasında çift ses glissando kullanımı



Şekil 107. Ayrılık doğaçlamasında çift ses glissando kullanımı

3.2.4. Vibrato

Tokcan, eserlerinde icralamış olduğu vibratoları geleneksel icrada kullanılan tarzda ve sıklıkta kullanmamıştır. Yeni tını arayışlarının bir uzantısı olarak vibrato kullanımında da vibratoyu otantik yapının gerekleri doğrultusunda değil, yapmış olduğu yenilikçi doğaçlamalarında gerekli yerlerde bir renk oluşturması ve melodik cümlenin anlatmak istediği duygusal yapıya uygun düşmesi ihtiyacına göre gerçekleştirmiştir.



Şekil 108. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan vibrato örneği

3.2.5. Mordan

Küçük yazılmış çift notadır (Torun, 1993, s. 288). Bir önceki notayla tek kez yapılan bir tür tril (Aktüze, 2004; Akt: Işıқтаş, 2011). Asıl notanın bir üst ya da bir alt sesinden veya asıl notanın iki ya da üç ses altından sıralı ya da zikzaklı olarak mızraplı ya da mızrapsız çarpmayla yapılan tril şeklindeki çift notalı nağmelerledir. Değerlerini kendinden önceki notadan aldıkları gibi kendinden sonraki notadan da alırlar. Genellikle çift küçük onaltılıklarla gösterilirler. Tokcan, Hisleniş doğaçlamasında durguya yakın kısımlarda mordan kullanmıştır.



Şekil 109. Hisleniş eserinde kullanılan mordan örneği

3.2.6. Grupetto

İtalyanca bir müzik terimi olan gruppetto üç veya dört notadan oluşan bir süsleme biçimidir. Türk müziğinin mızraplı sazları arasında daha çok Lavta icrasında kullanılmıştır. Bu özelliğinden dolayı lavta mızrabı olarak da tanınır. Üç notalı süslemeler küçük yazılmış üç nota şeklinde ($\overline{\bullet\bullet\bullet}$) notasyonda gösterilir. Tokcan, Hisleniş ve Ayrılık doğaçlamalarında üç notalı süslemeye yer vermiştir.



Şekil 110. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan gruppetto örneği



Şekil 111. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan gruppetto örnekleri

3.2.7. Akor ve Arpej

Akor, aynı anda duyulan ya da duyulma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimidir (Say, 2002, s. 18). Arpej ise akor seslerinin aynı anda değil, ayrı ayrı duyurulması şeklinde uygulanır. Akor seslerinin arpejle birbiri ardı sıra hızla seslendirilmesine kırılarak seslendirilen akor denir (Say, 2002, s. 41). Tokcan'ın doğaçlamalarında ve eserlerinde kullanmış olduğu akorlar üç ses ya da dört ses şeklindedir. Tokcan, genellikle akor seslerini kırık akor şeklinde icralamıştır. Hisleniş ve Ayrılık doğaçlamalarında sakin melodik yürüyüşlerin arasına kırık akorlar serpiştirmiştir. Özleyiş eserinde bas yürüyüşlerle yaptığı icrasında akorları yine kırık akor şeklinde icralamıştır. Irmak eserinde ise üç ses ve dört ses akorları aynı anda duyurmuştur.



Şekil 112. Irmak eserinde kullanılan üç ses ve dört ses akorlar



Şekil 113. Ayrılık doğaçlamasında kırık akor örneği



Şekil 114. Özleyiş eserinde arpejli kırık akor örneği

3.2.8. Çift ses

Ana sesin üçüncü, dördüncü, beşinci ve sekizinci derecelerinin her hangi birinin ana sesle beraber aynı anda iki ses olarak, mızrapla ya da sağ el parmaklarıyla icralanmasıdır. Tokcan, çift sesleri hem mızrapla hem de sağ el parmaklarıyla icralamıştır. Geleneksel icralarda kullanılmayan çift ses tekniğini Tokcan doğaçlamalarında ve eserlerinde yenilikçi bir yaklaşımla yerinde ve zamanında aşırıya kaçmadan ve otantik yapıyı da bozmayacak şekilde kullanmıştır. Üçüncü, dördüncü, beşinci derecelerle kullandığı çift ses icrasıyla melodiye genişlik kazandırmış, sekizinci derecenin kullanımıyla da ana sesi beslemiştir.



Şekil 115. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan çift sesler



Şekil 116. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan çift sesler



Şekil 117. Irmak eserinde kullanılan çift sesler

3.2.9. Pedal Ses

Mızraplı sazlarda bir sese eşit aralıklarla vurularak yapılır (Torun, 1993, s. 318). Ana melodi devam ederken boş tel bam telinin ya da oktav seslerin baskılı veya baskısız, seri bir şekilde melodiye izleyerek melodiye destekler nitelikte alt ses oluşturmasıdır. Tokcan, bam telini duyurduktan sonra melodiye üstüne devam ettirdiği gibi melodinin arasına ve melodi peşine de pedal sesi icralamıştır.



Şekil 118. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan pedal ses örneği



Şekil 119. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan pedal ses örneği

3.2.10. Legato

Legato, kullanım şekli olarak inici ve çıkıcı icra edildiği gibi ikiden fazla seste legato icrası da kullanılmaktadır. Legato süsleme tekniğinde legato yapılan sese mızrap

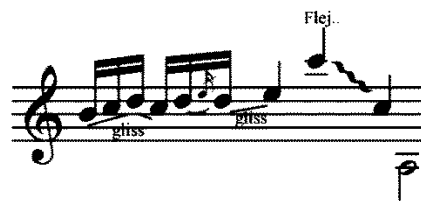
vurulmaz. İlk ses mızrap vurularak duyurulur, ona bağlanacak ikinci sesin perdesine sol el parmağı sertçe basar. Açık tel sesinin titreşmesi üzerine, bu yeni sesin titreşimi bağlanarak uzar. İlk sesi gereken volümde elde ettikten sonra, bağlı çıkacak sesin kuvvetle duyulabilmesi için parmağın sert ve kuvvetli şekilde basması, adeta çekiç gibi vurması gerekir (Torun, 1993, s. 275). Tokcan'ın legato kullanımındaki vurgu şekli daha önce değindiğimiz gibi bize elektrogitarda kullanılan “hammer on” çekiçleyerek bağlı çalma ve “pull off” çekerek bağlı çalma diye tabir edilen teknikleri hatırlatmaktadır. Tokcan icralarında legato tekniğini güçlü parmakları sayesinde en güzel şekilde icralamıştır. “Parmakların dansı” sadece sol el parmaklarıyla icralanan bir eser olması sebebiyle, güçlü parmaklarla yapılabilecek en iyi legato örneğini bu icrasında fazlasıyla görmek mümkündür.



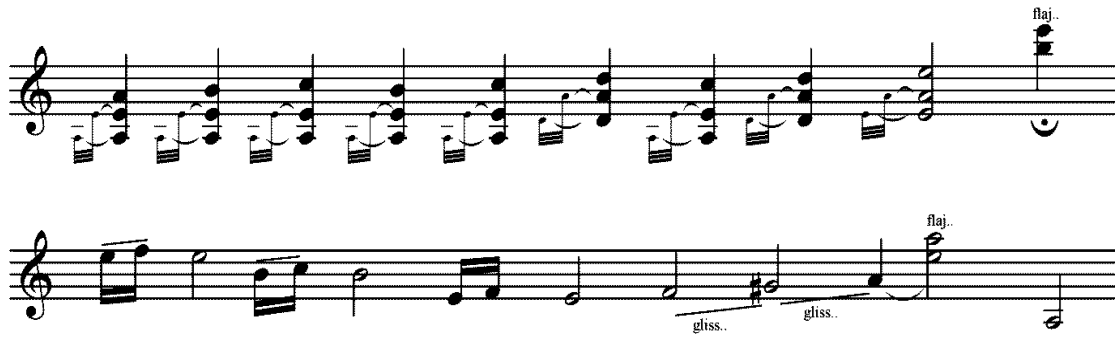
Şekil 120. Parmakların dansı eserinden inici ve çıkıcı legato örneği

3.2.11. Flajöle

Ud'da boş telin 1/2, 1/3, 1/4 veya 1/5 oranlarındaki noktalarına parmak ucu ile hafif dokunmak sureti ile oktav, üçlü veya beşli seslerin bir nevi tınlatılması ile oluşan bir tekniktir. Tokcan, icralarında bu tekniği en iyi şekilde kullanmakla beraber flajöle ile tınlayan sesi sol el birinci parmağının sadece tele dokunmak suretiyle bastırmadan ileri ve geri glissando hareketleriyle pozisyonlayarak sesin tek bir seste tınlamasının sınırlarından çıkarmış, tınlayan sesi başka tonlara taşıyarak tekniğe yeni bir boyut kazandırmıştır. Tokcan icralarında yenilikçi tınılara örnek olabilecek flajöle icrasını aynı zamanda çift ses flajöle kullanarak da göstermiştir.



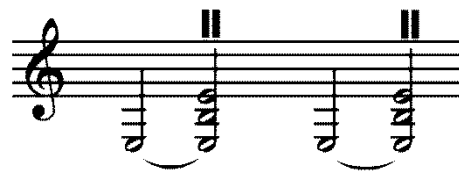
Şekil 121. Hisleniş doğaçlamasında flajöle sesin ters glissandoyla başka sese taşınması örneği



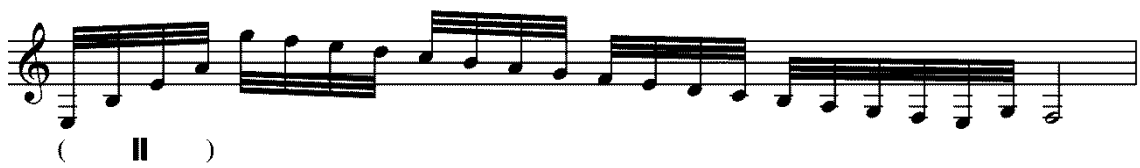
Şekil 122. Hisleniş doğaçlamasından çift ses flajöle örnekleri

3.2.12. Bare ile susturma

Bare gitar’da kullanılan bir tekniktir. “Sol elin birinci parmağının gerektiğinde aynı perde içinde birden fazla tele basmasıdır. Birinci parmak altı tele birden basarsa büyük bare veya tam bare, altıdan az tele basarsa küçük bare veya yarım bare adını alır” (Küçükosmanoğlu, 2006: 23). Tokcan, Ayrılık doğaçlamasında bare ile susturma tekniğini kullanmıştır. Sol elin birinci parmağının aynı perde içinde birden fazla tele aynı anda basması ile uygulanan bare tekniğini Tokcan, üst eşik üstünden uygulamak suretiyle farklı bir şekilde kullanmıştır. Bare baskısını hafif bir şekilde uygulayarak, bir anlamda tınlayan sesleri hafifçe susturarak değişik bir tını elde etmiştir. Örnek şekillerde bare yapılan kısımlar (||) işareti ile gösterilmiştir.



Şekil 123. Ayrılık doğaçlamasında üç sese birden üst eşik üzerinden bare ile susturma yapılan kısım



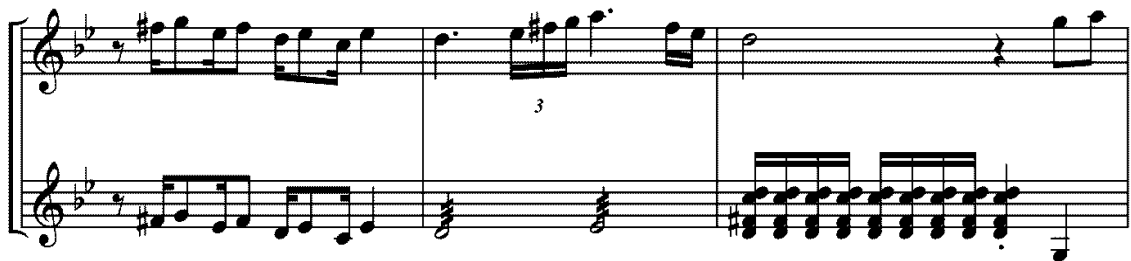
Şekil 124. Ayrılık doğaçlamasında dört sese birden üst eşik üzerinden bare uygulanan kısım

3.2.13. Tremolo

Bir sesin sık ve eşit aralıklardaki mızrap vuruşlarıyla uzatılması hareketidir. Bir notanın sapına eğik biçimde çizilen birkaç çizgiyle gösterilir. Tokcan, çok fazla tercih etmemekle beraber Ayrılık ve Özleyiş icralarında tremoloyu kullanmıştır. Ud'un yaylı bir saz olmaması nedeniyle uzaması gereken seslerin devamını sağlamak için tercih edilen bir tekniktir. Tokcan'ın ise özellikle Ayrılık doğaçlamasında olması gerekenden farklı olarak, tremolo hareketini glissandoyla beraber yürüttüğünü görmekteyiz. Bu sayede uzatılması gereken seslerin devamını, aynı zamanda da dizisel ses geçişini sağlamıştır. Tokcan'ın bu icra şekli yine onun yenilikçi arayışlarına bir örnektir diyebiliriz.



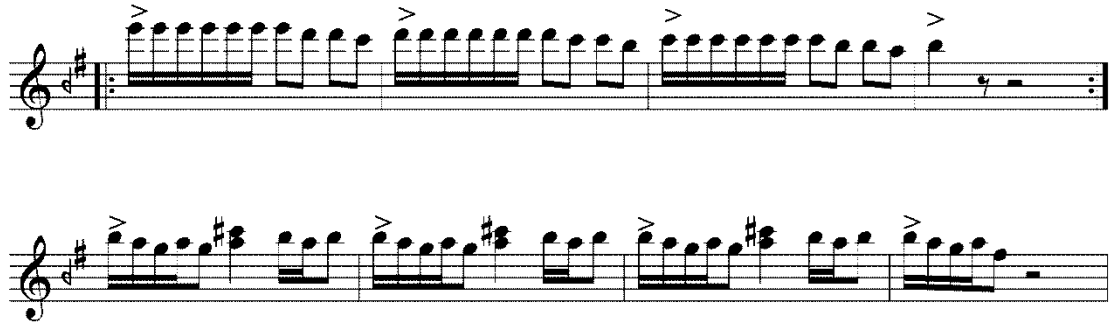
Şekil 125. Ayrılık doğaçlamasından tremolo örneği



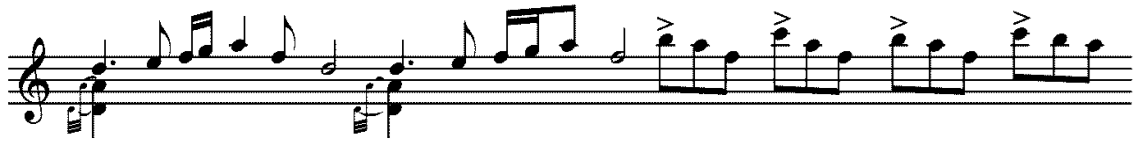
Şekil 126. Özleyiş eserinde tremolo örneği

3.2.14. Vurgu

Tokcan, kuvvetli mızrapla icralanması gereken kısımlarda vurgu hareketini kullanmıştır. Üst mızrapla icraladığı vurgu hareketini İrmak isimli eserinde seri mızrap vuruşları gerektiren pasajın başında kullanmıştır. Önem arz eden seslere vurgu yapmış, vurguyu ölçü başlarında kullanmıştır. Melodinin anlatmak istediği duyguyu vurgu kullanmak suretiyle en iyi şekilde icra etmiştir. Hisleniş doğaçlamasında da melodinin akışına uygun olarak vurguyu yerinde ve zamanında kullanmıştır.



Şekil 127. Irmak eserinde kullanılan vurgu örnekleri



Şekil 128. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan vurgu örnekleri

3.2.15. Staccato

Staccato, legatonun tam tersi olan bir icra şeklidir. Notanın başına veya altına konan bir nokta ile gösterilir. Bu tekniğe kısaca kesik çalış demek mümkündür. Müzikte bir ifade vasıtası olarak kullanılan staccatoyu Tokcan, icralarında çok fazla tercih etmemekle birlikte Irmak eserlerinde monotonluğu ortadan kaldırmak adına bir ifade şekli olarak kullanmış, Özleyiş eserinde ise akoru kesik çalmak suretiyle yine bir ifade şekli olarak yerinde ve zamanında kullanmıştır.



Şekil 129. Irmak eserinde kullanılan staccato örneği

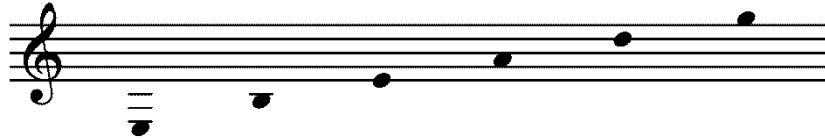
3.2.16. Kullandığı Akort Düzenleri

Ud'un geleneksel icrasında ve günümüzde tercihen kullanılan akort düzeni "Bolahenk" (yerinden icra) olup, sesler ise tizden pest'e doğru Gerdaniye, Neva, Dügâh, Hüseyinâşiran, Kaba Buselik ve Kaba Geveşt'tir. Ancak Ud'un beşinci ve altıncı telleri

icracının elde etmek istediği tınıya karar sesinin durumuna göre değişebilmektedir. Günümüzde kullanılan temel dört sesli akort düzenini Tokcan, icrada kullanacağı makamın karar sesine, icrada elde etmek istediği tınıya ve duyguya göre beşinci ve altıncı telleri değiştirmek suretiyle farklı akort düzenleri kullanmıştır. Özellikle doğaçlamalarında tercih ettiği akort düzenlerini ise şöyle yapmıştır. Hisleniş doğaçlamasında beşinci teli Yegâh'a altıncı teli ise Kaba Dügâh'a, Ayrılık doğaçlamasında ise altıncı teli Kaba Hüseyinâşiran perdesine çekmek suretiyle değişik akort düzenleri kullanmıştır.



Şekil 130. Hisleniş doğaçlamasında kullanılan akort düzeni



Şekil 131. Ayrılık doğaçlamasında kullanılan akort düzeni

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Araştırmada Tokcan'ın Ud'un beşinci ve altıncı tellerini Yegâh ve Kaba Dügâh seslerine çekerek akortladığı Buselik makamındaki Hisleniş doğaçlaması, altıncı telini Kaba Hüseyinâşiran'a çekerek akortladığı Kürdi makamındaki Ayrılık doğaçlaması, "Bolahenk" akort düzeninde ve sağ elini hiç kullanmadığı Rast makamındaki Parmakların Dansı, "Bolahenk" akort düzeninde Hüseyini makamındaki Irmak ve yine "Bolahenk" akort düzeninde toplu icradaki bas gidişlerin de ele alındığı Nihavend makamındaki Özleyiş eserleri, ezgisel anlayış ve icra teknikleri ile süsleme teknikleri başlıklarında incelenerek şu sonuçlara ulaşılmıştır.

- Tokcan doğaçlamalarında ve eserlerinde makamsal bir anlayış ve seyir kaygısı taşımadan özgür kompoze edilmiş dizi seslerini kullanmış, icralarında yeni sesler ve tınlar elde etme odaklı bir yaklaşım sergilemiştir.
- Yine yenilikçi yaklaşımının ve arayışının getirisi olarak hemen her doğaçlaması için farklı bir akort düzeni kullanmış, bu sayede değişik arpej ve akor sesleri elde etmiş aynı zamanda bam telinin işlevselliğini arttırmıştır.
- Sağ el mızrap tekniği ve sağ el parmak tekniğini icra esnasında dönüşümlü olarak kullanmıştır. Sağ el parmaklarını arpejli ve akorlu icralarında bir gitar edasıyla kullanırken, sağ el parmak tekniğini gitarda kullanılan tirando vuruş tekniği şeklinde icralamıştır. Sağ el parmaklarını kullanırken sağ el tırnaklarının ve parmakların etli kısımlarının tını farklarını da göz önüne alarak, gitar icralarında duruma göre tercih edilen sağ el tırnak ve parmak kullanımını eser içerisinde dönüşümlü olarak kullanmış, tını zenginliğine önem vermiştir.

- Doğaçlamalarında ölçüsüz ezgi kalıplarının arasına nim sofyana, semai, düyek ve aksak usullerinde yürüyen kısa ritmik gidişli pasajlar ekleyerek icralarına ritmik anlamda bir zenginlik katmıştır.
- Flajöle dokunuşu yeni bir boyut kazandırmış, flajöle sesin ileri ve geri glissandolarla başka seslere yürüyüşünü sağlamıştır. Aynı zamanda çift flajöle ses kullanmıştır.
- Tremolo tekniğini glissandolu bir şekilde icralamıştır.
- Atlamalı aralıklar kullanmış, bileğinin esnek ve güçlü oluşu sebebiyle mızrap vuruşları net ve temiz tınlar çıkarmıştır. Boş tellerden kaçınan kapalı pozisyon tercihi ile ajiliteli pasajlarda daha seri icralar gerçekleştirmiştir.
- Sol el parmaklarının gücü sayesinde yapmış olduğu düz ve ters legato hareketlerini elektrogitarda kullanılan hammer on ve pull off tekniklerini yansıtır mahiyette kullanmıştır.
- Sol el işaret parmağı ile yapmış olduğu glissando hareketlerinde zaman zaman parmağını yan çevirmek suretiyle tele tırnağı ile temas vermiş, bu sayede glissandodan elde edilecek tınıyı değiştirmiştir.
- Bare ile susturma tekniğini alışılmışın dışında üst eşik üzerinden baskılamak sureti ile yeni bir tarz ve teknikle kullanmıştır.
- Bam telinin tınısını en uç seviyede bir basgitar edasıyla kullanmıştır.
- Halk müziğinin ritmik ve melodik yapısından esinlenmiştir. Halk müziğinin tavır yapısına uygun mızrap tekniği kullanmış, fakat mızrap vuruşlarındaki ölçülü vurgu hâkimiyeti sayesinde daha yumuşak bir tavrıla bunu ifade etmiştir.
- Nüans yapmaya önem vererek çalgısındaki tını zenginliğini en üst sınırlara taşımıştır.
- Bağlama icracılarının kullandığı şelpe tekniğini, sağ elini kullanmaksızın sadece sol el parmaklarıyla icralayarak bu özgün tekniğin, ud sazındaki yansımalarını göstermiştir.
- Seri pasajlarda ve özellikle ince telden kalın tele geçişlerde mızrap yönü tercihinde, akıcılığı korumak amacıyla açık tel yerine kapalı pozisyonları tercih eden bir uslubu korumuş ve bu uslub icracılığındaki ajilititeyi müzikalite bakımından da en üst seviyeye çıkarmıştır.

- Toplu icralarda Ud'u bir basgitar gibi kullanmış, Ud'un eşlik sazı olma özelliğini ortaya çıkarmıştır. Bam telindeki pedal sesi tremolo ile uzatmış, yedili akor ve çift ses kullanımlarıyla bas gidişe ve eşliğe derinlik kazandırmıştır.

Tokcan, icralarında kullanmış olduğu bu modern tınları ve çalım tekniklerini geleneksel icranın üslubu ile ustalıklı birleştirmiş, yenilikçi ezgi kalıplarının ve tekniklerinin arasına geleneksel üslubu ve yapıyı baş tacı edencesine serpiştirerek otantik yapıyı da korumuştur. Kullandığı icra teknikleri ve melodik anlayışı ile gelenekle gelecek arasında ustalıklı bir köprü oluşturduğu görülmektedir.

4.2. Öneriler

- Ud çalgısının eğitimi sürecinde icra ekollerinin, melodik ve teknik anlamda algılanarak özümsemesi ve esas alınması sayesinde yeni arayışların daha sağlıklı bir şekilde olgunlaşması mümkün olacaktır. Bu nedenle genç kuşakların gelenekselliği öğrendikten ve özümstedikten sonra yenilikçi arayışlarını sürdürme yönünde atacakları adımların daha sağlıklı olacağı düşünülmektedir. Bu anlayışı yalnızca ud eğitimi üzerinden değil Türk çalgı müziği eğitim anlayışının geneli için düşünmek ve uygulamak yararlı olacaktır.
- Bu çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda ortaya çıkan farklı seslendirme yaklaşımlarının ve tekniklerin Ud eğitimi sürecinde ilgili müfredat doğrultusunda kullanılması, Ud öğrenen bireylerin gerek seslendirme becerisine, gerekse Ud çalgısına yönelik sınırları görerek farklı bakış açıları geliştirmesine yardımcı olması umulmaktadır. Bu nedenle bu ve buna benzer çalışmaların Türk müziği çalgı eğitiminde, metotlara ilaveten destek kaynaklar olarak kullanılması önerilmektedir.
- Buna benzer çalışmalar ile gelenekle geleceği birleştirmek ve yeni ufuklar elde etmek adına genç kuşakların ihtiyacına karşılık verecek yeni etüt ve metod kitaplarının nitelik ve niceliği artırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akdođu, O. (1990). *Údi Nevres Bey*. Ankara: KÚltÚr Bakanlığı Yayınları.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Cemil, M. (2005). *Yeni Bařlayanlar ve Geliřtirmek İsteyenler İçin Klasik Gitar Metodu*. İstanbul: Alfa Akademi AktÚel Yayıncılık.
- Hidayetoğlu, N. (1999). *MÚzik Teorisi*. Trabzon: Karadeniz Gazetecilik Matbaacılık.
- Işıktaş, B. (2011). *şerif Muhiddin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı Altı Ud Taksiminin Analizi*. İstanbul Teknik Úniversitesi Sosyal Bilimler EnstitÚsÚ YÚksek Lisans Tezi. İstanbul.
- İşbilen, B. ve B. Erdoğan. (2012). *Elektro Gitar Metodu*. Ankara: İşbilen Yayınları.
- Korsakođlu, N. R. (1996). *Kurumsal ve Uygulamalı Armoni*. (ev: Ahmet Muhtar Ataman). İzmir: Levent MÚzik Evi.
- Kuukosmanođlu, H. (2006). *Eğitim FakÚltelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metodların İncelenmesi*. Selçuk Úniversitesi GÚzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı. YÚksek Lisans Tezi. Konya.
- Özalp, M. N. (2000). *TÚrk MÚsikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, T. ve O. Levendoğlu. (2011). "Ud İcra Geleneđinde Cinuçen Tanrıkorur EkolÚnÚn Uzzal Taksim Úzerinden Yansımaları". *İnönÚ Úniversitesi sanat Ve Tasarım Dergisi*, 3, 325-337.
- Özkan, İ. H. (1984). *TÚrk MÚsikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: ŐtÚken Neşriyat A.ř.
- Rona, M. (19709). *Yirminci YÚzyıl TÚrk MÚsikisi*. İstanbul: TÚrkiye Yayınevi.
- Say, A. (2001). *MÚziđin Kitabı*. Ankara: MÚzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). "Lirik". *MÚzik SözlÚđÚ* (326). Ankara: MÚzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Torun, M. (1993). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar yayınları.

Ulusoy, B. (2003). *Solo Gitar Metodu*. İstanbul: Modern Müzik Akademisi Yayınları.

WEB_1. (2013). Esendere Kültür Sanat Derneği.

http://eksd.org.tr/turk_sanat_muzigi/besteciler.php (22.04.2013).

Yahya, G. (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yılmaz, Z. (2001). *Türk Müsikîsi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

EKLER

HİSLENİŞ

Yurdal Tokcan

The musical score for "HİSLENİŞ" by Yurdal Tokcan consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several staves include markings for glissando, indicated by the word "gliss." above the notes. The score is written in a single system, with each staff containing a line of music. The overall style is contemporary and expressive, with a focus on melodic lines and rhythmic texture.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Several staves feature glissando techniques, indicated by the word "gliss." above the notes. The first staff has four glissando markings. The second staff has five. The third staff is a block of chords. The fourth staff has two glissando markings. The fifth staff has two. The sixth staff has four glissando markings and a flageolet marking ("flaj.") above a final note. The seventh staff is a simple melodic line. The eighth staff has three glissando markings. The ninth staff has three glissando markings. The tenth staff has two glissando markings. The music is written in a single system, with each staff on a separate line.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is written in a single system with a treble clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions are placed above or below notes, including 'gliss.' (glissando), 'flaj.' (flageolet), and 'p' (piano). The notation includes various accidentals, such as sharps and naturals. The piece concludes with a final chord and a fermata.

AYRILIK

Yurdal Tokcan

The musical score for "AYRILIK" by Yurdal Tokcan consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and glissandos. The first staff features a melodic line with slurs and glissandos. The second staff has a more complex rhythmic pattern with slurs. The third staff continues the melodic line with slurs. The fourth staff is a dense, rhythmic accompaniment with many notes. The fifth staff has a melodic line with slurs. The sixth staff is a dense, rhythmic accompaniment with many notes. The seventh staff has a melodic line with slurs and glissandos. The eighth staff has a melodic line with slurs and glissandos. The ninth staff has a melodic line with slurs and glissandos. The tenth staff has a melodic line with slurs and glissandos.

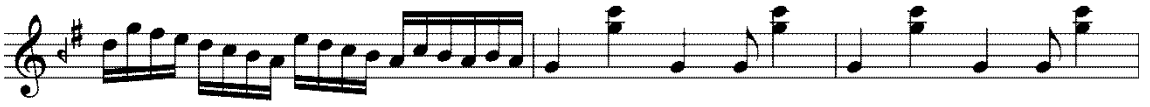
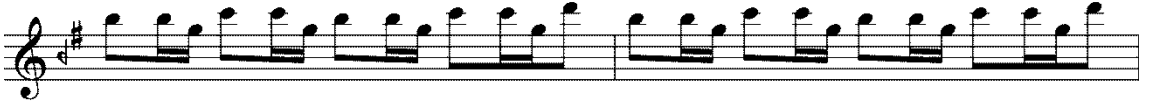
This page of musical notation consists of ten staves, each containing a different musical line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first two staves feature melodic lines with frequent glissando markings. The third staff continues the melodic development with more glissando and vibrato markings. The fourth staff shows a more complex melodic line with many accidentals. The fifth staff features a melodic line with several vibrato markings. The sixth staff is a rhythmic accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern. The seventh staff continues the melodic line with vibrato markings. The eighth staff is another rhythmic accompaniment, similar to the sixth staff but with a different rhythmic pattern. The ninth and tenth staves are also rhythmic accompaniments, featuring a consistent eighth-note pattern with various accidentals.

The image displays five staves of musical notation. The first staff is a single melodic line in treble clef, consisting of eighth and sixteenth notes. The second staff features a series of chords, each marked with "gliss." above the notes. The third staff shows a melodic line with "gliss." markings above it. The fourth staff contains a melodic line with "gliss." markings both above and below it. The fifth staff features a melodic line with "gliss." markings below it.

PARMAKLARIN DANSI

Yurdan Tokcan

The musical score for "PARMAKLARIN DANSI" is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of ten staves of music. The first staff is the main melody. The second staff begins with a repeat sign and a first ending symbol (a double bar line with a diagonal slash). The third staff also begins with a repeat sign and a second ending symbol (a double bar line with a diagonal slash). The fourth staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth staff continues the melody. The sixth staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The seventh staff continues the melody. The eighth staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The ninth staff continues the melody. The tenth staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



IRMAK

Yurdal Tocan

The musical score for "IRMAK" by Yurdal Tocan is presented on ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several instances of glissandos are marked with the word "gliss..." above the notes. The score features repeat signs and first/second endings. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation consists of ten staves, all in treble clef and G major (one sharp). The notation includes a variety of rhythmic and melodic elements:

- Staff 1:** A simple melodic line with quarter and eighth notes.
- Staff 2:** A melodic line with eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.
- Staff 3:** A series of chords, each marked with an accent (>).
- Staff 4:** A melodic line with eighth-note runs and quarter notes, marked with accents.
- Staff 5:** A melodic line with eighth-note runs and quarter notes, marked with accents.
- Staff 6:** A melodic line with quarter notes and eighth notes, featuring a chromatic descent.
- Staff 7:** A melodic line with eighth-note runs and quarter notes, marked with accents.
- Staff 8:** A melodic line with eighth-note runs and quarter notes, marked with accents.
- Staff 9:** A melodic line with quarter notes and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.
- Staff 10:** A melodic line with quarter notes and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.



Özleyiş

Yurdal Tokcan

Tema

Bas

T

B

T

B

T

B

T

B

T

B

gliss...

3

3

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a glissando marking and a triplet of eighth notes.

T

B

3

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a dense chordal texture.

T

B

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a final chord.

T

B

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a final chord.

T

B

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a final chord.

T

B

1

2

1

2

Detailed description: This system contains two staves, Tenor (T) and Bass (B). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a first ending bracket. The Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a first ending bracket.

T

B

1

T

B

rit.

2

2

ÖZGEÇMİŞ

Serdar OKUR

1965 yılında İstanbul Şile de doğdu. İlk, orta ve lise tahsillerini Bartın, Ankara ve Ordu illerinde tamamladı.

1983 yılında İ.T.Ü.Türk Müsikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümüne öğrenci olarak girdi. Çalgı olarak Ud'u seçti. Ud derslerini Ömer ŞATIROĞLU'ndan aldı. Aynı yıl TRT'nin açmış olduğu Çoksesli Gençlik Korusu sınavını kazandı. Koro ile birlikte Gökçen KORAY ve Hikmet ŞİMŞEK yönetiminde Festival konserleri ve çeşitli konserlerde tenor ses olarak görevler aldı. Koroya üç yıl devam etti.

Konservatuardaki öğrencilik yıllarında Erol Sayan, Yalçın Tura, Selahattin İçli gibi değerli hocalardan dersler aldı. Necdet VAROL'un korosunda korist, Eser Ciner ÇOLAKOĞLU'nun korosunda sazende (Ud) olarak çeşitli konser etkinliklerinde bulundu. Yine okul yıllarında arkadaşlarıyla beraber kurduğu Enterval adlı gurup'da yer aldı. İTÜ'nün 1985 yılında açmış olduğu İTÜ öğrencileri arasında düzenlenen batı müziği yarışmasında gurubuyla üçüncü oldu.

1987 yılında konservatuardan başarıyla mezun oldu.

1988 yılında yeterlilik sınavını kazanarak Ordu Perşembe Lisesinde müzik öğretmeni olarak göreve başladı. Daha sonra Müzik öğretmenliği görevine 1989 yılından itibaren sekiz yıl süreyle Ordu Anadolu Lisesinde devam etti. 1989 yılında Ordu Musiki Derneğinde Klasik Türk Müziği Koro şefliği yaptı ve çeşitli konserler verdi.

1996 Ocak ayında K.T.Ü.Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Bölümüne, Öğretim Görevlisi olarak atandı. 1997 yılında Müzik Kuramları Ana Sanat Dalı Başkanlığına getirildi bu göreve üç yıl devam etti. Yine 1997 yılında TRT Trabzon Radyosu TSM Gençlik Korosunu çalıştırdı.

1999 ve 2001 yılları arasında dersini yürüttüğü ve çalıştırdığı Müzik Bölümü Çok Sesli Koro'su ile çeşitli konserler verdi. Haziran 2000 de Ankara'da düzenlenen Polifonik

Korolar Şenliğine KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü Korosu ile katıldı. Koro “Ritmik Beraberlik Ritmik Uyum Başarı” ve Ezgi Yayıncılıktan Özendirme ödülleriyle layık görüldü. 2001 ve 2003 yıllarında KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü Türk Sanat Müziği Korosu’nu yönetti ve koro ile çeşitli konserler verdi.

2005 yılında TRT Trabzon Radyosu TSM Çocuk Korosu çalıştırıcısı olarak göreve başladı. Koro ile birçok konserler verdi. Bu görevine halen devam etmektedir.

Yeni adıyla K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Ana Bilim Dalında Bölüm Başkan Yardımcılığı görevi ile birlikte Bireysel Çalgı Ud, Türk Sanat Müziği Teorik, Türk Sanat Müziği Repertuar, Orkestra oda müziği ud-kanun grubu ve birinci ve ikinci sınıfların Koro derslerini halen yürütmektedir.