

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

NEVRES BEY'İN
UD TAKSİMLERİNİN ANALİZİ
VE UD EĞİTİMİNE YÖNELİK ALIŞTIRMALARIN
OLUŞTURULMASI

Mehmet GÖNÜL

DOKTORA TEZİ

Danışman
PROF. DR. GÜLÇİN YAHYA KAÇAR

KONYA-2010

ÖNSÖZ

Yüzyıllarca dünya medeniyetine merkez olan Orta Asya ve Anadolu'ya ev sahipliği yapmış ecdadımızın, nesilden nesle aktararak ve zenginleştirerek büyüttüğü kültür ebrûsunun en renkli parçalarından birisi de mûsikîdir. Mûsikînin oluşumunda ve icrasında ise, çalgı çok önemli bir yere sahiptir. İyi bir icracının elinde başlı başına bir müzik kaynağı olan çalgı, farklı türleriyle mûsikîye derinlik kazandırırken, ses icrasına eşlik etmesiyle de mûsikî adına vazgeçilmez renkler sunar.

Organoloji denilen mûsikî aletleri biliminde çalgılar; “vurmalı çalgılar” (tahtalar, zilliler ve derililer), “nefesli çalgılar” (dilliler ve dilsizler) ve “telli çalgılar” (yaylılar ve mızraplılar) olarak üç grupta anlatılır. Tarih kadar eski bir süreçte insana eşlik eden çalgıların, mûsikî ehlinin elinde çağın gereklerine uygun olarak ilkellikten kurtulduğu, coğrafi konumlara, dinlere ve kültürlere göre gelişerek kemâle ulaştığı görülmektedir.

İslâm öncesi dönemde Türkler, çalgıları hem özgün icrada, hem de eşlikte kullanmışlardır. Ancak yeni dinin kabulü sonrasında çalgıların gelişiminin ve icracılığının zaman zaman sıkıntılı dönemler yaşadığını söylemek mümkündür. Önce Selçuklu, sonra da Osmanlı Devleti'nin siyasî olduğu kadar kültürel alanda da hızla yükselişine paralel olarak gelişen mûsikî geleneği, Mehterhâne'de, Enderun'da ve zikirlerinde mûsikîyi vazgeçilmez olarak gören Mevlevîlik gibi bazı tarikatların mensupları ve muhibbânları eliyle tekkelerde, lâyıkiyle sürdürülmüştür.

Bu çalışmada, Nevres Bey ve onun telli ve mızraplı bir saz olan udu ile icra ettiği taksimler incelenmiştir. Ud icracılığına yeni ufuklar katmış olan Nevres Bey, kendisine kadar olan klâsik mûsikî kültürünü özümsemiş, geliştirmiş ve uda yeni icra teknikleri kazandırarak eşsiz bir sanatkâr tavrı meydana getirmiştir.

Çalışmada Nevres Bey'in sanat tavrını en iyi ifade ettiği düşünülen taksimlerinden elde edilebilen yirmi tanesi, teknik ve melodik açıdan tahlil edilmiş; bununla, hem Nevres Bey tavrı ışığında ud eğitim metodunu besleyebilecek ve yeni sanatkârlar yetiştirmeyi üstlenen eğitimcilerimiz tarafından kullanılabilir bir kaynak oluşturulması, hem de belirli bir seviyeye gelen ud icracılarına, dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunulması amaçlanmıştır.

Öncelikle yoğun programı arasında kıymetli vakitlerinden lutfeden ve çalışmamın her aşamasında desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR'a, tez izleme komitesi hocalarım Prof. Dr. Ahmet Saim ARITAN ve Yrd. Doç. Dr. Sema SEVİNÇ'e kalbî şükranlarımı arz ediyorum.

Ayrıca, Elindeki arşivi kullanımımıza açan ud sanatçısı Osman Nuri ÖZPEKEL, TRT Ankara Müzik ve Arşiv Dairesi çalışanları, Milli Kütüphane Arşiv Dairesi'ne, uzun süren oturumlarda sabırla taksim diktelerini gözden geçirmeme eşlik eden akademisyen arkadaşlarım Murat CAN, Emrah HATİPOĞLU ve Emrah TUNCEL'e, tashih konusundaki yardımları sebebiyle mesâi arkadaşım Dr. Huriye MARTI'ya, özellikle de tez çalışmam süresince sabır ve anlayışını esirgemeyen kıymetli eşim Zehra ve kızım Sûdenaz'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Mehmet GÖNÜL

Konya-2010

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	II
TEZ KABUL FORMU	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
ÖNSÖZ	VI
TANIMLAR	XII
KISALTMALAR	XIV
NOTAYA ALINAN TAKSİMLER	XV
TAKSİMLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR	XVI
TABLolar	XVII
GİRİŞ	1
I. PROBLEM CÜMLESİ	3
II. ALT PROBLEMLER	3
III. AMAÇ	4
IV. ÖNEM	4
V. VARSAYIMLAR	5
VI. SINIRLILIKLAR	6
VII. EVREN VE ÖRNEKLEM	6
VIII. YÖNTEM	7
IX. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ	7

BİRİNCİ BÖLÜM

NEVRES BEY (ORHON) (1873-1937).....	9
1.1. HAYATI	10
1.2. UD İCRASI.....	11
1.3. BESTECİLİĞİ.....	16
1.3.1. ARANAĞMELERİ.....	17
1.3.2. SAZ SEMÂİLERİ.....	22
1.3.3. ŞARKILARI.....	23
1.4. DERLEMECİLİĞİ	23
1.5. ÖĞRENCİLERİ	25
1.6. KAYITLARI	26
1.6.1. PLÂKLARI	26
1.6.2. DİĞER KAYITLARI.....	28

İKİNCİ BÖLÜM

NEVRES BEY'İN UD TAKSİMLERİNİN TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ.....	32
2.1. SAĞ EL (MIZRAP) KULLANIMI.....	32
2.2. SOL EL (POZİSYON) KULLANIMI.....	35
2.3. SÜSLEME TEKNİKLERİ.....	37
2.3.1. ÇARPMA.....	38
2.3.1.1. MIZRAPLI ÇARPMA	38
2.3.1.2. MIZRAPSIZ ÇARPMA	40
2.3.1.3. VURKAÇ	41
2.3.2. MORDAN	42
2.3.3. GRUPETTO (KÜMELENME).....	44

2.3.4. GLISSANDO (KAYDIRMA).....	45
2.3.5. TREMOLO	46
2.3.6. TRİLL.....	48
2.3.7. AKOR.....	49
2.3.8. ÇİFT SES.....	50
2.3.9. ARPEJ	51
2.3.10. PEDAL SES KULLANIMI.....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NEVRES BEY'İN UD TAKSİMLERİNİN MELODİK AÇIDAN ANALİZİ ... 55

3.1. MOTİF VE CÜMLE YAPILARI.....	55
3.2. KİŞİSEL MOTİFLERİ	58
3.3. RİTMİK ÖZELLİKLER (TARTIM ÖZELLİKLERİ).....	62
3.4. TAKSİMLERİNDE MAKAM, SEYİR ÖZELLİKLERİ VE GEÇKİLER.....	66
3.4.1. BESTENİGÂR TAKSİM.....	67
3.4.2. EVİÇ TAKSİM.....	69
3.4.3. FERAHNÂK TAKSİM.....	70
3.4.4. GERDÂNİYE TAKSİM	72
3.4.5. HİCAZ TAKSİM-1	73
3.4.6. HİCAZ TAKSİM-2.....	74
3.4.7. HÜSEYNÎ TAKSİM-1.....	77
3.4.8. HÜSEYNÎ TAKSİM-2.....	78
3.4.9. HÜZZAM TAKSİM	80
3.4.10. KÜRDİLİ HİCAZKAR TAKSİM	81
3.4.11. MUHAYYER TAKSİM-1	83
3.4.12. MUHAYYER TAKSİM-2	84
3.4.13. SÛZİNÂK (ZENGÜLELİ) TAKSİM.....	86
3.4.14. ŞEHNAZ TAKSİM.....	87

3.4.15. ŞEHNAZBÛSELİK TAKSİM	88
3.4.16. UŞŞAK TAKSİM-1	90
3.4.17. UŞŞAK TAKSİM-2	91
3.4.18. UŞŞAK TAKSİM-3	92
3.4.19. UZZÂL TAKSİM-1	94
3.4.20. UZZÂL TAKSİM-2	96

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NEVRES BEY'İN TAKSİMLERİ İŞİĞİNDA UD İÇİN ALIŞTIRMALAR 99

4.1. BESTENİĞÂR MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	103
4.2. EVİÇ MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	104
4.3. FERAHNÂK MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	105
4.4. GERDÂNİYE MAKAMINDA ALIŞTIRMA	106
4.5. HİCAZ MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	107
4.6. HÜSEYNÎ MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	108
4.7. HÜZZAM MAKAMINDA ALIŞTIRMA	109
4.8. KÜRDİLİ HİCAZKÂR MAKAMINDA ALIŞTIRMA	110
4.9. MUHAYYER MAKAMINDA ALIŞTIRMA	111
4.10. SÛZİNÂK (ZENGÜLELİ) MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	112
4.11. ŞEHNAZ MAKAMINDA ALIŞTIRMA	113
4.12. ŞEHNAZBÛSELİK MAKAMINDA ALIŞTIRMA	114
4.13. UŞŞAK MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	115
4.14. UZZÂL MAKAMINDA ALIŞTIRMA.....	11

SONUÇ VE ÖNERİLER

KAYNAKLAR

EKLER

EK-1: RESİMLER	128
EK-2: TAKSİM NOTALARI	134
ÖZGEÇMİŞ.....	201

TANIMLAR

Alterasyon :İcraya renk katmak maksadıyla, icracının tercihinine göre seslerin, bemol ve diyezler ile pestleştirilmesi ya da tizleştirilmesidir.

Çeşitleme :Varyasyon. Herhangi bir motifi ritmik ve/veya melodik değişiklikler yaparak tekrar etmektir.

Ekol :Yunanca menşeli bir kelime olup, okul anlamındadır. Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akımdır. Belli ilkeleri ve ölçütleri olan, kendisinden sonraki nesillere ışık tutacak bilgi ve birikimi bir araya getiren kurum ve kişilere verilen genel bir addır.

Etüd :1. Herhangi bir konuda yapılan inceleme ve araştırma; 2. Çalgı ya da seste, tekniği ve beceriyi ilerletmek amacıyla yazılmış müzik parçaları anlamına gelir.

Geçki :Makam dizisi içerisinde, genellikle güçlü perdelere denk gelen kısımlarda, icra edilen makam dizisi dışına çıkılarak başka dizilerde farklı bir makam oluşturacak şekilde seyretmektir. Yeni makamın karakteristiğinin ortaya konulması bakımından “geçici” ve “tam” olmak üzere iki türü vardır.

Güçlü :Basit makamların dizilerini oluşturan sekizli içerisinde dörtlü ve beşlilerin birleştiği perdelerdir. Sabâ gibi mürekkep makamlarda üçüncü derecenin güçlü olduğu makamlar mevcuttur. Güçlü, aynı zamanda makamın seyrini şekillendiren perdedir. Makam içerisinde en çok asma karar yapılan ve genellikle geçkileri şekillendiren de güçlü perdedir.

İntisâb :Bir yere, bir kimseye mensûb olmak. Mâiyyetine girmek. Bağlanmak. İntisâb etmiş kimseye de “Müntesib” denir.

Karar :Makam dizisinin üzerine oluşturulduğu ve icranın genelde başladığı ama mutlaka sonlandığı makamı oluşturan dizinin en pest sesidir.

Makam :Türk mûsikîsinde, belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir.¹

¹ Karadeniz, M. Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1965, s. 64.

Meyan :Makam dizisinin, tiz kararı üzerine genişleyen seslerde yapılan nağmelerdir.

Muhibbân :Herhangi bir kişi, kurum ya da oluşuma sevgi besleyen. Taraftar.

Pozisyon :Ud klavyesinde perdeler, düşey olarak aynı hizada yer alır ve buna “kolon” adı verilir. Bu kolonlar, küçük eşikten bileziğe kadar “bakiye” veya “küçük mücenneb” aralıklarla bölünerek tespit edilmiştir ve yedi tanedir. İcracının, işaret parmağını bastığı perde ve kolon, onun hangi pozisyonda olduğunu belirler.

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

Seyir :Makam meydana getirmek için, makamı oluşturan dizide kulağa hoş gelecek şekilde nağmeli gezinmedir. İcranın ağırlıkla hissedildiği seslerin pestlik ve tizliklerine göre “inici”, “çıkıcı”, “inici-çıkıcı” ve “çıkıcı-inici” türleri vardır.

Taksim :Bir makamı duyurmak için, o makamın ses ve seyir özelliklerine sadık kalınarak genellikle bir saz tarafından ve makamı özetleyen kompozisyon tarzında irticalen yapılan nağmelerdir.

Tremolo :Sese titreklik hissi verecek kadar küçük tartım ve süratli mızraplarla yapılan, genellikle sesin uzun süre zinde duyurulması amaçlanarak icraya katılan bir süsleme türüdür.

Usûl :Ritmik unsurların, kalıp oluşturacak şekilde, kuvvetli ve zayıf zamanlarının vurgulanarak tespit edilmiş halidir.

Üslûp :Oluş, deyiş ya da yapış biçimi, tarz gibi anlamlara gelir. Sanatçının, görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliklerini, diğer sanatçı ve sanat akımlarından ayırt edilebilir bir şekilde, yeni bir tarz oluşturabilme yetisidir. Mûsikîde buna “tavır” da denilir.

Vibrato :Sazda, perdeye basan parmağın perdeyle ilişkisini kesmeksizin ve baskıdan kaymaksızın, bilek yardımıyla sesin titreştirilmesidir.

Yeden :Kararın hemen altındaki, ezgiyi durak (karar)’a doğru iten perdedir.²

Zemin :Eser ya da taksim icra edildiği makam dizisi seslerinde yapılan nağmelerdir.

² Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s.141.

KISALTMALAR


A.B.D.	: Ana bilim dalı
Alş. No.	: Alıştırma Numarası
a.g.a.	: Adı geçen arşiv
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
no.	: Numara
örn.	: Örnek
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa aralığı
s.	: Sayfa
S. Ü.	: Selçuk Üniversitesi
Sos. Bil. Enst.	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
vb.	: Ve benzeri
y.y.	: Yüzyıl

NOTAYA ALINAN TAKSİMLER

No	Taksim İsmi	Akord	Süre	Sayfa
1.	Bestenigâr Taksim	Bolahenk	3.06'	135
2.	Eviç Taksim	Bolahenk	3.02'	138
3.	Ferahnâk Taksim	Bolahenk	3.20'	141
4.	Gerdâniye Taksim	Bolahenk	3.10'	146
5.	Hicaz Taksim-1	Bolahenk	3.06'	150
6.	Hicaz Taksim-2	Bolahenk	3.14'	153
7.	Hüseynî Taksim-1	Bolahenk	3.02'	157
8.	Hüseynî Taksim-2	Bolahenk	3.58'	160
9.	Hüzzam Taksim	Bolahenk	3.12'	164
10.	Kürdîlihiczâkâr Taksim	Bolahenk	2.33'	167
11.	Muhayyer Taksim-1	Bolahenk	1.33'	170
12.	Muhayyer Taksim-2	Bolahenk	4.01'	172
13.	Sûzinâk (Zengüle'li) Taksim	Bolahenk	4.29'	177
14.	Şehnaz Taksim	Bolahenk	3.13'	181
15.	Şehnazbûselik Taksim	Bolahenk	1.14'	184
16.	Uşşak Taksim-1	Bolahenk	3.02'	186
17.	Uşşak Taksim-2	Bolahenk	3.12'	190
18.	Uşşak Taksim-3	Bolahenk	4.12'	194
19.	Uzzâl Taksim-1	Kız Ney	0.49'	199
20.	Uzzâl Taksim-2	Mansur	1.00'	200

TAKSİMLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN

SEMBOL VE KISALTMALAR

- m** **Mızraplı.** Çarpmaların mızrapla yapıldığı durumlarda çarpma notasının üzerine ya da altına konulmuştur.
- mi** **Mızrapsız.** İcra içerisinde mızrapsız olarak duyurulan ana notaların üst veya altlarına konulmuştur.
- ⤿** **Puandorg.** Metronom dışı bekleyişleri ve kalışları tespit için kullanılmıştır.
- **Glissando (Kaydırma).** Bu işaretin üzerine geldiği notalar, hareketin bittiği yere kadar olan devamlılık bağ () işareti ile gösterilmiştir.
- ⚡** **Trill.** Üzerine geldiği notanın, makam dizisine uygun olarak, kendinden bir sonraki perdeye, değerliği süresince seri ve mızrapsız çarpma yapıldığını göstermektedir.
- V** **Vurgu.** İcra esnasında diğerlerinden farklı olarak belirgin bir şekilde güçlü duyurulan perdeleri göstermek için kullanılmıştır.
- k** **Kapalı.** Bu işaretin üzerine konulduğu nota, udda pozisyon kullanılarak kapalı telde icra edilmiştir (örn. Dügâh telinde nevâ basmak).
- p** **Piyano.** Bu işaretin geldiği nota, önceki ve sonraki notalara nazaran belli bir oranda hafif (**h**) icra edilmiştir.
- vib** **Vibrato.** (Bkz. Tanımlar)
- hız** **Hızlanarak.** Perdelerin bir öncekilere göre hızlandığı ve hızın giderek yükseldiği durumlarda kullanılmıştır.
- ♯** Nota üzerine gelen çift çizgi, nota değerliğinin dörde bölünerek çalındığı anlamına gelmektedir.
- ♯** Nota üzerine gelen tek ya da sapa konan ilave çizgi, nota değerliğinin ikiye bölünerek çalındığı anlamına gelmektedir.
- ♯** Nota üzerine konulan üç çizgi notanın değerliğince tremolo ile çalındığı anlamına gelmektedir. Dörtlük değerlikten daha büyük notalarda ile gösterilmiştir.
- ♩:70** Taksim notalarının sol üst köşesinde görülen bu işaret, taksim hangi metronomda yapıldığını göstermektedir.
- ♩** Bu işaret, sapa eklenen çizgi ile bölünen ve çift mızrapla çeyreklik olarak çalınan notanın, birinci mızrabından sonra, bir üst perdeye mızrapsız çarpılıp, sonra ikinci mızrabın vurulduğu anlamına gelmektedir.

TABLOLAR

Tablo	No.	Tablo İsmi	s.
Tablo	1	Bestenigâr Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	68
Tablo	2	Eviç Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	70
Tablo	3	Ferahnâk Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	71
Tablo	4	Gerdaniye Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	72
Tablo	5	Hicaz Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	74
Tablo	6	Hicaz Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	75
Tablo	7	Hicaz Taksimler Perde ve Frekans Karşılaştırması.	76
Tablo	8	Hüseyni Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	77
Tablo	9	Hüseynî Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	78
Tablo	10	Hüseyni Taksimler Perde ve Frekans Karşılaştırması.	79
Tablo	11	Hüzzam Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	81
Tablo	12	Kürdilihicazkâr Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	82
Tablo	13	Muhayyer Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	83
Tablo	14	Muhayyer Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	84
Tablo	15	Muhayyer Taksimler Perde ve Frekans Karşılaştırması.	85
Tablo	16	Sûzinâk (Zengüleli) Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	87
Tablo	17	Şehnaz Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	88
Tablo	18	Şehnazbûselik Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	89
Tablo	19	Uşşak Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	90
Tablo	20	Uşşak Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	91
Tablo	21	Uşşak Taksim-3’te Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	93
Tablo	22	Uşşak Taksimler Perde ve Frekans Karşılaştırması.	94
Tablo	23	Uzzâl Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	95
Tablo	24	Uzzâl Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.	96
Tablo	25	Uzzâl Taksimler Perde ve Frekans Karşılaştırması.	97

GİRİŞ

Arapların, 7. yüzyılda Horasan'dan Bağdat'a çalışmak için giden Türk işçilerin elinde görerek, göğsünde kullanılan sarısabır ağacına izafeten "el-oud" dedikleri, dilimize de bu isimle yerleşen ud, tarihî geçmişinde "kopuz" olarak adlandırılan çok eski bir Türk sazıdır. Batılılar, 11.-13. yüzyıllarda Haçlı Seferleri sırasında tanıyıp ülkelerine götürdükleri bu sazı, farklı dillerine göre farklı lehçelerde adlandırmışlardır.

Özellikle Osmanlı'da pek çok minyatürde ön sıralarda görülen ud, zaman zaman saraydaki icralarda yerini tanbur ve ney gibi sazlara terk etmek zorunda kaldıysa da, tarihî bağlarının güçlülüğü ile Türk mûsikîsi içerisindeki asaletini her zaman korumuştur.

"Mûsikî" isimli eserinde İbn-i Sinâ, udun yaygın kullanımını hakkında şöyle demektedir:

"Çoğunluk tarafından öteden beri kullanılan en meşhur enstrüman, uddur. Ondan daha kaliteli bir şey olsa da sanatçılar arasında pek tanınmaz. Bu yüzden onun özellikleri ve perdelerinin oranlarından bahsetmemiz gerekir. Bu şekilde bizden başkası da çalışarak ve esaslarını anladığında, ud hakkında söylediklerimizi diğer enstrümanlara da uygulasin."¹

19. yüzyıl sonlarında Şakir Paşa ile tekrar sesini duyurmaya başlayan ud, asıl devrimini 20. yüzyıl başları itibariyle Nevres Bey ile gerçekleştirmiştir. Onun etkisiyle, talebesi olan Refik Talat Alpman (1873-1947) ve yine aynı ekolden Şerif Muhiddin Targan (1892-1967) gibi büyük icracılar, ferdî icrada, klâsik icra heyetlerinde ve eşlik saz olarak uda hak ettiği yeri tekrar kazandırmışlardır. Bu ekolün en son temsilcilerinden birisi de, 28 Haziran 2000 tarihinde ebedî âleme intikal eden Cinuçen Tanrıkorur'dur.

Burada, aynı dönemlerde Yorgo Bacanos (1900-1977) ve Üdî Hırant (Emre) (1901-1978) gibi ustaların oluşturduğu başka ekollerden de bahsetmek gerekir. Bireysel çalgı eğitiminin ileri düzeyde ve sistematik bir şekilde verilebilmesi için, genel müzik eğitimi ve tarihinde ekol olarak öne çıkmış bu isimlerin daha iyi

¹ İbn, Sinâ, *Mûsikî*, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s.108.

anlaşılması ve icralarının yeni nesillere aktarılması son derece önemlidir. Dolayısıyla Nevres Bey ve ud taksimlerini eksene alarak oluşturulan bu çalışmaya benzer biçimde, farklı ekoller de farklı çalışmalara konu edinilmiştir ve/veya edinilmelidir.

Günümüzde okullarda olduğu kadar, okul dışında da gençlerin en çok temayül ettiği sazlardan biri olan ud, maalesef potansiyelini yeterince açığa çıkaramamakta ve geleceğin yetenekli muhtemel üstatları, eğitimlerine gereği kadar destek, metod, kaynak ve materyal bulamamaları sebebi ile belli bir seviyenin üzerine çıkamamaktadırlar.

Temel seviyede ud eğitimini tamamlamış yeni icracıların eğitimlerini daha ileri noktalara taşımaları konusunda önemli bir yer tutan ve sanatkârlar için parmak izleri kadar belirleyici ve ayırt edici olan kendi müzikal tavırlarını oluşturma hedefi, hem eğitimci hem de öğrenciler için ulaşılması gereken bireysel zirve kabul edilmelidir.

Bu amaca hizmet etmek maksadı ile özellikle ud tarihi açısından vazgeçilmez bir yere sahip olan Nevres Bey, kendisinden sonra gelenlerin haklı ve yerinde taltifleriyle ud alanında bir ekol olduğu kabul edilmiştir. Günümüzde elimizde var olan sınırlı sayıda beste ve icra kaydıyla bile, Nevres Bey'in ud icrasının yönü ve kalitesi yeni nesillere anlatılmalı, metodik uygulamalarla bireysel tavırların ortaya çıkması çalışmaları desteklenmelidir.

Nevres Bey ile döneminin zirvedeki bir başka ismi olan Tanbûrî Cemil Bey'in (1871–1916) tanışmalarından sonra, karşılıklı bir etkileşim içerisinde birbirlerinin gelişimine katkıda buldukları kabul edilmektedir. Nevres Bey'i öne çıkaran da, bu etkileşimle açığa çıkan ve döneminde var olan geleneksel ud çalış tekniğinin dışında, apayrı, tümüyle kendine özgü bir teknik geliştirmiş olmasıdır. Gerek taksimlerini dinlediğinde, gerekse Hüzzam Saz Semâîsi ve Ferahfezâ şarkısı incelendiğinde, bu eserleri seslendirebilmek için udda, ileri derecede pozisyon bilmek gerektiği açıkça ortaya çıkmaktadır. Özellikle Hüzzam saz semâîsinin son bölümü, bu konuda eşsiz bir örnektir. Oysa Nevres Bey'e kadar geçen dönem içinde adı bilinen ud icracılarında, udun pozisyon tekniklerini bildirir hiçbir belge ve kayıt yoktur. Buradan, Nevres Bey'in, çaldığı çalgı üzerinde düşünen ve yeni tınılar arayan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, pozisyonun ilk kez Nevres Bey'in tavrında gelişen bir ekol olduğu inancıyla bizi bu çalışmanın yapılmasına teşvik etmiştir.

Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırılmaların oluşturulması başlıklı bu tez çalışmasında, Nevres Bey'in ud tavrı, taksimleri ışığında analiz edilerek somutlaştırılmıştır. Nevres Bey hakkında bugüne kadar yapılan çalışmalar arasında onun hayatını ve mûsikî tarihimizdeki yerini ele alan eserler bulunmakla birlikte, özel olarak ud taksimleri üzerine odaklanan akademik bir araştırma bulunmamaktadır. A. Sedat Başar tarafından hazırlanan ve 1995 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen *Ûdi Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri* başlıklı yüksek lisans tezi, Nevres Bey hakkında yapılan tek akademik çalışma özelliği taşımakta olup, genel anlamda ud icrasını irdelerken yüzeysel davranmakta ve taksimler üzerinde yoğunlaşmamaktadır. Dolayısıyla *Nevres Bey'in Ud Taksimleri*, Türkiye'de Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda, Devlet Konservatuarları'nda ve bunların dışında yürütülen ud eğitimlerinde istifade edilmek üzere oluşturulmuş metodlar ve etüdler için kaynak olmaya aday ilk çalışmadır.

I. Problem Cümlesi

Belirtilen görüşler doğrultusunda araştırmaya konu olan problem cümlesi;

“Nevres Bey'in ud taksimlerinin özellikleri nelerdir? Ud eğitiminde nasıl kullanılabilir?” şeklinde belirlenmiştir.

Bu problem cümlesinden yola çıkılarak aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

II. Alt Problemler

Nevres Bey'in sanatkâr tavrını şekillendiren,

1. Ud icrasının özellikleri nelerdir?
2. Ekol yapan özellikler nelerdir?
3. Dönemindeki diğer icracılar ile etkileşimi nasıldır?

Nevres Bey'in udu kullanımında,

4. Süsleme tekniği nasıldır?
5. Mızrap tekniği nasıldır?

Taksimlerinde,

6. Nevres Bey'in ön plana çıkan kişisel motifleri nelerdir?

7. Nevres Bey'in tartım ve ritmik özellikleri nelerdir?
8. Nevres Bey'in makam ve seyir anlayışı nasıldır?
9. Nevres Bey, ana makam ve geçkilerinde hangi makamları tercih etmiştir?
Ud eğitimine yönelik çalışmalarda,
10. Nevres Bey'in taksimlerinin analizi sonucunda ortaya çıkan sanat tavrı nasıl kullanılabilir?
11. Analiz edilen taksimler ışığında Nevres Bey tavrı zemininde alıştırmalar, etüdler ve metodlar nasıl oluşturulabilir?

III. Amaç

Klâsik mûsikîmizde, son zamanlarda, nev'i şahsına münhasır icracıların sayısının giderek azaldığını görmekteyiz. Yüzeyselleşen eğitim sistematığı ve alternatif kaynak yetersizliği nedeniyle, zaman içinde zayıflayan hoca-talebe ilişkilerinin, eğitimde kaliteyi zafiyete uğratmakta olduğunu düşünmekteyiz.

Bu bağlamda, bu araştırmanın genel amacı, günümüzde yeni yetişen icracılarda karşılaşılan makam ve geçki bilinci, motif ve cümle kurma, tartım kalıplarına alternatif örnekler sunma ve bunlara bağlı olarak karşılaşılan kişisel tavır geliştirme sorunlarının çözümüne yönelik, Nevres Bey ekolü temelinde farklı bir bakış açısı getirmektir.

Özel amaç ise, Nevres Bey tavrını, taksimlerinden yola çıkarak analiz etmektir. O'nun makamları nasıl işlediğini, tartım ve ritim anlayışını, süslemelerini, baskılarını ve kişisel motiflerini ud özelinde tespit ederek, ud talebelerinin ve icracıların Nevres Bey tavrının özelliklerini anlamak için dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunmaktır. Ayrıca Nevres Bey Tavrı merkezinde, ud eğitiminde kullanılmak üzere oluşturulacak alıştırmalara ve metodlara kaynak oluşturmaktır.

IV. Önem

Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması başlıklı bu tez çalışması;

1. Nevres Bey'in parmak baskılarının, pozisyon geçişlerinin ve mızrap vuruş şekillerinin, günümüz ud eğitim sistemine ve oluşturulacak metod çalışmalarına bir kaynak olarak sunulması,
2. Günümüz ud icracılarının, taksim ve diğer icralarında karşılaştıkları motif ve cümle oluşturma problemlerini aşmada, Nevres Bey'in kişisel motif ve cümle uygulamalarının kaynak olarak sunulması,
3. Türkiye'deki üniversitelerin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki ud eğitiminde Nevres Bey ekolünü anlatan, vurgulayan, uygulayan veya izah eden ilk çalışma olması,
4. Ud icrasında tartımlar ve ritmik uygulamalarda Nevres Bey'in taksimlerinde görülen uygulamaların zengin örnekler içermesi,
5. Herhangi bir makamda yapılacak taksimlerde, makamların ve geçkilerin anlaşılması ve anlatılmasında Nevres Bey taksimlerinin zengin örnekler içermesi,
6. Türkiye'deki üniversitelerin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki ud eğitiminde, Nevres Bey ekolünün anlaşılmasından ve öğrencilere aktarılamamasından doğan boşluğun doldurulması ve eğitimcilere kaynak bir kitap sunulması bakımından,
7. Türkiye'deki üniversiteler bünyesinde bulunan Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında verilen ud eğitiminde Nevres Bey tavrının öğrencilere nakledilmesi ve icrada farklılıklarının vurgulanmasının sağlanması,
8. Ud eğitiminde büyük bir öneme sahip olan "ekol" anlayışının okullarda ve okul dışında verilen eğitimlerle yeni icracılara aktarılması ve onların kendi tavırlarını oluşturma hususunda yeterli miktarda kaynak bulamamaları,
9. Nevres Bey ekolünün ve bu ekole uygun olarak kendisinden sonra aynı teknik özellikleri kullanan icracıların, icra özelliklerindeki dönemsel muhtemel farkların, yapılacak diğer araştırmalar ile mukayese edilmesine kaynak oluşturması,
10. Kendi sanat tavırlarıyla ön plana çıkabilecek, yeni icracıların kazandırılması,

11. Ud eğitiminde Nevres Bey'in tavrının aktarılması bakımlarından önem arz etmektedir.

V. Varsayımlar

Bu tez çalışmasında:

1. Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırmanın örnekleminin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
3. Araştırmada oluşturulacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
4. Araştırmada kullanılacak teorik bilgiler ile Nevres Bey'e ait taksim kayıtlarının ihtiyacı karşılayacak miktarda olduğu,
5. Araştırmada kullanılacak kayıtların, Nevres Bey'in icra tavrını anlatmaya yetecek nitelikte olduğu,
6. Ud eğitiminde Nevres Bey ekolünün anlatılması ve bu ekolün, ud eğitim ve öğretimine "çevreden evrene", "bilinenden bilinmeyene" ve "somuttan soyuta" öğretim ilkelerine uygun olacağından olumlu sonuçlar vereceği,
7. Nevres Bey kaynaklı yazılı ve işitsel kayıtlar ışığında Nevres Bey tavrının anlaşılabilmesi için gerekli verilerin sağlanacağı varsayımlarından hareket edilecektir.

VI. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Araştırmacının ulaşacağı kaynak ve eserlerle,
2. Araştırmacı tarafından analiz edilecek taksim kayıtlarıyla,
3. Araştırma kapsamında Nevres Bey menşeli yazılı ve kayıtlı eserlerde kullanılan Türk müziğine ilişkin makam dizileri ile,
4. Araştırma kapsamında analizde örneklem olarak kullanılacak Nevres Bey'e ait saz semâîsi, ara nağme ve şarkı gibi Türk müziği formları ile,
5. Türk müziğinin dönemleri ve bireysel icra özellikleri ile,
6. Taksimlerin teknik ve melodik analizi ile sınırlıdır.

VII. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Nevres Bey'in besteli ve bestesiz icraları ile bu icraların kayıtları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Nevres Bey'in icra ettiği ve araştırmaya konu olan ud taksimleri oluşturmaktadır.

VIII. Yöntem

Bu araştırmanın amacına ulaşabilmesi, geçerli ve güvenilir sonuçlar elde edilebilmesi için ilk adımda Nevres Bey hakkında bugüne kadar yapılan çalışmalar derlenerek değerlendirilmiş, ardından ulaşılabildiği kadarıyla taksim kayıtları toplanmış ve dikte edilmiştir. Toplanan verilerin çözümlenmesinde ise, betimsel ve içerik analizi araştırma yöntemi ile teknik, melodik ve ritmik analiz yöntemleri uygulanmıştır.

IX. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada verilerin büyük bir bölümü Nevres Bey'e ait icra kayıtları ve kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiştir. Bu kayıtların büyük bölümü ud sanatçısı Osman Nûri Özpekel'den temin edilmiştir. Ayrıca muhtemel farklı kayıtlar için Kalan Müzik yayımları, TRT Arşiv ve Müzik Dairesi arşivleri, Milli Kütüphane kayıt arşivleri, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar Özel Arşivi, Neyzen Sadreddin Özçimi Özel Arşivi ve diğer özel arşivler taranmıştır. Ulaşılan mükerrer kayıtlarda, daha temiz olan kayıt tercih edilmiştir. Kuramsal bilgiler için kitap, makale ve konu ile ilgili yapılan tezden faydalanılmıştır. Taksim kayıtları ışığında Nevres Bey'in udu kullanımı birinci bölüm altında teknik açıdan ve makam, seyir ve perde anlayışı ile ritmik unsurları da ikinci bölümde melodik açıdan analiz edilmiştir.

Elde edilen taksim kayıtlarının, makam seyirlerinin melodik ve ritmik analizleri, Prof. Dr. Gülçin Yahya'nın, "Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)" adlı kitabından ve "H.F. Olson" müzik analiz yönteminden istifade edilerek yapılmıştır.

Taksimler temizlenirken, dikte edilirken/notaya alınırken ve analiz edilirken izlenen yöntem ve evreleri şu şekilde açıklamak mümkündür:

Öncelikle, ortalama 80-100 yıllık bir geçmişi olan kayıtlarda, elden ele aktarım esnasında meydana gelen deformasyonlar "Cool Edit 2.0" ve "MAGIX"

programları yardımıyla bilgisayar ortamında temizlenmeye çalışılmıştır. Ancak ne var ki bazı kayıtlarda, dönemin ilkel kayıt koşulları ve zaman içerisinde maruz kaldığı deformasyonların ağırlığı sebebiyle tatmin edici sonuçlar alınamamıştır.

Yine aktarım esnasında, kayıt cihaz ve sistemlerinin etkisi ile meydana gelen akord değişimlerini ortadan kaldırmak için, elimizde olan bütün taksimler, icrada kullanılan boş teller tespit edilerek, 440 frekansa göre bilgisayar ortamında yeniden düzenlenmiş ve yeni hali, notaların üzerine, Türk müziği ney akord sistemi isimleriyle belirtilmiştir.

İcraların metronomları, 440 frekansa göre düzenlenmiş hallerine göre tespit edilmiştir. Kayıtların tamamı bolahenk ney akorduna göre dikte edilmiştir.

Dikte edilen notalar, “Finale 2008, Version:2008.r2” programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bilgisayarda yazılan her bir dizek için dizek başlarındaki sol anahtarı üzerine numaralar verilmiştir. Böylece analizler esnasında verilen örneklerin, çalışma sonunda “EK2 Taksim Notaları” bölümündeki taksim diktelerinin tamamının bulunduğu kısımdaki yerine ulaşılmasını kolaylaştırmak amaçlanmıştır. Analizler içerisinde dikkat çekici diğer örnekler için ayrıca dizek numaraları ile atıflar yapılmıştır.

Notaların yazımı esnasında, mümkün merteye sade süsleme işaretleri ve yorumlama yöntemi kullanılmış, ayrıca kullanılan işaret ve terimler, batı müziği nota yazım sistemindeki anlam karşılıkları ile kısaltmalar cetvelinde verilmiştir.

Taksimlerin diktesi, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar’ın bilgisi ve yönlendirmesiyle, kanun eşliğinde Murat Can (Kanun), Emrah Hatipoğlu (Ney) ve Emrah Tuncel (Klasik Kemençe) isimli akademisyen icracılar ile perde perde kontrol edilmiştir. Kontroller sonrasında son haline ulaşan dikte edilmiş taksim notaları, kullanılan perdeler ve frekanslarının izahında kullanılacak tablolara aktarılmak üzere, 16’lık nota değerliği esas alınarak, tek tek sayılmış ve 4’lük değerliğe çevrilerek tabloya yerleştirilmiştir. Birden çok taksimin bulunduğu Hicaz, Hüseyini, Muhayyer, Uşşak ve Uzzal makamlarındaki taksimler için mukayese tabloları oluşturulmuştur. Tablolar için “Word ve Excel 2007” programları kullanılmıştır. Bu konudaki ilgili açıklama “Taksimlerinde makam seyir özellikleri ve geçkiler” başlığı altında mevcuttur.



BİRİNCİ BÖLÜM

NEVRES BEY (ORHON) (1873-1937)

Üdî Nevres Bey, Klasik Türk Mûsikîsi ve ud tarihi açısından bir milât olarak kabul edilmektedir. Bu bölümde öncelikle onun hayatı hakkında bilgi sunacak, ardından sanat hayatını mercek altına alacağız. Kendi kendine oluşturduğu ve zirveye eriştiği ud icrasından, kaynaklarda fazlaca yer almamasına rağmen yaptıklarıyla mûsikî külliyyatında silinmez izler bırakan aranağme ve saz semâîsi formundaki bestelerinden, ayrıca günümüzde bestekârını bilemediğimiz pek çok türkünün derlemesine verdiği emekten bahsedeceğiz. Üstadın talebelerinden de söz edeceğimiz bu bölümde, son olarak, kendisinin solo olarak çaldığı ya da eşlik saz olarak bulunduğu kayıtlarını listelenmiş olarak vereceğiz.

1.1 Hayatı

Nevres Bey, 1873 yılında Malatya'nın Yeşilyurt kazasında doğdu. Babası, demircilikle uğraşan yoksul bir işçiydi.² Henüz küçük yaşlarda iken, çalışmak üzere İstanbul'a giden babasından ayrıldı. Bu ayrılıktan kısa bir süre sonra, annesini zatürreeden kaybederek daha ağır bir ayrılık yaşamak zorunda kaldı. Annesinin vefatı üzerine babası, Nevres Bey'i de yanında İstanbul'a götürdü. Bir süre sonra babası da vefat edince, Nevres Bey'in muntazam bir eğitim almasını ve sorumluluğunu, babasının yanında çalıştığı paşa üstlendi³.

Eğitimini tamamladıktan sonra Kadıköy'de ikamet eden Nevres Bey, Bâb-ı Âlî'de memur olarak göreve başladı.

Sermet Muhtar Alus, *Türk Müsikisi Dergisi*'ndeki yazısında, gezmeyi seven Nevres Bey'in, Ramazan aylarında Şehzadebaşı'nın, kış aylarında ise Beyoğlu'nun müdavimlerinden olduğunu, yazları bazen Fenerbahçe, Göksu, Kalender veya Sarıyer'de geçirdiğini, işinin ise, Bâb-ı Âlî'de kâtiplik olduğunu nakletmektedir⁴.

Nevres Bey, 1914 yılında, I. Dünya Savaşı arifesinde, bir grupla birlikte plâk çalışmaları için bir süreliğine Almanya'ya gitti. Cumhuriyetin ilanından birkaç yıl sonra, Atatürk'ün emriyle Kemânî Reşad Bey (Erer) ile birlikte Cumhurbaşkanlığı özel kalemine tayin oldu. Zamanın şartları düşünüldüğünde Ankara ziyadesiyle çorak, bakımsız ve harap bir şehir idi. İstanbul'un müstesna semtlerine âşık ve alışık olan bu sanatkâr insanlar, Ankara'da mutsuz olunca, bir akşam görüşmesinde sıkıntılarını Atatürk'e lisân-ı hâl ile anlattılar. O da kendilerine anlayış göstererek İstanbul'a dönmelerine müsaade etti⁵.

Nevres Bey, 1934 yılında çıkan soyadı kanunu ile "Orhon" soyadını aldı.⁶

Hiç evlenmeyen Nevres Bey'in hayatı boyunca önemsedığı tek eşyası udu oldu. Öyle ki, onu kimseye vermez, kalabalıkta uduna bir zarar geleceğı korkusuyla toplu taşıtlara bile binmez, gideceğı yere yürüyerek giderdi.⁷

² Akdoğru, Onur, *Üdi Nevres Bey*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 1.

³ İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958, s. 230.

⁴ Alus, Sermet Muhtar, "Udi Nevres", *Türk Musikisi Dergisi*, S. 12, İstanbul 1948, s. 16.

⁵ Nadaroğlu, Halil, "Portohol mu? Pörtekel mi?", *Türk Musikisi Dergisi*, S. 17, İstanbul 1949, s. 16.

⁶ Neden bu soyismi seçtiğı bilinmemektedir (Akdoğru, *Üdi Nevres Bey*, s. 9).

⁷ Akdoğru, *Üdi Nevres Bey*, s. 11.

Aşırı derecede duygusal ve içe kapanık bir kişiliğe sahip olan Nevres Bey, bazen kendini soyutlayarak yalnızlaştırarak kadar ciddi, sinirli, disiplinli ve gururlu bir hayat sürmüştü. Alus, onu, “terbiyesi ve nezaketi yerinde, hakkıyla efendi bir adam” olarak vasıflandırırken, dönemin gerekleri ve maddî imkânları doğrultusunda giyimine hassasiyet gösterdiğini şöyle anlatmaktadır: “Fesinin arkasından ensesine inen uzun saçları, esmer ve zayıf siması, yeşilimtırak gözleri, incecik boynunda gayet dik yakalığı, pelerinli makferlanı, dapdaracık pantolonu, burunları sipsivri kanarya sarısı iskarpinleri, sarı fildişinden tazı kafalı bastonuyla zamanının en şıklarındandı.”⁸

Nevres Bey, gırtlak kanseri teşhisiyle yatırıldığı Cerrahpaşa Hastanesi’nde, 22 Ocak 1937⁹ yılında, kimsesiz ve fakir bir şöhrat olarak hayata gözlerini yumdu.

Cenazesi, üç beş kişinin iştirakiyle,¹⁰ karlı ve soğuk bir kış gününde, vasiyeti üzerine, hayatı boyunca hep bir ev yaptırmak istediği Yakacık semtindeki Yakacık Mezarlığı’na defnedildi.¹¹

Vefatından sonra defterleri, kitapları ve birçok notadan oluşan kütüphanesi, İstanbul Belediyesi’nce satın alınarak, İstanbul Belediye Konservatuari’na devredildi.¹²

1.2. Ud İcrası

Kimseden ud eğitimi almayan Nevres Bey’in, yanında yaşadığı paşanın, konağında verdiği davetler münasebetiyle müzikle ve udla tanıştığı düşünülmektedir.¹³

“Udu kendi kendine öğrendi. Kuşkusuz ki, dönemin üdîlerinden dinleyebildikleri olduysa ve ne kadar süreyle dinleyebildiyse, o ölçüde kendilerinden

⁸ Alus, a.g.m., s. 16.

⁹ Nevres Bey’in ölüm tarihi konusunda ihtilaflar mevcuttur. Sadun Aksüt’ün aktardığına göre, vefatı, 19 Ocak 1937, Mustafa Rona ve Yılmaz Öztuna’ya göre 21 Ocak 1937, bilgisini İbnülemin Mahmut Kemal’e dayandıran Onur Akdoğu’ya göre ise, 22 Ocak 1937’dir (Akdoğu, *Üdî Nevres Bey*, s. 12).

¹⁰ Safiye Ayla, Nevres Bey’in cenazesinde kendisi ile birlikte Münir Nurettin Selçuk ve bir kişinin daha bulunduğunu, onu küçük bir grupta Yakacık’a defnettiklerini söylemektedir. Bkz. Özpekel, Osman N., *Safiye Ayla ile Röportaj*, 21. 12. 1994 İstanbul Başar, A. Sedat, *Üdî Nevres Bey’in Ud İcrasının Özellikleri*, Basılmamış Yük. Lis. Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995, s. 11).

¹¹ Akdoğu, *Üdî Nevres Bey*, s. 12.

¹² Özcan, Nuri, “Nevres Bey, Üdî,” *DİA*, C33. İstanbul 2007, s. 59.

¹³ Akdoğu, *Üdî Nevres Bey*, s. 14.

istifade etmiştir. Bu nedenle, dönemin iyi ud çalanlarından çağdaşı, Ali Rıfat Çağatay (1872-1935)'dan yararlanmış olma ihtimali güçlüdür.”¹⁴

Nevres Bey'in udu kendi kendine öğrendiğinin en önemli işareti, kendisine kadar olan ve kendi döneminde devam eden geleneksel ud icra tekniklerinin dışında, tamamıyla kendine özgü bir teknik geliştirmiş olmasıdır. İçerisinde bulunduğu sanat ortamına çok çabuk kabul edildiği, katıldığı icralar ve toplantılardan anlaşılmaktadır. Her gün icrasına ve birikimine yenilerini katmış, dönemin en önemli icracılarından olan Tanbûrî Cemil Bey'in dahi dikkatini çekecek kadar udda ilerlemiştir.

Zamanla, İstanbul'daki sanat camiasının iyice dikkatini çeken Nevres Bey, 1900'lü yılların başlarından itibaren, o dönem sıklıkla Bekir Talat Bey¹⁵ ve Sait Halim Paşa (1863-1921)¹⁶ gibi zenginlerin yalılarında yapılan sazlı davetlere ve mûsikî derneklerine çağırılır oldu.

“Aradan epeyce zaman geçmiş, Nevres Bey'de mûsikî ve edebiyat zevki inkişâf etmişti. O artık bir yandan divanlar okuyor, bir yandan da tanıştığı Tanbûrî Cemil Bey ile çalışma fırsatları buluyordu.

Cemil Bey'in takdirini kazanan Nevres Bey, udu ile yavaş yavaş isim yapacak bir şahsiyet olmuştu. Nihayet yetişti. Cemil Bey ile konserler verdi ve bazı plaklarda da Cemil'in kemençesine udu ile eşlik etti.”¹⁷

Nevres Bey, Tanbûrî Cemil Bey'in refakatinde, o'nun üslûbunu tam anlamıyla kavrayan ve o'nun özellikle lavta ve tanbur icrasındaki teknik yönleri udunda tatbik eden farklı bir icra haline gelmişti.

Hayatının her evresine hâkim olan titizliği, sanat hayatında da kendini ziyadesiyle göstermekteydi. Olağanüstü bir mûsikî kulağına sahip olduğundan, en

¹⁴ Akdoğu, *Udı Nevres Bey*, s. 14.

¹⁵ Nevres Bey'in talebesi Refik Talat Bey'in babasıdır. Yalısında yapılan toplantılara her zaman dönemin önde gelen üstatları iştirak ederdi. O davetlerden birisinde, Nevres Bey'in dışında, Rauf Yekta (1871-1935), Kânûnî Hacı Ârif Bey (1862-1911), Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916), Cemil Bey'in kardeşi Tanbûrî Ahmed Bey (1866-1912), Tanbûrî Zühtü Bey, Tanbûrî Aziz Bey, Ahmet Irsoy (1869-1943) ve Doktor Suphi Ezgi (1869-1962) bulunmuştur. (Ahıskan, Necmi Rıza, “Bebekli Refik Talat Bey”, *Türk Musikisi Dergisi*, S. 22, İstanbul 1950, s. 7).

¹⁶ Sait Halim Paşa'nın yalısında, 1908 yılı öncesinde yapılan bu davete, Nevres Bey'den başka Leon Hancıyan (1857-1947), Kemânî Ağa (ya da Aleksan) (1850-1910), Kânûnî Hacı Ârif Bey, Tatyos Efendi (1858-1913), Tanbûrî Cemil Bey, Hacı Kirâmî Efendi (1840-10909), Civan Ağa (?-1910), Kemençeci Vasil (ya da Vaslakkı) (1845-1907), Hafız İsmail, Hanende Kaşyarak Hüsameddin Bey (1840-1918), Beylerbeyi'li Ziya Bey ve Astik Ağa (1840-1913) katıldılar. Ulunay, Refi' Cevat, “Eski İstanbul'da Bir Mûsikî Sınavı”, *Radyo'nun Sesi*, S. 15, İstanbul 1953, s. 19.

¹⁷ Yenigün, Hayri, “Udı Nevres Bey”, *Mûsikî ve Nota*, S. 18, İstanbul 1974, s. 24.

ufak falso seslere bile tahammül edemez, karşısındaki usta bir sanatkâr olsa bile eleştirmekten geri durmazdı.

Nevres Bey, sazı ile para kazanmak istemedi. Arzu edenler çok olmasına ve kendisinin de, Lâika Karabey'den rivayetle,¹⁸ evinin kirasını ödeyemeyecek kadar ciddi bir şekilde paraya ihtiyacı olmasına rağmen, yeteneksiz talebelere ders vermedi. O, sadece mûsikîye âşık olmuştu. Kendi kendine öğrendiği udunda ciddi bir mesafe kat etmişti. Zamanla geliştirdiği icrasını, devrin büyükleri daima alkışladılar. Şöhreti sonsuzdu, fakat maalesef, alkışlandıkça kibri ve kıskançlığı artıyordu. Mûsikîdeki yükselişi onu haddinden fazla hassas ve sinirli yapmıştı. İnsanlardan çekinir ve korkar olmuştu. Daima münzevi yaşamak isterdi. Ne yazık ki, gururu yüzünden ekseriya yoksulluk çekti ve halini kimselere açamadı.¹⁹

Öğrenme konusunda çok istekli olan Nevres Bey, Hamparsum²⁰ notasıyla birlikte, günümüzde kullanılan ancak o dönemde pek yaygın olmayan uluslar arası nota yazım sistemini de mükemmel bir şekilde öğrendi.²¹

1908 yılında, Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'nda Tanbûrî Cemil Bey'in ön planda olduğu tiyatro ve müzik gecesinde Nevres Bey ilk defa halk karşısında ud çaldı. Nevres Bey'in bu konserdeki ud eşliği ve taksimleri izleyicilerin de büyük beğenisini kazandı.²²

“Gerek taksimleri dinlendiğinde ve gerekse Hüzzam Saz Semâîsi ve Ferahfeza Şarkı'sı incelendiğinde, bu eserleri icra edebilmek için, udda en az altıncı, yedinci pozisyonlara kadar udu bilmek gerektiği apaçık ortadadır. Özellikle Hüzzam saz semâîsinin son bölümü mutlaka udun pozisyonlarını iyi bilmeyi gerektirmektedir. Oysa Nevres Bey'e kadar geçen dönem içinde adı bilinen tüm ud çalanlarda, udun pozisyon tekniklerini bildirir hiçbir belge yoktur. Buradan, Nevres Bey'in, çalgısı üzerine düşünen, yeni tınılar arayan bir sanatkâr olduğu ortaya çıkar. Bu da,

¹⁸ Akdoğu, *Ûdi Nevres Bey*, s. 4.

¹⁹ Yenigün, a.g.m., s. 24.

²⁰ Hamparsum Notası, Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından geliştirilen, Ermeni harflerinden oluşturulan ve özünde şekillerle sesleri birleştirme esasına dayanan bir tür nota yazım metodudur.

²¹ Akdoğu, *Ûdi Nevres Bey*, s. 4.

²² Bu konsere, Kânûnî Hacı Ârif Bey, Giriftzen Âsım Bey (1852-1929), Musa Süreyya Bey (1884-1932), Tanbûrî Tahsin Bey, Tanbûrî Kadı Fuat Efendi (1890-1920), Kemânî ve Tanbûrî Ömer Bey, Hanende Kaşyarık Hüsameddin Bey, Hafız Mustafa Efendi, Hanende Şaşı Osman Efendi ve Neyzen Tevfik (1879-1953) katılmışlardır. Akdoğu, *Ûdi Nevres Bey*, s. 8.

pozisyonların ilk kez Nevres Bey tarafından bilinçli olarak bulunup, kullanıldığı tezini ortaya atmamıza neden olmaktadır. Nevres Bey'den sonra gelen Şerif Muhiddin Targan (1892-1967)'in, uddaki tüm pozisyonları çok iyi bildiği, yaptığı icralardan ve eserlerinden kolayca anlaşılabilen olup, Targan'ı ortaya çıkaran en önemli etkenin Nevres Bey olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.”²³

Nevres Bey udu, açık perdelerden kaçınan, daima kapalı perdeleri tercih eden, fevkalâde bir pozisyon tekniği ve üstün bir müzikalite ile çalmış, gayet seri mızrap kullanmıştır. Makamlarımızın seyir ve ifadesini icrasındaki başarı, bugünkü üstün ud tekniğinin başlangıcı kabul edilebilir. Nevres Bey'den sonra, Refik Talat Bey gibi büyük ustalar onun izinde yürümüşlerdir.

Nevres Bey'in udunda bilhassa Tanbûrî Cemil Bey'in lavta çalış tekniği vardır. Ve bu teknik, Nevres Bey ile birlikte kendisinden sonra gelen bütün ustaların icrasında hissedilir.²⁴

Ud icrası esnasında yüksek bir duygu yoğunluğu hissedilmektedir. Alus, *Türk Müsiki Dergisi*'ndeki yazısında onun duygu yoğunluğunu şöyle anlatır;

“Öyle hassas, aşk ehli imiş ki, hem mızrap vurur, hem hüngür hüngür ağlarmış...”

Bazen heyecanlanıp baygınlıklar geçirir, taksimi bitiremez yarıda bırakırmış.

Tepebaşındaki mahut küme sazında ol zât-ı şerîf de vardı. Gayet pestten, gayet farklı nağmeler döküp dururken herkes kendinden geçmiş, “Yaşa!” nidaları salonu çın çınlatmıştı.”²⁵

Nevres Bey'in icraları dinlendiğinde, udun tamamını yerli yerinde ve büyük bir ustalıklarla kullandığı görülür. Perde baskıları konusunda gösterdiği titizlik hemen fark edilir. İlgisiz ve gereksiz çarpma ve mızrap hareketlerinden imtina eder. Dönemin kayıt şartları ve udlarda kullanılan tellerin tınısının da zayıf olmasından dolayı, alt üst mızraplarla icrasının duyulmasını sağlamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Kullandığı mızrap tekniği ve hızı, icranın özünün kaçırılmasına müsaade etmeyecek kadar naif, tutarlı ve temizdir.

²³ Akdoğan, *Udi Nevres Bey*, s. 15.

²⁴ Özalp, Nazmi, “Udi Nevres Bey”, *TRT Ankara Radyosu TSM Arşivi*, Arşiv no: 2695, Ankara 2009.

²⁵ Alus, a.g.m., s. 11.

Glissandoları titizlikle ve temiz seslerle, nokta tutuşlar ile tamamlar. Çok iyi bir kulağa sahip olduğundan ve sanatında ziyadesiyle titizlendiğinden, icralarında falso sesler duymak neredeyse imkânsızdır.

Udunu alelâde, olur olmaz yerlerde ve topluluklar önünde icra etmemiş, neredeyse dinleyicisini bile kendisi seçmiştir. Seçtiği mekânlar konusunda son derece titiz davrandığından, halktan ud icrasını duyanların çok az olduğu anlatılmaktadır.²⁶

Nevres Bey, 1936 yılında kurulup eski postane binasında çalışmalarına başlayan İstanbul Radyosu'nda ud çalmaya başladı. Ancak, Radyo yayınlarını teknik imkânsızlıklar nedeniyle çok kötü bulan Nevres Bey'in, hiç radyo dinlemediği nakledilmektedir. Nedenini soranlara;

- "Türkmen'e sormuşlar; arı alır mısın?"

- Paramla vızıltıyı ne yapayım demiş." diye cevap verirdi.²⁷

"Ûdî Nevres, şahsında sâzende, bestekâr ve mûsikî derleyicisi vasıflarını bir araya getirmiş, fakat bilhassa çaldığı saza hâkimiyetle ve çalışındaki ince zevkle temâyüz bir sanatkârdı. Çalışındaki sinirli hassasiyet ve kendisine mahsus teknik, kendisinden evvelki ûdîlerce tasavvur bile edilememiş, fakat Nevres Bey tarafından Tanbûrî Cemil'in de tesiriyle hakikat haline getirilmiştir. Daha ziyade iç pozisyonları tercih eden bir sol el tekniği ve aksanlı, tremololu bir mızrap, kuvvetli bir vibrato tarzının en açık görünen taraflarıdır."²⁸ Nevres Bey'in dönemine kadar ve o'nun döneminde, udun en üst telinin Kaba Dügâh'a akortlandığı, ama kullanılmadığı hatta bazı udlarda bu telin takılı olmadığı, bu nedenle hep yanında bir Kaba Dügâh kiriş²⁹ tel taşıdığı nakledilmektedir.³⁰

"Ud, Nevres'in kucağında bir tahta parçası olmaktan çıkmış; gülen, ağlayan, hiçkırıklar, kahkahalar savuran bir dudak, bir göğüs, bir kol olmuştu. Teller, bu

²⁶ Alus, a.g.m., s. 11.

²⁷ İnal, a.g.e., s. 231.

²⁸ Kam, Ruşen Ferid, "Ûdî Nevres", *Radyo*, S. 3, Ankara 1942, s. 17.

²⁹ Kiriş: Bağırsaktan yapılan enstrüman teli.

³⁰ Kemal Emin Bara ile buldukları bir saz meclisinde, Nevres Bey sanat merakı ile, yanı başına bırakılan udu eline alarak muayeneye koyulur "Vasilin fakat güzel bir yapı..." der. Biraz daha tetkik ettikten sonra, udun sahibine sorar; "Bunun şurada bir teli daha olacak, burgusu boş kalmış." Kaba Dügâhı olmayan udun sahibi cevap verir "Malûm-ı âlîiniz, o tel kullanılmaz." Nevres Bey, adamın yüzüne hayretle bakar ve sonra cebinden bir kaba Dügâh çıkararak saza takar. Kimsenin mızrabını kullanmadığından adamın mızrab teklifini de teşekkür ederek geri çevirir. Kaba Dügâhı da ziyadesiyle gösterecek bir taksim ve iki şarkı ile icrasını bitirdikten sonra mızrabını ve takmış olduğu kaba Dügâh kirişi tekrar uddan sökerek cebine koyar. Bara, Kemal Emin, "Kaba Dügâh Kullanılmamış!...", *Türk Musikisi Dergisi*, S. 16, İstanbul 1049, s. 16, 20.

göğüste gören, sezen, duyan sinirler gibiydi. Sazını, en şöhretli hatiplere parmak ısırtacak bir belâgatle konuşturdu. Teli dil, tahtayı ruh yapan böyle sihirli bir mızrabı, Türkiye sınırları içerisinde ancak Nevres Bey kullandı. Bu yüce şöhret tahtından toprağa intikâl ettiği gün, ud da yetim kaldı.”³¹

Osmanlının son zamanlarında icraların yozluğu nedeniyle iyice gözden düşen udu, icrasıyla yeniden hak ettiği yere getiren Nevres Bey’in de eşlikte olduğu bir Münir Nureddin Selçuk konserinden sonra Peyami Safa izlenimlerini şöyle ifade etmektedir:

“Bir üstadın elinden gayrı her elde kabaklaştığı için pek nankör ve nankör olduğu için de pek talihsiz bir saz diye tanıdığımız ud, Nevres’in parmaklarında o tombalak ve geri mimarisinden hiç beklenmeyen sesler veriyordu. Saz mızrabın, mızrap elin, el de büyük bir ruhun emrinde oldukça, udla en kabiliyetli başka bir enstrüman arasında hiçbir fark kalmıyor. Çünkü ses veren, saz değil, ruhtur. Nevres’i dinlerken inanacağımız geliyordu ki, bu harikulâde adam uda değil de mermere vursa o sükûti maddeden yine bir melodi abidesi çıkabilir. Derûni bir sanat olmakta onun kadar gösterişsiz ve yalansız, temiz ve halis Nevres’lerimizin udunda en derin ifade vasıtasını buluyordu.”³²

1.3. Besteciliği

Nevres Bey, sayı itibariyle fazla bir besteye sahip değilse de, ulaşabildiğimiz az sayıda eseri, bestekârlığının ufukları hakkında bize ışık tutmaktadır.

Eserlerinin iyi anlaşılamayacağı kaygısı taşıyarak, bestecilik üzerinde fazla durmamış ancak bunun yanında birçok fasıl tertibi yapmış, fasılların bağlantı aranağmelerini besteleyerek fasıl geleneğine eşsiz hizmetlerde bulunmuştur.³³ Bu gün icra edilen pek çok fasılda kendisinin aranağmelerini duymaktayız.

Burada onun “aranağme”, “saz semâisi” ve “şarkı” formunda yapmış olduğu bestelere yer vermek anlamlı olacaktır.

³¹ Rona, Mustafa, “Udi Nevres Bey”, *20. Yüzyıl Türk Müsiki*, İstanbul 1970, s. 174.

³² Özalp, Nazmi, *Türk Müsiki Tarihi*, I-II, MEB Yayınları, C. II, İstanbul 2000, s. 128-129.

³³ Özcan, Nûri, “Nevres Bey, Üdi”, *DİA*, C.33, İstanbul 2007, s.58-59.

1.3.1. Aranağmeleri

Dönemin önemli beste ve icra formlarından olan ve kendine has düzen ve kuralları bulunan fasıl ve fasılın vazgeçilmezi olan aranağme, Nevres Bey'in sanatını ustalıklı sergilediği bir beste formudur.

Fasıl aranağmelerinin en önemli özelliği ve zorluğu, kendinden önce icra edilen eseri bir sonrakine makam, nağme, usul ve ritm açısından bağlama mecburiyeti ve bu bağlantı esnasında ara vermeksizin devam eden fasıl icrasının, dinleyici üzerindeki etkisinin devam ettirilebilmesidir.

Klasik mûsikîmizin zirvesi olarak kabul edilen Dede Efendi'nin bestelerine yapmış olduğu aranağmelerinde bile Dede'den izler ve renkler gösteren Nevres Bey, aranağme bestekârlığında, günümüzde bile doldurulamayan yeriyle mûsikî ehlinin takdirini almaktadır.

Nevres Bey'in bilinen aranağmelerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Hicaz Aranağme. (Dede Efendi'nin, "İndim Yârin Bahçesine" isimli Hicaz makamındaki ve aksak usulündeki türküsü için bestelemiştir.)

Bu aranağme, Dede Efendi'nin bestesiyle bütünleşmiş bir etki bırakmaktadır. Buradan Nevres Bey'in dahli olan eserlerde, bestekârları gibi düşünüp hissedebilme yetisine sahip olduğunu söyleyebiliriz.



Aranağme iki cümleden oluşmaktadır. Birinci cümlede, ilk ölçüde görülen motifin ikinci ve üçüncü ölçülerde sekileme yöntemi ile birer perde inilerek dördüncü ve beşinci ölçüde yapılan çeşitlemelerle altıncı ölçüde karara gelmekte ve bir köprü

saz ile aslında birinci cümlelerin tartım varyantları gösterilen ikinci cümleye bağlanmaktadır. İkinci cümle de birinci cümle paralelinde tartım çeşitlendirmeleri ile işlendikten sonra, uygun bir saz ile esere bağlanmaktadır.

2. Rast Aranağme. (Dede Efendi'nin "Yine Bir Gülnihal" isimli Rast makamındaki ve semâî usûlündeki şarkısı için bestelemiştir.)



Nevres Bey, Dede Efendi'nin "vals tempo" diye de bilinen semâî usulünde bestelediği ve çağının gereklerine göre apayrı seyir ve tartım özellikleri gösteren bu eserine de sanki bestekâr ile aynı hisle bakmış ve eserde kesinlikle eklemeye hissi vermeyecek şekilde bestesini ana yapıya dâhil etmiştir.

Bu aranağmede klasik beste usulünde çok görülmeyen kromatik yürüyüş (3. ölçü) göze çarpmaktadır. Beste tekrarlı bir cümleden oluşmaktadır. Yine dördüncü ölçü itibariyle sekileme hareket gözlemlenmektedir.

3. Bestenigâr Aranağme. (Dede Efendi'nin "Ben Seni Sevdim Seveli" isimli Bestenigâr makamındaki ve curcuna usulündeki şarkısı için bestelemiştir.)

Aranağmenin bestelenmiş olduğu Dede Efendi'ye ait olan türkû, meyânsızdır ve hiçbir geçki ihtiva etmez. Nevres Bey, eserin meyânını da Eviç geçkili bestelemiştir.³⁴ Böylece, asıl eserin sahip olduğu hüzün haline bir miktar hareket ve

³⁴ Nevres Bey, kendi el yazısı olan notada, eseri "Bestenigâr Türkü" olarak yazmıştır. Eserin sol üst köşesinde "Mıyanı ve aranağmesi benim." demektir (Bkz. Resim 6) Ayrıca eserin sonunda aranağmeyi 12 Nisan 1924 tarihinde yaptığını el yazısı ile doğrulamaktadır (Bkz. Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Eser Analizleri*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı Yayınları, İzmir 1993, s. 5). Ayrıca pek çok arşivde bulunan bu eserin, aranağme ve meyanın Nevres Bey'e ait olduğu belirtilmemektedir. M. Fatih Salgar'ın, Dede Efendi konulu kitabının 126. ve 127. Sayfalarına koyduğu bu eserin hiçbir yerinde de aranağmenin ve meyanın Nevres Bey'e ait olduğu belirtilmemiştir

renk getirmiştir. Aranağme ise, eserin genel haline uygun olarak, sade bir üslûpla Bestenigâr makamı dizisinde bestelenmiştir.



Aranağme dört cümleden meydana gelmekte olup, Nevres Bey'in taksimlerinde sıklıkla kullandığı sekileme ve çeşitlemeler ile bestelenmiştir.

Gerek aranağmesi ve gerekse meyânı asıl beste ile eşsiz bir uyum içerisindedir.³⁵

4. Bûselik Aranağme. (Tanbûrî Mustafa Çavuş'un, "Dök Zülfünü Meydâna Gel" isimli Hisar-bûselik makamındaki ve aksak usulündeki şarkısı için bestelemiştir.)



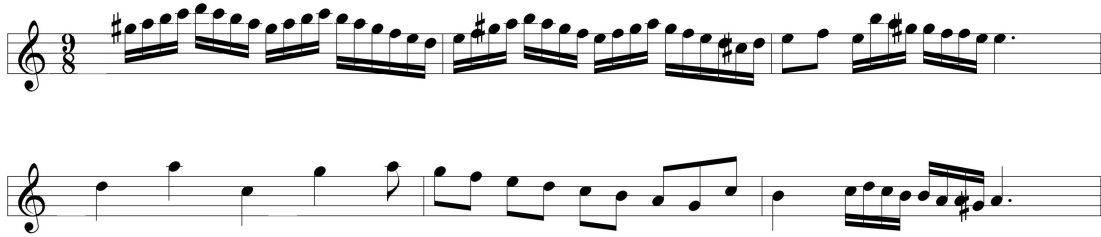
(Bkz. Salgar, M. Fatih, *Ölümünün 100. Yılında Dede Efendi Hayatı-Sanatı- Eserleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995, s.126-127).

³⁵ Özalp, a.g.a.

Eserin asıl bestesi Hisar-bûselik makamındadır. Ancak Nevres Bey aranağmeyi Bûselik makamında bestelemeyi tercih etmiştir. Bu farklılığa rağmen eserin sonunda çalınan bu aranağme eserle hiçbir zıtlık ya da farklılık hissi vermez. Bu aranağmenin öncekilerden en büyük farkı, sekilemeden ziyade bağımsız küçük motiflerden teşekkül etmesidir.

Bu aranağmede de motifler alterasyonlar³⁶ ve varyantlarla zenginleştirilmiştir. Aranağmenin bestesinde göze çarpan bir diğer unsur, uzayan sesler yerine motifleri birbirinden ayırmak için ölçü sonlarında suslar kullanmasıdır. Beste, iki cümleden meydana gelmektedir.

5. Şehnazbûselik Aranağme. (Tanbûrî Mustafa Çavuş'un, "Küçük Su'da Gördüm Seni" isimli Şehnazbûselik makamındaki ve aksak usulündeki şarkısı için bestelemiştir.)



Bu aranağmede, birinci ve ikinci ölçülerde önce Nim Şehnaz sonra Hüseyinî perdelerinden başlayan sekileme yapılmıştır. Aranağmenin tamamında kullanılan Nim Şehnaz perdesi, dördüncü ölçüde re-la ve do-sol paralel beşli inişi bozmayacak şekilde natürel alınmış, bu hareketle beste farklı bir renk kazanmıştır. Beste iki cümleden meydana gelmektedir.

6. Şehnaz Aranağme. (Rahmi Bey'in, "Ey Dilber-i İşvebâz" isimli Şehnaz makamındaki ve aksak usulündeki şarkısı için bestelemiştir.)

Bu aranağme bir eser için bestelenmiş olmaktan çok, özgün bir beste gibi işlenmiştir. Alterasyon, sekileme, çeşitleme gibi pek çok beste yapılarının hem

³⁶ *Alterasyon*; kelime anlamı "değişim" olup, müzikte bir ses ya da dizinin tonal derecelerinin bemol ve diyezlerle yarım ses peste ya da tize taşınmasıdır.

motifler hem de cümleler bazında olabildiğince işlenmesi, besteye özgün bir eser havası vermektedir. Ayrıca usulünde ritmik cazibesıyla kullanılan suslar, besteye ayrı bir dinamizm kazandırmıştır.



Birinci ölçüde verilen motifin ikinci ve üçüncü ölçülerde genişleyerek Muhayyer’de kalışı, dördüncü dizeğin ilk ölçüsünün ve beşinci dizeğin ilk ölçüsünün çeşitlemeler ile zenginleştirilmesi, bize önemli beste teknikleri ve farklı bakış açıları sunmaktadır.

7. Hüzzam Aranağme. (Tanbûrî Ali Efendi’nin, “Tersa Güzeli Gerdâne Zünnârımı taktı” isimli Hüzzam makamındaki ve Türk aksağı usulündeki şarkısı için bestelemiştir.)



Bestede yine sekileme ve çeşitlemeli motifler ve cümleler göze çarpar. Etkileyici olan, Nevres Bey'in sekilemeleri ustalıklı kullanarak monotonluğa düşmemesidir. Dördüncü ölçü itibariyle kullandığı arpej sesler, onun batı müziği tınılarını da bestelerine dâhil etmekten imtina etmediğini ve ustalıklı makamsal yapıya katabildiğini göstermektedir.

Bu aranağmenin en çarpıcı özelliği, daha sonra Nevres Bey'in en önemli eseri olarak kabul edilen Hüzam Saz Semâîsi'nin nüvesi olmasıdır. Nevres Bey, bu küçük özet besteden eşsiz bir saz eseri çıkartmayı başarabilecek kadar geniş ufuklara sahiptir.

1.3.2. Saz Semâîleri

1. Hüzam Saz Semâîsi

Yukarıda zikredilen Hüzam aranağmeyi dinledikten sonra çok etkilenerek hocasına bir saz eseri bestelemesi konusunda ısrarcı olan Lâika Karabey'in isteği ile ve ona ithaf ederek 14 Mayıs 1926 bestelenmiş, 8 Haziran 1927 tarihinde son düzenleme ve eklemeler ile kendisine takdim etmiştir.³⁷

2. Muhayyer Saz Semâîsi

29 Eylül 1928 tarihinde Tanbûrî Cemil Bey ile birlikte besteledikleri bir eserdir. Günümüzde elde edilen bu notaların üzerinde yalnız Cemil Bey'in ismi yazılı

³⁷ Akdoğu, *Üdi Nevres Bey*, s. 30-35.

olmasına rağmen, bu eserin bir ortak beste olduğu Nevres Bey'e ait el yazısı notanın üzerine aldığı notlardan da anlaşılmaktadır. (Bkz. Resim 7)³⁸

1.3.3. Şarkıları

1. Ferahfeza Şarkı, “Yıllarca Ben Seni Aradım”. Güftesi kendisine aittir.
2. Isfahan Şarkı, “Âşiyân-ı Mürg-i Dîl”. Güftesi Fuzûlî'ye aittir.
3. Isfahan Şarkı, “Kalmadı Sabra Kararım”.
4. Muhayyer Şarkı, “Gün Kavuştu, Su Karardı”. Güftesi İhsan Raif Hanım'a aittir.
5. Hicaz Şarkı, “Gösterirken Rûy-i Zerdim”.
6. Uşşak Türkü, “Karşı da Karşı Yaptırdım Hanları”.
7. Hicaz Şarkı, “Var mıdır Takrîre Hâcet”.
8. Uşşak Şarkı, “Açık Gerden, Perîşan Sırma Saçlar Hab-gâhında”.³⁹

1.4. Derlemeciliği

Derleme yapılan eserler, yaşanan toplum ve coğrafyanın gerek ve geleneklerine göre şekillendiklerinden, mûsikî ve dil bakımından farklıklar arz ederken, genellikle mûsikî kaygısı olmaksızın oluşturulmuş bir niteliğe sahiptirler. Çoğunlukla derlenen eserlerin sahipleri belli değildir ve halk arasında nesilden nesile aktarırlarken mütemadiyen deforme olurlar. Mûsikî hazinemiz açısından her biri ayrı bir değer olan bu eserler, deformasyondan kurtularak aslına uygun şekilde kayıt altına alınmaları konusunda, derleyeninin mûsikî bilgisinin kuvvetine muhtaçtırlar.

İşte tam bu noktada, sanat hayatında göstermiş olduğu titizliği, mükemmeliyetçiliği, bitmek tükenmek bilmez enerjisi ve hırsı ile Nevres Bey, derlemecilik vasfı ile mûsikî hazinemize eşsiz katkılarda bulunmuştur.

Nevres Bey, imkân buldukça Anadolu'yu, memleketi Malatya'yı ya da yakınlığından olsa gerek bilhassa Elazığ yöresini dolaşmış, özellikle Harput folklorunu incelemiş ve birçok derlemeyi arşivlerimize kazandırmıştır. Bugün

³⁸ Ayrıca resimde Nevres Bey, yine kendi el yazısı ile eserin 4. hanenin bestesinin kendine ait olduğunu belirtmek için hane başına kendi ismini yazmıştır. Eserin sonunda ise Nevres Bey'in imzası ile birlikte 29 Eylül 1928 tarihi görülmektedir.

³⁹ Özpekel, Osman N., *Türk Müziği Repertuarına 100 Bilinmeyen Eser*, İpekyolu Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 112.

radıolarımızda alınp söylenen derlenmiş pek çok türküde Nevres Bey'in imzası vardır.⁴⁰

Onun yorulmak bilmeyen bir derleyici ve onarıcı olduğunun en yakın şahitleri, ölümünden sonra konservatuar kitaplığı için İstanbul Belediyesi tarafından satın alınan kütüphanesinde yer alan, mûsikîye ait matb ve yazma nazariyat kitapları, kllyatlar, defter vesaire evrakı arasında itina ile toplanmış sayısız klâsik eser, Rumeli ve Anadolu halk türküleri ve hatta garp msiksi ile ilgili çalışmalardır.⁴¹

M. Kemal Altınkaya, Nevres Bey'in derlemeleri konusunda şöyle demektedir:

“Vaktiyle d Nevres Bey nmında bir sanatkrımızın Tuna türküleriyle yakından alkadar olduğunu, en gzidelerinden bazılarını derlediğini, şükranla haber aldım. Bu güzide sanatkrı rahmetle anarım.”⁴²

Nevres Bey'in derlemelerinden bazılarını řu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Vay sürmeli sürmeli (Kalenin burcu muyam?)
2. Sinemde bir tutuřmuř.
3. Yr dilber yr.
4. Ayağına giymiş sedef nalını.
5. ubuėum yok aman.
6. Atımız yanaştı.
7. Girdim yârin bahçesine.
8. Elveda dost, deli gönlüm.
9. Aliverin bağlamamı alayım.
10. Ay doğdu, batmadı mı?
11. Menekře kokulu yrim.
12. Yavrucaėım gzellendi.
13. Alacak duvardayım.
14. Hatice.
15. Bana dertli Kerem derler.
16. Esmer bugün aėlamıř.⁴³

⁴⁰ zalp, a.g.a.

⁴¹ Yeniėn, a.g.m., s. 25.

⁴² Altınkaya, Kemal M., “Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri”, *Radıyo*, , S. 1, Ankara 1941, s. 6.

⁴³ Akdoğu, *d Nevres Bey*, s. 52.

Nevres Bey aynı zamanda çok iyi bir notist olduğundan, profesyonel bir koleksiyoncu olan Ziya Paşa'nın Lavtacı Andon'u evine davet ederek köçekçeleri çaldırdığı, Nevres Bey'e de icra edilen eserleri notaya aldirttığı Nazmi Özalp tarafından nakledilmektedir. Böylece Nevres Bey'in de katkılarıyla iki takım karcıgar, bir takım Gerdâniye köçekçe notaya alınarak kaybolmaktan kurtarılmıştır.⁴⁴

1.5. Öğrencileri

Nevres Bey'in ud ve ses eğitimi verdiği birçok öğrencisi olmuştur. Ud öğrencilerinden Refik Talat Alpman (1894-1947), İbrahim Ziya Özbekkan ve Bedriye Hoşgör (1889-1968), onun ekolünü devam ettiren, önde gelen icracılardandır.

Bedriye Hoşgör, Nevres Bey'in bir taksimini dinlerken vecde gelerek, daha sonra hocasına lâıyk olamayacağı düşüncesi ile bestelemeye cesaret edemediği şu dörtlüğü yazmıştır:

Nağme perdâz olsa ger zâhirde udun telleri.
O hüner mutrıbdadır, dert görmesin elleri.
Can evinden dinle udu eğer sen âşık isen,
Nevres'in taksimidir bu, lâ'l eder bülbülleri.⁴⁵

“Cüneyd Orhon'a göre tahminen en son öğrencisi, o devrin kibar ailelerinden birine mensup bulunan Kevser Hanım'dır. Kendisi Pendik'te oturuyordu. Nevres Bey'le ailevî yakınlıkları vardı. Bu yüzden zaman zaman Nevres Bey evlerinde kalırdı. Kevser Hanım, çok kıymetli bir ud sanatçısıydı. Birlikte icraları bulunduğundan, Cüneyd Orhon kendisinin icrası için şöyle der; Kevser Hanım da aynen Nevres Bey gibi çalardı. Onun gibi çok yumuşak bir üslubu vardı.”⁴⁶

Nevres Bey'in ses olarak eğittiği öğrencilerinden Lebibe Hanım (1896-1971) “Lâle Hanım” takma adıyla, Neyyire Hanım (1895-1975) da “Nerkis Hanım” takma adıyla dönemlerinde birlikte ve ayrı ayrı plaklar doldurmuşlardır.⁴⁷ En popüler ses sanatçısı öğrencisi ise, Safiye Ayla (1907-1998)'dir.

⁴⁴ Özalp, a.g.e., s. 61.

⁴⁵ Rona, “Udi Nevres Bey”, s. 175.

⁴⁶ Başar, A. Sedat, *Údi Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995, s. 6.

⁴⁷ Nevres Bey, bu plakların neredeyse tamamında taksimleri, aranağmeleri ve icrasıyla eşlik etmiştir. Plaklarda eşlikte bulunan sazlar Nevres Bey yanında değişimli olarak Artaki Candan, Sadi Işılay, Dürri Turan, Selahattin Pınar gibi devrin önemli sazlarıdır. Özellikle Nevres Bey'in Mesut Cemil ve Nubar

Ayrıca, Türk mûsikîsinin nazarî konularında Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966) ve İbrahim Ziya Özbekkan'a ders vermiştir.⁴⁸

Necmi Rıza Ahıskan, Nevres Bey'in bilhassa Refik Talat Bey'e yönelik taltiflerini şöyle anlatmaktadır:

“Refik Bey, ilk usul dersini Tanbûrî Zühtü Bey'den almış, sırasıyla Kânûnî Hacı Ârif Bey ve Üdi Nevres Bey'lerden udunu ilerletmiştir. En yakınlarından dinledim; hocası Nevres Bey merhum, Refik Talat Bey'i dinlediği zaman büyük bir heyecan ve hayranlıkla “Refik Bey, sizin gibi ud çalmayı çok isterdim” dermiş.”⁴⁹

1.6. Kayıtları⁵⁰

Nevres Bey'e ait ses kayıtlarıyla ilgili ayrıntılı künyelere sahip olunmadığından, arşiv, Onur Akdoğu tarafından 1928 yılı öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem altında listelenmektedir. Kayıtlar, Nevres Bey'in solo olarak doldurduğu ve eşlikte bulunduğu plaklar ve stüdyo kayıtları şeklinde derlenmiştir.

1.6.1. Plakları

1.6.1.1. 1928 Öncesi

1. “Karşı da karşı yaptırdım hanları” (Kendi Eseri)
Okuyan: Lale L. İ. ve Nerkis N. İ. Hanımlar
Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işılay (Keman)
Kayıt: Columbia, D22115 (Üstü Türkçe Yazılı)
2. Hicaz Taksim
Kayıt: Pathe Plak, no: 76153

Tekyay ile birlikte buldukları eşliklerin müstesna bir mahiyette olduğu, esere sadece eşlik etmekle kalmayıp, aynı zamanda ruh ve derinlik katacak kadar icraya dahil oldukları görülmektedir. Son derece güçlü birer icracı olan Lâle ve Nerkis Hanımlar hocalarının vefat yılı olan 1937 yılına kadar 120 civarında şarkıyı 78 devirli plâklara okumuşlardır. Sahneye hiç çıkmayıp, radyolarda da şarkı okumayan bu hanımların şöhretleri plaklarından ibarettir. Lâle Hanım'ın asıl adı Lebibe İhsan Sezen, Nerkis Hanım'ın adı ise Neyyire İpekçi'dir. Kayıtlarda L. İ. Hanım ve N. İ. Hanım şeklinde kısaltma isimlerle kayıtlara geçtiklerinden, her ikisinin de soy isminin İpekçi olduğu yönünde yanlış bir kanaat oluşmuştur. Kendilerinden sonra ses icracısı olmak niyetinde olan kadın icracılara da müstesna birer örnek olmuşlardır. Bkz. Aksoy, Bülent, “Lale-Nerkis Hanımlar”, *Kalan Müzik Arşiv Serisi*, İstanbul 1996, s. 14, 16, 17.

⁴⁸ Akdoğu, *Üdi Nevres Bey*, s. 19.

⁴⁹ Ahıskan, a.g.m., s. 7.

⁵⁰ Akdoğu, *Üdi Nevres Bey*, s. 17-18.

3. “Etmedin bir lahza”
Okuyan: Denizkızı Eftelya (Eftelya Sadi)
Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işılay (Keman)
4. “Değildi böyle evvel”
Eviç Taksim (Hüzzam Taksim)
Okuyan: Nevres Bey
Çalan : ?
5. “Gel...”
Okuyan: ?
Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işılay (Keman)
6. Hüseyinî Şarkı, “Çektim elimi senden” / Kürdîlihiczakâr Şarkı, “Gidelim Göksu’ya”⁵¹
Okuyan: Bayan Gül
Çalan: Nevres Bey (Ud), Keman (?)
Kayıt: Columbia no: RT 17437
Resim: 1 ve 2

1.6.1.2. 1928 Sonrası

1. “Ayağına giymiş sedef nalını”
Başta ud ile Eviç taksim (Nevres Bey).
Okuyan: Nevres Bey
Kayıt: Sahibinin Sesi, no: Ax790

⁵¹ Milli Kütüphane’de BD 93-537 arşiv numarasıyla kayıtlı bulunan bu plağın üzerinde “Ut Nevres merhum iştirakile” yazmaktadır. Buradan şirketin, daha önce doldurulan bu plağı, Nevres Bey’in vefatından sonra yayınladığı sonucuna varmaktayız.

Milli Kütüphane’de ayrıca, Columbia yapımı, 17167 no’lu ve BD 93-716 arşiv kaydıyla, Füsün Hanım tarafından seslendirilen ve Nevres Bey bestesi olduğu belirtilen “İndim yârin bahçesine, gül dibinde gül biter” adlı Mâhur halk türküsü, GT 18729 firma ve BD 93-344 arşiv no’lu “Şu İzmir’den aman” isimli hicaz türkü ve “Pınarın başında güller açıldı” isimli karcıgar türkü plak kayıtları mevcuttur. Başka hiçbir kayıta böyle besteleri olduğunu göremediğimiz bu eserler, Nevres Bey’in derlediği eserlerden olmalıdır. Ayrıca yine Milli Kütüphane arşivinde, Münir Nurettin Selçuk’un, tanbur ve klasik kemençe eşliğinde seslendirdiği, Nevres Bey’in besteleri olan Ferahfeza ve Muhayyer şarkılarının bulunduğu Sahibinin Sesi’nden yayınlanan, 140-1227 no’lu firma ve P. 69-2034 arşiv no’lu bir plak kaydı da mevcuttur.

2. “Bir taraftan üzüyor gönlümü”
Başta ud ile Hicaz taksim (Nevres Bey).
Okuyan: Nevres Bey
Çalan: ?
Kayıt: Sahibinin Sesi, no: Ax791
3. “Vay cicom bicom”⁵²
Başta ud ile Hüseyinî taksim (Nevres Bey).
Okuyan: Nevres Bey
Çalan: ?
Kayıt: Sahibinin Sesi, no: Ax792. (Resim: 3 ve 4)
4. Uşşak Taksim / Gerdâniye Taksim.
Sahibinin Sesi, no: Ax793.
5. “Ben seni sevdim seveli” / “Akşam oldu” (Kerem)
Okuyan: Nevres Bey
Çalan: ?
Kayıt: Sahibinin Sesi, no: Ax941

Bu plâkların dışında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi’nde 402, 403, 418, 423 ve 1032 no’lu plâklarda da Nevres Bey’in taksimleri kayıtlıdır.

1.6.2. Diğer Kayıtları

1. Karcıgar Taksim-Köçekçe “Benliyi aldım kaçaktan”
Okuyan: Nevres Bey
Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işıl原因 (Keman)

⁵² Ankara TRT Or-An Şehir merkez arşivlerinde bulduğumuz bu plâk 18. 01. 1952 tarihinde Rüştü Öztuna tarafından TRT arşivine kazandırılmıştır. Plağın üzerinde Ankara Radyosu’nun, 146 arşiv numarası ile kendisinin vermiş olduğu arşiv etiketi bulunmaktadır. Ayrıca TRT Müzik Dairesi Başkanlığı arşivinde 97 plâk numarası ile Nevres Bey’in Hüseyinî taksimi ve “Taşa çaldım yoğurdu” isimli türkü, bundan başka 395 arşiv no’lu plakta da bir Hüseyinî taksim kaydının bulunduğunu öğrendik ancak arşiv taramalarımızda plağa ulaşamadık. (Bkz. Resim 5)

Kayıt: Sahibinin Sesi no: ?

2. Bestenigâr şarkı: “Eyler tahammül”
Beste: Celâlettin Paşa
Başta Bestenigâr Ud Taksimi (Nevres Bey).
Okuyan: Münir Nureddin Selçuk
Çalan: Nevres Bey (Ud)
3. Bestenigâr şarkı: “Kaçma mecburundan”
Beste: Hâşim Bey
Okuyan: Münir Nureddin Selçuk
Çalan: Nevres Bey (Ud), Nubar Tekyay (Keman)
4. Hüzzam şarkı: “Kırpıkların her teli”
Beste: Artaki Candan
Okuyan: Münir Nureddin Selçuk
Çalan: Nevres Bey (Ud), Nubar Tekyay (Keman)
5. Hicaz şarkı: “Kurdu meclis”
Beste: Hacı Ârif Bey
Okuyan: Lâle-Nerkis Hanımlar
Çalan: Nevres Bey (Ud), Mesut Cemil (Viyolonsel), Nubar Tekyay (Keman)
6. Hicaz şarkı: “İndim yârin bahçesine”
Beste: Dede Efendi
Başta Hicaz ud taksimi (Nevres Bey).
Okuyan: Lâle-Nerkis Hanımlar
Çalan: Nevres Bey (Ud), Necati Tokyay (Keman)
7. Hicaz şarkı: “Neşem, emelim”
Beste: Lemi Atlı

- Okuyan: Lâle-Nerkis Hanımlar
 Çalan: Nevres Bey (Ud)
8. Şehnaz Longa
 Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işıl原因 (Keman)
9. Şehnazbûselik şarkı: “Küçüksu’da gördüm seni”
 Beste: Tanbûrî Mustafa Çavuş
 Sonunda Şehnazbûselik ud taksimi (Nevres Bey).
 Okuyan: Hikmet Hanım
 Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işıl原因 (Keman)
10. Karcığar Peşrev
 Çalan: Nevres Bey (Ud), Sadi Işıl原因 (Keman)
11. Hicaz şarkı: “İndim yârin bahçesine”
 Beste: Dede Efendi
 Başta kısa Hicaz ud taksimi (Nevres Bey).
 Okuyan: Nevres Bey
 Çalan: Nevres Bey (Ud)
12. Uşşak türkü: “Akşam olur kervan geçer”
 Okuyan: Nevres Bey
 Çalan: Nevres Bey (Ud)
13. Uşşak şarkı: “Affeyle günahım ne olur”
 Beste: Enderûnî Ali Bey
 Okuyan: ?
 Çalan: Nevres Bey (Ud)
14. Hicaz şarkı: “Ne küstün”
 Beste: Şekerci Cemil Bey
 Okuyan: Nevres Bey

Çalan: Nevres Bey (Ud)

15. Ferahnâk Taksim

Kayıt: Orfeon Record no: 737/11054

16. Kürdîlihiczâr Taksim

Kayıt: Orfeon Record no: 737/?

17. Hüseyinî Taksim

18. Hüzam Taksim

19. Nihavend Taksim

20. Şehnaz Taksim

21. Hicaz Taksim

Bu bölümde Nevres Bey'in doğumundan vefatına kadar geçen süre içerisinde zorluklarla, mücadele içerisinde geçen hayatından, sanat hayatını da şekillendiren aşırı derecede titiz karakterinden bahsettik.

Çalışmamızın da eksenini oluşturan ud icrası hakkında, öğrenim aşamasından katıldığı toplantı ve icralardan, liste halinde verdiğimiz Nevres Bey'in bizzat bulunduğu solo ve çoklu kayıtlardan, az sayıda olmasına rağmen her biri ayrı bir değer olan aranağme, saz semaisi ve şarkılarından ulaşabildiğimiz kayıt ve yazılı kaynaklar ışığında bahsettik.

Ayrıca, o'nun bir diğer önemli özelliği olan, mükemmeliyetçi kişiliğiyle tekrar tashihe bile ihtiyaç duymayacak bir seviyede olan ve günümüzde hala yaygın olarak çalınıp söylenen derlemelerinden de bu bölüm içerisinde bahsettik.

Nevres Bey sonrasında, onun ekolünün çok önemli bir devamı olan başta Refik Talat Alpman ve diğer öğrencilerinden bahsettik.

İKİNCİ BÖLÜM

NEVRES BEY'İN UD TAKSİMLERİNİN

TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ

Bir sanatkârın tavrının ortaya çıkarılabilmesi için icraları üzerinden sürdürülecek ayrıntılı analizlere ihtiyaç vardır. Bu analizler, icracının sanatsal birikimi ve icra edilen sazın fiziksel özellikleri dikkate alınarak yapılmalıdır. İrcacının sazı ve sanat birikimini yansıtmada gösterdiği müzikal birikimi melodik analizde ele alınırken, bu birikimi ifade esnasında sazını kullanım tarzı ise, teknik analiz kapsamına girmektedir.

Bu bölümde, taksim kayıtlarına göre Nevres Bey'in ud kullanım özelliklerini irdedeceğiz. Teknik anlamda bir incelemeye konu olan bu özellikler, onun sağ el (mızrap) kullanımı, sol el (pozisyon) kullanımı ve sağ el ile sol elin birlikte ortaya çıkardığı süsleme teknikleri olmak üzere üç ana başlık altında incelenecektir.

2.1. Sağ El (Mızrap) Kullanımı

Ud icrasında mızrap ve mızrabı tutan el, çok önemli bir yere sahiptir. Udda, mızrap darplarının temas ettiği büyük eşikten kafes ortasına kadar icra edildiği her bölgede farklı güç (volüm) ve tınlar duyulur. Bunda, mızrap tutan elin bileğinin, büyük eşige yaklaştıkça kol-bilek açısının kapanmasıyla güçlü darpları kolaylaştırmasının büyük etkisi vardır. Bu tınlar, büyük eşige yaklaşıldıkça sertleşip mekanikleşirken, büyük kafes üzerine gelindikçe, kol-bilek açısı genişleyeceğinden ve büyük kafesin hassas yapısından dolayı, yumuşar ve naifleşir. Her ne kadar udun yapımı esnasında, mızrabın tele temas ettiği veya edebileceği bölge mızraplık denen bir parça ile tespit edilmiş olsa da, geçmişten günümüze Yorgo Bacanos⁵³ gibi icracılar, bu alanın dışında da kendi teknik ve tavırlarınca mızrap kullanmışlardır.

Nevres Bey'in ud kullanımındaki en önemli ayırt edici unsurlardan biri, mızrap tekniği ve icra alanıdır. Onun mızrap darpları için kullandığı bölge,

⁵³ Yahya, Gülçin, *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 1-2.

dinlediğimiz taksimlerden edindiğimiz kanaate göre, büyük kafesin büyük eşik tarafından başlayarak ortasına kadar olan büyük kafes üzeridir ki, bu bölge, sesin en güçsüz ancak en yumuşak alınabildiği bölgedir. Aynı zamanda söz konusu bölgenin udun icrasında çok güçlü bir mızrap hâkimiyeti ve tekniği gerektirdiği bilinmektedir. Bu bölgede mızrap tereddütle hafif vurulduğunda silik ve cılız bir ses, çok güçlü vurulduğunda ise, tellerin mızrapla fazla esnetilmesine bağlı olarak çatlayan sesler çıkar ki, her ikisi de çalan ve dinleyen açısından makbul değildir. İşte Nevres Bey, kullandığı bölge için güçlü mızrapla yumuşak ses elde edebilen, mızrap darplarını muvazenede tutabilmiş bir büyük ustadır. Benzer etkiler dönemin büyük üdîlerinden Şerif Muhiddin Targan'da da görülmektedir.

Nazmi Özalp, TRT'de konuk olarak katıldığı, Nevres Bey konulu programda, Nevres Bey'in mızrabı ve kullanımı hakkında, "Udu yumuşak mızrap darbeleriyle çalardı. Rahmetli hocam Ruşen Kam'dan işittiğime göre, bazen sert köseleden⁵⁴ yapılmış mızraplar, bazen da kalın kiraz kabuğundan kendi eliyle hazırladığı mızraplar kullanırmış."⁵⁵ demektedir.

Kayıtları dinlendiğinde, icrası esnasında üst alt mızrapları ustalıklı ve yerli yerinde kullandığı anlaşılmaktadır. Oysa geçmişte ve günümüzde dinlediğimiz pek çok üdînin⁵⁶ icrasında, udun fiziksel imkânlarının da tesiriyle meydana getirdiği hız tutkusu, udun lâtif yapısını bozmakta ve dinleyenler kendilerini, çokça kullanılan gereksiz mızrapların arasında bulmakta, udun kendine has lahûtî ve dâvûdî havası kaybolmakta, perdeler karışmakta ve icra, uddan ziyade bir mandolin çalınıyormuş hissi vermektedir.

O dönemde icrada fazla mızrap kullanılmasının bir sebebi de, sazlarda kullanılan tellerin⁵⁷ güçlü tınılara sahip olmaması ve dolayısıyla seslerin yeterince uzayamamasıdır.

⁵⁴ Tanbûrî Dürri Turan'ın oğlu, Münir Turan'a göre Nevres Bey, mızrap olarak oldukça pahalı olan bir cins Fransız köselesi kullanmıştır (Bkz. Başar, *Üdî Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri*, s. 31).

⁵⁵ Özalp, Nazmi, "Udi Nevres Bey", *TRT Ankara Radyosu Arşiv Dairesi*, Arşiv no: TSM CD 2695, Ankara 2009.

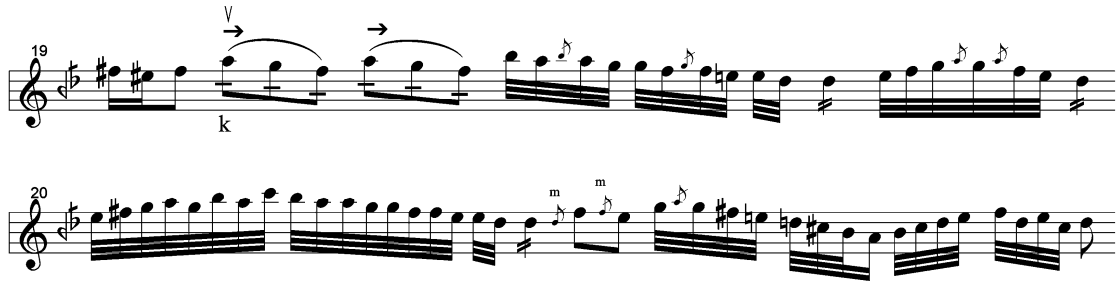
⁵⁶ Bu üdîler arasında ajilite, kendi icra tekniği olan geçmişin en büyük ustalarından Yorgo Baconos'u ayrı tutmak gerekir.

⁵⁷ Genellikle ipekten ve bağırsaktan yapılan, tınıları güçlü olmayan ve giriş adı verilen teller kullanılmıştır.

Nevres Bey'in bu hız hırsına yenik düşmeden mızraplarını ve tartımlarını yerli yerinde sıklaştırdığı, bununla birlikte ajilite⁵⁸ de sorun yaşamadığı, icrasında en hızlı olduğu zamanlarda bile perdelerin, tartımları da aksatmayarak, gayet açık bir şekilde duyulmasıyla anlaşılmaktadır.

Nevres Bey, Mızrabını rahatlıkla seri kullanabilmesine rağmen, taksimlerinde anlamsız ajiliteden kaçınmıştır. Taksim notlarında da görüleceği üzere ajilite ile yapılan cümleler, birkaç motif ya da cümleyi geçmemektedir. Taksimlerin genelinde gösterişten ziyade, duygusal bakımdan yoğun bir tavır hissedilmektedir.

Örnek -1



Bestenigâr Taksim'den

Sûzinak Taksim'in 19. dizeğinde ajilite ile yaptığı küçük motiflerin çeşitlemeler ve sekilemeler ile tekrar ettiğini görmekteyiz. Yine, seri mızrapların kısa sürelerle kullanılması dikkat çekicidir.

Örnek -2



Sûzinâk Taksim'den

⁵⁸ Çeviklik, atıklık, kıvraklık gibi anlamlara gelen, saz icracıları arasında sıkça telaffuz edilen bu kelime, ud icrasında üst ve alt mızrapların, seri hareketlerle ve kesintisiz kullanımı anlamına gelmektedir.

Bu örneklerde de görüleceği üzere Nevres Bey, 32'lik notalar ve seri mızraplarla yaptığı motifleri, daha ziyade oktav, karar-güçlü, güçlü-tiz karar gidişlerinde tercih etmiştir.

Örnek -3



Hicaz Taksim-2'den

2.2. Sol El (Pozisyon) Kullanımı

Ud, akordu dört ses aralıklarla yapılan, altı (bam teli tek diğerleri çift olmak üzere) telli bir sazdır. Boş tellerin akortları yukarıdan aşağıya doğru günümüzdeki yaygın kullanımıyla (kalından inceye), fa diyez,⁵⁹ si, mi, la, re ve sol'dür. Ud, hem akort sistemi ve makamların genel perde yapıları, hem de icracı için kolaylıklar sunması sebebiyle, genellikle akademik eğitilmiş olanlar tarafından II. pozisyonda icra edilir. Udun akort yapısı ve II. pozisyonun uddaki icrayı kolaylaştıran perde yerleri, 4. parmağı ve diğer pozisyonları kullanmaya ihtiyaç duyurmayacak şekilde boş tellerin kullanımına izin vermektedir. İşte bu noktada ajiliteyi ön plana çıkaran icralarda, boş tellerin sıklıkla kullanımını esas alan pozisyonuz kullanım tercih edilmektedir. Bu da icra esnasında farklı çap, karakter ve özelliklerde olan tellere geçişin çok olmasından dolayı melodik tınıda basitlikler ve tınısal ayrılıklar meydana getirmektedir.

Bu noktada Nevres Bey'e kadar olan icracılarda pozisyon kullanımının yaygın olmadığını yeniden hatırlamakta fayda vardır. Nevres Bey'in, ud icrası bakımından milât sayılacak yenilikler ve teknikler geliştirmesinden de anlaşılan bu durum, söz konusu icra farklılıklarının, döneminde ve sonrasında gelen diğer icracıların hepsi tarafından kabul ve işaret edilmesiyle de tescillenmektedir.

⁵⁹ Udun bam teli olan bu tel, icra edilen makama, makamın hangi perde üzerinde çalındığına, icracının duyuş ve icra zevkine göre farklı notalara akort edilebilir. Udda temel dörtlü akort düzenine uyulması bakımından, özellikle yeni başlayanlarda fa diyez sesine akort edilmesi uygun görülmektedir.

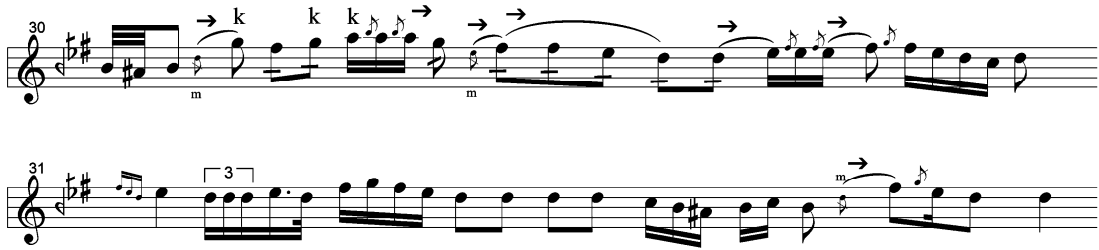
Nevres Bey, udda pozisyonları ziyadesiyle kullanan bir icracı olarak, mümkün merteye boş tellerden imtina etmiştir. Tanbûrî Cemil Bey'le olan yakın icra münasebetinin neticesi olarak, o'nun tanburda yaptıklarının etkisini udda gösterme ihtiyacının, Nevres Bey'i tek tel üzerinde devam eden icralara ve udun bütün pozisyonlarını kullanmaya sevk ettiği kanaatindeyiz.

Nevres Bey'in taksimlerinde, pozisyon kullanımı bakımından örnek teşkil edecek uygulamalar sıklıkla görülmektedir.

Bu örneklerden birkaç tanesini buraya taşıyoruz.

Birinci örnekte, 30. dizeğin hemen başında Nevâ teline mızraplı çarpılarak Gerdâniye (normalde udda bu tel, bir alt boş tele tekâbül eder) perdesine, Nevâ teli üzerinde kalmak tercih edilerek ve beşinci pozisyona kadar gidilerek ulaşılmaktadır. Devamında ise, icra, yine Nevâ üzerinde yedinci pozisyonda sürmekte ve Gerdâniye üzerine çıkmaksızın karara kadar gelmektedir.

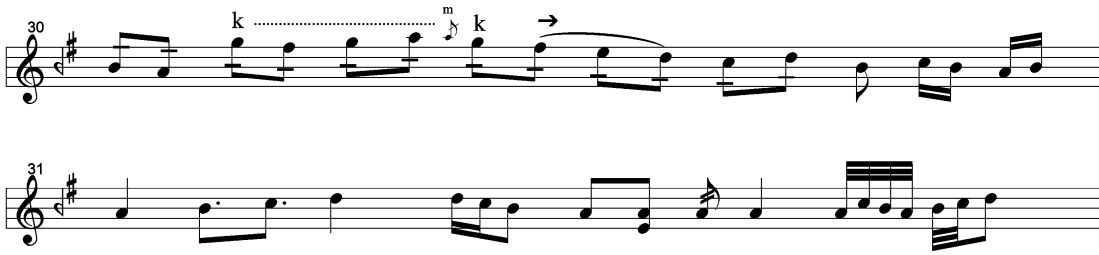
Örnek -1



Hüzzam Taksim'den

İkinci örnekte de farklı makamdaki bir taksimden alınmış olmasına rağmen, Gerdâniye perdesinin yine Nevâ üzerinde alınması ve dönüşün makamsal dizi farklılıkları haricinde neredeyse bir önceki örnekle aynı olması bakımından dikkat çekicidir.

Örnek -2



Hüseyinî Taksim-1'den

Bu örneklerin her ikisinde de hemen karar öncesinde, daha ziyade 1. parmakla pozisyonun kullanıldığı boş tel veya ilgili telin ilk notasından mızraplı bir çarpma ve kaydırmalar ile 6. ve 7. pozisyonlara kadar ulaşıldığı görülmektedir.

2.3. Süsleme Teknikleri

Güzel ve güzellik olgusu, bütün sanat akımları ve sanatçılar için ulaşılması hedeflenen bir amaç olmuştur. Bu amaç, sosyal toplumlarda farklı sanat akımlarını meydana getirmiştir. Sanatçı, bazen ilâhî, bazen beşerî ihtiyaçlarla şekillenen iç dünyasını, bu ideale ulaşma yolunda eserlerine yansıtır. Dolayısıyla her sanatçı, eserini daha güzele taşımak isterken onunla bütünleşmekte; aklını, gönlünü ve bedenini seferber ederek güzelliğe hizmet etmektedir.

Mûsikî erbabı için de güzele ulaşma maksadı taşıyan icra, icracının ruhunun seslere dökülmesiyle süslenir. Buradan yola çıkarak süsleme, kişiden kişiye farklılık gösterebilen, genel yapısını bozmaksızın besteye ve icraya dâhil edilen, icracının yorumunu renklendiren, güzelleştiren küçük müzikal unsurlardır denilebilir.


Süslemeler genellikle kendine özgü yazım tekniğine uygun işaretlerle gösterilirler.⁶⁰ Hangi dönemde yaşamış olursa olsun, temel seviyede yeteneğe ve birikime sahip bir icracının, icra ettiği esere kendinden esintiler katmaması düşünülemez. Bestelenmiş ana melodiye ya da taksime, icracı tarafından dâhil edilen her beste dışı uygulama, süsleme adı altında zikredilebilir. Ancak mûsikî erbabının

⁶⁰ Biz bu süslemeler için bazı farklı işaretler kullandık (Bkz. Taksimlerin Notaya Alınmasında Kullanılan Sembol ve Kısaltmalar).

genelince kabul gören belli başlı süsleme unsurları, ortak bir dil olarak telâffuz edilmektedir.


Nevres Bey'in icrasına kattığı süsleme unsurlarını dokuz başlık altında incelemek mümkündür:

2.3.1. Çarpma

“Değerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alarak, mızrap ya da parmak darbesiyle yapılan, çok kısa değerlikli notalardır. Üzeri çizili küçük sekizlik () nota ile gösterilmektedir.”⁶¹

En çok kullanılan bu süsleme unsuru, üç alt başlıkta ele alınabilir:

2.3.1.1. Mızraplı Çarpma

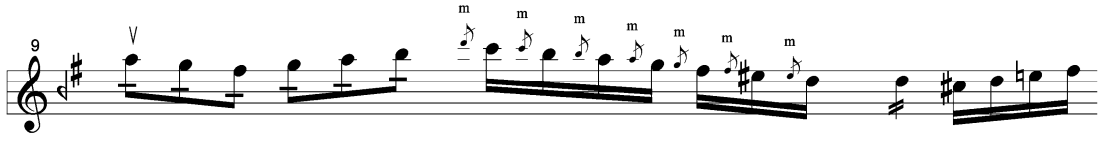
Taksimleri dikte ederken, mümkün merteye bir nota karmaşasına yol açmamak için, nota değeri verilmeyecek kadar kısa olan mızraplı küçük hareketleri, icrada eşlik olarak kullanılacak üst boş telleri ve oktav perdeleri ya da icra içerisinde perde karakteri göstermeksizin vurulan mızrapları, çarpma işareti ile gösterdik. Mızrapla yapıldığını göstermek için de üzerlerine veya altlarına küçük bir – m – harfi koyduk. ()

Nevres Bey bu çarpmaları, bir perdeyi güçlü duyurmak istediği zaman onun değerliğinden kullanarak hemen önünde, kaydırmalar ile pozisyonları işleyerek tuttuğu perdelere giderken kaydirmayı yaptığı teli tınlatmada, uzayan güçlü ve asma karar perdelerinin tınlarını güçlendirmek ve renklendirmek maksadıyla oktav, dörtlü ve beşli değerde alt perdelere vurmak şeklinde kullanmıştır.

Nevres Bey'e ait çeşitli mızraplı çarpma örnekleri aşağıda sunulmuştur:

İlk örnekte çarpma, hemen notaların öncesinde bir üst perdelere vurularak duyurulmaktadır. Kuvvetli duyulmasını istediği yerlerde üst mızrapla, hafif zamanlar için ise, alt mızrapla çarpma yapmaktadır. Çok kısa süreli olan bu çarpmalar, sürelerini, sonralarında gelen notalardan almaktadırlar. Bu tarz, taksimlerde sıklıkla görülen bir çarpmadır.

⁶¹ Yahya Kaçar, Gülçin, *Türk Müsîkîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*, Maya Akademi, Ankara 2009, s. 28.

Örnek -1**Eviç Taksim'den**

İkinci örnekte çarpma, uzayan perdelere eşlik olarak vurulan üst baskılı ya da baskısız olabilen perdeleri göstermektedir. Özellikle mızraplı uzatılan sesler esnasında, alt oktav ve makamın dizisine uygun diğer seslerle yapılan ve sıklıkla duyurulan bir çarpmadır. Bu çarpmalar kendinden önce ve sonra gelen notaların değerliklerinden kullanılarak duyurulmaktadır.

Alt oktav ve beşli seslerle yapılan çarpmalarla Hüseyinî perdesinin tınısının güçlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Örnek -2**Hicaz Taksim-2'den**

Üçüncü örnekte ise, kaydırmalar öncesinde duyurulan mızraplı çarpmalar görülmektedir. Udda Çargâh ve Rast perdeleri, baskı ile elde edilebilen perdelerdir. Nevres Bey, bu perdeleri kaydırmalarla pozisyonlarda duyurmaktadır. Kaydırmalardan önce görülen mızraplı çarpmalar, değerliğini, kaydırmayla ulaşılan perdelerin sürelerinden almaktadırlar

Örnek -3**Eviç Taksim'den**

2.3.1.2. Mızrapsız Çarpma

Bu tarz çarpma, ardışık gelen iki aynı perde arasına gelecek şekilde genellikle bir üst perdeye mızrapsız olarak parmakla yapılır.

Nevres Bey mızrapsız çarpmayı taksimlerinde ardışık gelen aynı seslerin hemen hepsinde yapmıştır. Ayrıca kaydırmalarla ulaştığı perdelerin kararlılığını göstermek için bir üst perdesine çarparak yeni motif oluşturduğu da görülmektedir.

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, sekizlik değerinde olan perdeleri çift mızrapla duyurmuş ve aralarını bir üst perdeye dokunarak yaptığı çarpmalar ile süslemiştir.

Birinci örnekte, ikişer mızrapla duyurulan seslerin arasına gelen çarpmalar görülmektedir. İkinci notalara yakın olan ve çok kısa değerlikli olan çarpmalar, sürelerini, önlerindeki notalardan almaktadırlar. Nevres Bey bu tarz çarpmayı sıklıkla kullanmıştır.

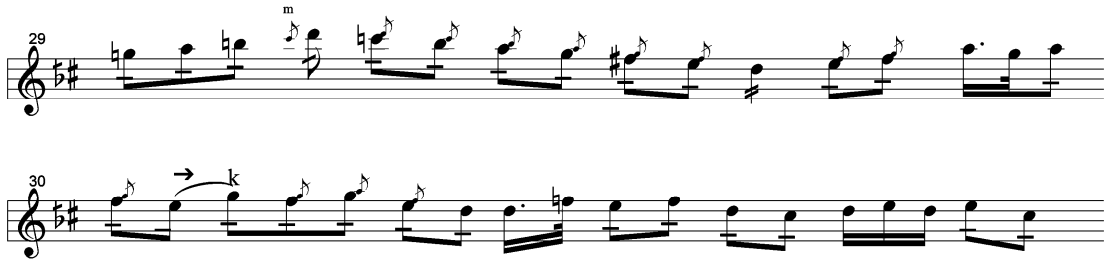
Örnek -1



Uşşak Taksim-3'ten

İkinci örnekte ise, uzunca bir süre çeyrek vuruşluk notalar ile duyurulan seslerin aralarına denk gelecek şekilde duyulan çarpmalar görülmektedir. Çarpmalar, değerliklerini, sonrasında geldikleri seslerden almaktadırlar.

Örnek -2



Hicaz Taksim-1'den

2.3.1.3. Vurkaç

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icra edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye mızrapsız çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür.

Nevres Bey bu süslemeyi, kaydırma ile indiği bütün pozisyon dönüşlerinde ustalıklı kullanmakta, çarpmaları alelâde⁶² değil, diziye göre bir sonraki sese tam olarak denk gelecek şekilde uygulamaktadır.

İlk örnekte, çeşitlemeli olarak tekrar edilen iki nağmede, çarpmaların perdelerden hemen sonra geliş şekline dikkat edilmelidir. Çarpmalar, iki sesin tam ortasına denk gelecek şekilde sanki nota 32'lik değerde çalınıyormuş gibi duyurulmaktadır.

Örnek -1



Şehnaz Taksim'den

İkinci örnekte Nevres Bey'in başka taksimlerde de çeşitlemeli kullandığı bir motif görülmektedir. Vurkaçlar, yine iki notanın ortasına denk gelecek şekilde duyulmaktadır. Örnek, kaydırmaların, vurkaçların ve mızrapsız çarpmaların bir arada kullanıldığı özgün bir cümledir.

Örnek -2



Uşak Taksim-3'ten

⁶² Bu süsleme, bazı icracılarda, birinci parmakla pozisyondan dönüşlerde, sonraki perdeler gözetilmeksizin üçüncü parmakla rastgele vurularak yapılmakta, bu da, makamda dizi dışı sesler duyulmasına sebep olarak icrayı basitleştirmektedir.

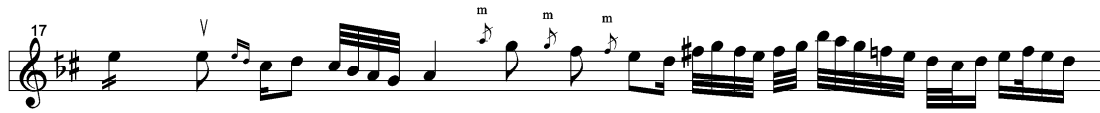
2.3.2. Mordan

Asıl notanın önüne konulan çoklu⁶³ çarpma notalarıdır. Asıl nota ile aynı sestten başlayıp bir üst ya da alt perdeye mızraplı veya mızrapsız çarpma ile yapılabileceği gibi, asıl notanın iki veya üç alt perdesinden başlayarak asıl notaya, sıralı mızraplı ya da mızrapsız çarpma ile asıl notaya ulaşılabilen küçük, sıralı ya da zikzaklı nağmelerdir.

Çalışmamızda bu çarpmalar çeyrek vuruşluk küçük notalar ile gösterilmiştir.

İlk örnekte Hicaz perdesine inilirken mızraplı sıralı mordan görülmektedir. Üst alt mızrapla çok hızlı duyulan mordan, süresini, ardından gelen Nim Hicaz perdesinden almaktadır.

Örnek-1



Şehnaz Taksim'den

İkinci örnekte, asıl perde olan Hüseyinî perdesine Çargâh'tan başlayarak gidilirken, motifin güçlenmesi amacıyla çift ses ile Çargâh da duyurularak hareket sonlandırılmaktadır. Burada da mordan, süresini, sonrasında gelen çift sesli Çargâh Hüseyinî perdesinden almaktadır.

Örnek -2

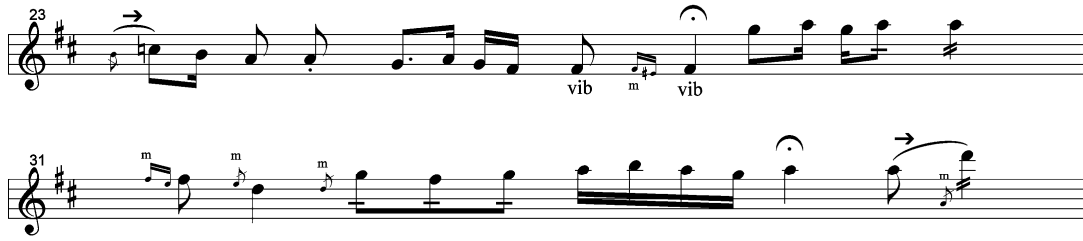


Gerdâniye Taksim'den

⁶³ Nevres Bey'in, taksimlerinde bu çarpmayı genellikle iki, bazen de üç nota ile yaptığı görülmüştür.

Bu örneklerde, ana ses ile aynı perdeden başlayarak bir alt perdesi duyurulduktan sonra yine ana sese döndüğü görülmektedir. Bu hareketin maksadı, karar ve tiz karar perdelerini vurgulamak olmalıdır. Mordanlar sonralarında gelen notaların tartımlarından kullanılarak duyurulmaktadır.

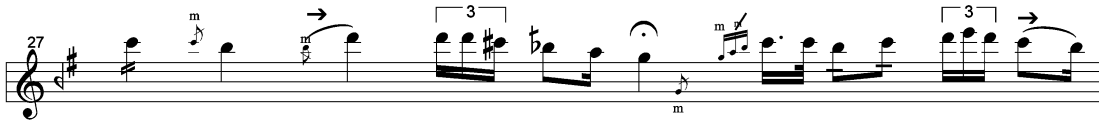
Örnek -3



Ferahnâk Taksim'den

Dördüncü örnekte ise, Tiz Çargâh perdesine gidilirken, Gerdâniye perdesinden başlayarak mızraplı, mızrapsız çarpmalar ve 3'lü mordan görülmektedir. Burada sadece ilk perde olan Gerdâniye perdesine mızrapla vurulmuş, Muhayyer ve Tiz Segâh perdeleri mızrapsız olarak sadece parmak baskısıyla duyurulmuştur.

Örnek -4



Gerdâniye Taksim'den

2.3.3. Grupetto (Kümelenme)

Esas notanın bir derece üst ya da alt notasından başlayarak kümeleniveren, genellikle üç bazen dört notadan müteşekkil, küçük, hızlı, melodik hareketlerdir.⁶⁴

Nevres Bey'in ustalıkla kullandığı bir süsleme olan grupettoların yerli yerinde olması, asıl icranın boğulmaması bakımından önemlidir. İcralarında daha ziyade duygu ön planda olan Nevres Bey, burada da gereksiz doldurmaldan imtina

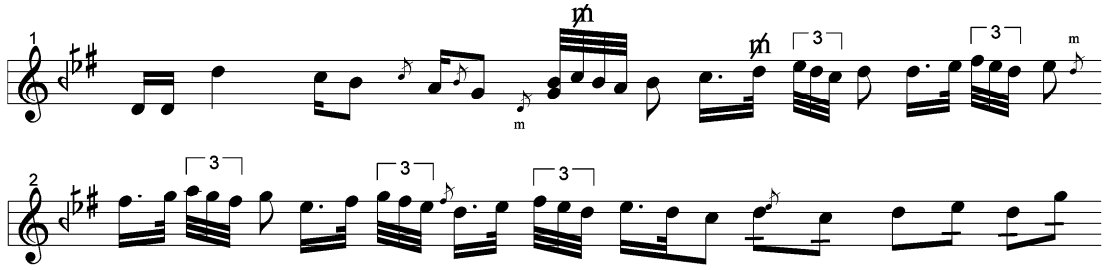
⁶⁴ Yahya Kaçar, *Türk Müsiki Üzerine Görüşler*, s. 31.

etmiştir. Kullandığında ise, örnek motif ve cümleler meydana getirecek kadar âhenkli bir tını oluşturabilmeyi başarmıştır.

Çalışmamızda bu süsleme, önemine göre bazen otuz ikilik notalar ile bazen de çeyrek vuruşluk küçük notalar ile gösterilmiştir.

Hüzzam taksim girişini bu konuda çok iyi bir örnek (1) teşkil etmektedir. Taksim hemen başlangıcında, temel motifin üzerine kurulduğu 32'lik notalar ile gösterilen dörtlü ve üçlemeli grupettolar, birbirini tamamlar şekilde ahenkle ve ustalıkla duyurulmaktadır.

Örnek -1



Hüzzam Taksim'den

İkinci örnekte, sıra ile Nevâ'dan itibaren inilen Çargâh ve Segâh perdelerini vurgulamak maksadıyla yapılan üçlemeli grupettolar dikkat çekmektedir. Grupettoların ilk başladığı Nevâ (kapalı) ve Çargâh perdeleri mızrapla duyurulmakta, diğer perdeler mızrapsız olarak baskıyla verilmektedir.

Örnek -2



Uşşak Taksim-1'den

2.3.4. Glissando (Kaydırma)

Glissando, icra esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır), telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir. Glissando, hemen bir önceki ya da sonraki seslere kısa mesafeli ya da bağlı seslerle yapılabileceği gibi, sazın imkân vermesi halinde pozisyon atlayarak, nağme bütünlüğünü bozmadan uzun mesafeli de olabilir.

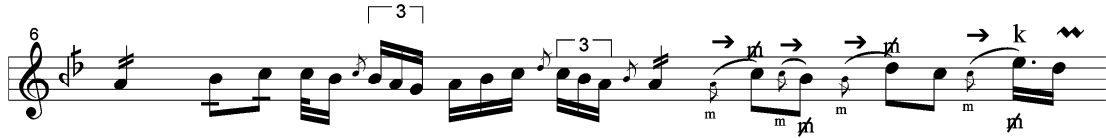
Nevres Bey, udu mümkün mertebe pozisyonlarda icra etmeyi benimsemiş olduğundan, icralarında bu süslemeyi sıklıkla kullanmıştır.

Glissandolar bazen bir önceki perdeden devamla duyulabildiği gibi, bazen de küçük mızraplı çarpmaların akabinde kendini göstermektedir.

Çalışmamızda bu süsleme hareketi, kaydırma adıyla ifade edilmiş ve sağa doğru küçük ok işareti kullanılarak gösterilmiştir (→).

İlk örnekte, Nevres Bey'in, nağme bütünlüğünü bozmaksızın bütün kaydırmaları, küçük mızraplı çarpmalarla tınlattığı Dügâh teli üzerinde yaptığı görülmektedir.

Örnek -1

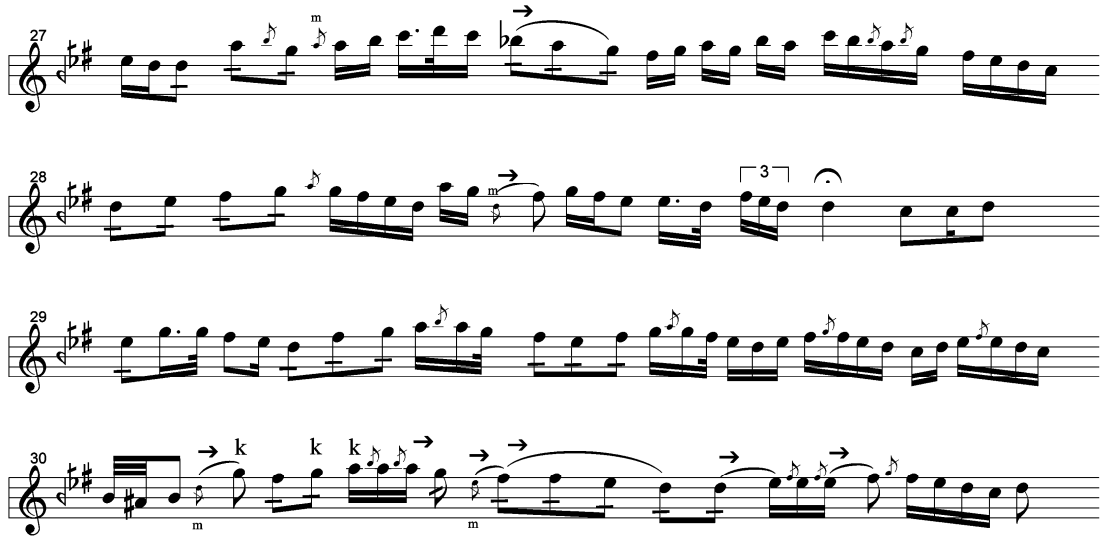


Bestenigâr Taksim'den

İkinci örnekte ise, Tiz Çargâh'tan Nevâ'ya kadar olan perdelerin koparılmadan tek bir sesmiş gibi icra edilmesine dikkat edilmelidir. Nevres Bey, genellikle yaptığının aksine, bu dönüş kaydırmasında, vurkaçlı çarpmalar kullanmamıştır. Bu da tınıyı hiçbir şekilde bölmek istemediği tek bir ses içerisinde bir oktav sesi duyurma hissi vermektedir.

Örnek -2**Hüseyinî Taksim-1'den**

Üçüncü örnekte, Nevres Bey'in pozisyon kullanımı ve kullanırken yaptığı kaydırmalar dikkat çekicidir. Özellikle Hüzzam taksim, makamın seyir cazibesine de uygun olarak, kaydırmaların bolca görüldüğü bir Nevres Bey icrasıdır. Burada da kaydırmalar, çarpmalarla kesilmeksizin uzayan sesler şeklinde duyurulmaktadır.

Örnek -3**Hüzzam Taksim'den****2.3.5. Tremolo**

Bir notanın, çok küçük değerlere (32'lik, 64'lük gibi) bölünerek tekrarlanmasıdır. Tril'den farklı olarak, başka hiçbir sesle bağlantısı olmaksızın, değerliklerince sesin uzaması istendiğinde kullanılır. Ud, yaylı bir saz olmadığından, herhangi bir sesin güçlü bir şekilde ve uzun süre zinde duyurulması istendiğinde tercih edilen bir süsleme biçimidir.

Çalışmamızda bu süsleme, dörtlük notanın sapına hafif eğik üç çizgi ya da sekizlik notanın sapına eğik iki çizgi konularak gösterilmiştir (♯).

Nevres Bey'in, çok fazla tercih etmemekle beraber, tremoloyu, daha ziyade taksimlerin sonlarında karara giderken kullandığını görmekteyiz. Uşşak Taksim-2 ve Uzzâl Taksim-2'de bu süsleme görülebilir.

İlk örnekte, karara gidilirken 29., 30. ve 32. dizelerde yapılan tremololar, sekizlik notalar ile gösterilmektedir.

Örnek -1

Eviç Taksim'den

İkinci örnekte, yine karara yaklaşıldığında karar perdesinin güçlendirilmesi amacıyla duyulan tremololar dikkat çekmektedir.

Örnek -2

Hicaz Taksim-2'den

2.3.6. Trill

Trill, İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup, titreme manasına gelmektedir.⁶⁵

Bir notayı, değeri süresince, tremoloda olduğu gibi küçük parçalara bölerek tekrarlamak ve bu tekrar arasında vurulan her mızraptan sonra bir sonraki perdeye mızrapsız olarak çarpmakla duyurulan bir süsleme çeşididir.

Nevres Bey’in taksimlerinde sıklıkla kullandığı bu müzikal unsur, udda mızraplar icracının bu süslemeyi güçlü duyurmak istemesi halinde hep üstten, aksi takdirde ve genellikle üst alt mızraplarla yapılır.

Çalışmamızda bu süsleme, (♪) işareti ile gösterilmiştir.

Birinci örnekte, Uşşak dizideki sekizlik ardışık perdeler, trillerle süslenmiştir. Sekizlik notalar on altılık değerde çalınmış ve her notadan sonra bir üst perdeye vurularak tril’ler elde edilmiştir. Burada Nevres Bey’in sık kullandığı bir tril’li iniş görülmektedir.

Örnek -1



Uşşak Taksim-12den

İkinci örnekte, Nevres Bey’in yaptığı tril’li süslemelerin makam dizisi içerisinde oktav seslerde bir başka kullanımını görmekteyiz.

Örnek -2



Sûzinâk (Zengüleli) Taksim'den

⁶⁵ Yahya Kaçar, *Türk Müsîkisi Üzerine Görüşler*, s. 30.

Üçüncü örnekte, Muhayyer Taksim-1'in hemen ilk dizeğinde, Muhayyer perdesinin tiz karar olması ve Muhayyer makamı için adını verecek kadar önemli bir perde olması münasebetiyle etkisini hissettirmek için ısrarla iki vuruş süresince trille süslendiği görülmektedir. Bu kadar uzayan seslerde tril kullanımı Nevres Bey'in icralarında çok yaygın değildir.

Örnek -3



Muhayyer Taksim-1'den

Son olarak dördüncü örnekte ise, Muhayyer perdesinden Nevâ perdesine kadar olan sesler yarım vuruşluk trillerle gösterilirken, Gerdâniye perdesinden Çargâh'a kadar olan sesler ise, sıra ile her biri trillerin ardınca gelecek şekilde 16'lık notalarla duyurulmaktadır.

Örnek -4



Gerdâniye Taksim'den

2.3.7. Akor

Bir ses dizisinin güçlü perdelerinin iki taneden fazlasını (genellikle 1. 3. 5. ve 8. dereceler), bir bütün halinde tek seferde vermekle elde edilen, makam dizisinin tınısını güçlendiren bir süsleme çeşididir.

Udda bu süsleme, tellerin ve pozisyonun elvermesi ile 1, 3, 5, 8, (Rast makamı için sol, si, re, ince sol gibi) ya da 1, 4, 8, -1, 5, 8 gibi derecelerin tek ve hızlı bir mızrap darbesiyle vurulmasıyla mümkün olabilir. Notaların akor'a uygun olması halinde, boş teller tınıya dâhil edilebilir.

Nevres Bey'in taksimlerinde akor kullanımı, özellikle Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Baconos'ta olduğu kadar yaygın değildir.

Çalışmamızda akor bir sapa bağlı olarak sütun halde üst üste yazılan notalarla gösterilmiştir. ()

İlk örnekte Bestenigâr makamının güçlüsü olan Çargâh perdesi Do Majör akorun 1. çevirimi ile duyurulmuştur.

Örnek -1



Bestenigâr Taksim'den

İkinci örnekte ise, Eviç makamının tiz kararı olan Eviç perdesi üzerinde batı müziği sistemine göre önce sd^{66} 2. çevrimi ardından tonik⁶⁷ akorlar görülmektedir.

Örnek -2



Eviç Taksim'den

2.3.8. Çift Ses


İcra edilen makam dizisinin etkisini kaybettirmeyecek şekilde icra edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde genellikle üçlü, dördü, beşli ve sekizli derecelerin aynı anda tek mızrapla ya da parmakla icra edilmesiyle oluşan bir süsleme şeklidir.

Dizide armonik bir genişleme sağlamak amacıyla yapılan, özellikle yine Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Baconos gibi sanatkarlarca melodi oluşturacak

⁶⁶ Sudominant, Batı müziği kadans sisteminde 4. derece üzerinde 1., 3., 5., 8. derece seslerinin oluşturduğu akor yapısıdır.

⁶⁷ Batı müziği kadans sisteminde 1. derece üzerinde 1., 3., 5., 8. derece seslerinin oluşturduğu akor yapısıdır.

kadar sıklıkla kullanılan bu süsleme şekli, Nevres Bey taksimlerinde yok denecek kadar azdır.

Çalışmamızda çift ses, bir sapa bağlı olarak sütun halde üst üste yazılan notalar () ile gösterilmiştir.

İlk örnekte, sadece karar sesinin icraya katılmak için bir renk olarak Dügâh perdesi altında temel ses olarak duyurulduğu görülmektedir. Harekette bir devamlılık yoktur.

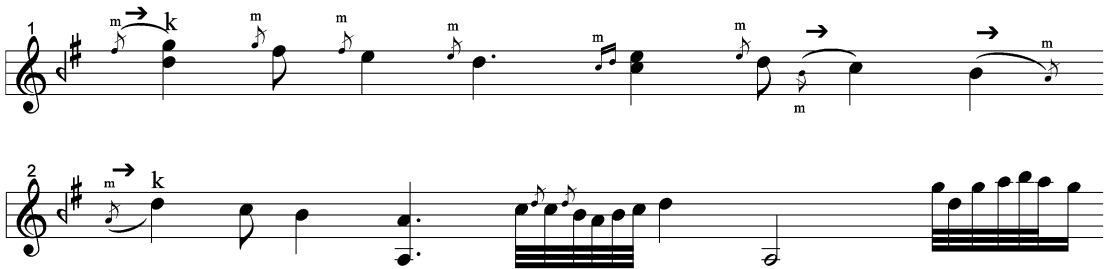
Örnek -1



Ferahnâk Taksim'den

İkinci örnekte ise, taksimın hemen ilk ana notası, Nevâ ve Gerdâniye (boş teller), 5. nota Dügâh telinde Çargâh (2. parmak) ve Nevâ telinde Hüseyinî (1. parmak), son olarak 2. dizeğın 4. notası ise, Dügâh (boş tel) ve Kaba Dügâh (üst bam boş tel), makam dizisi içerisinde kalınarak çift sesle vurgulanan perdelerdir.

Örnek -2



Gerdâniye Taksim'den

2.3.9. Arpej

Arpej, akoru oluşturan seslerin kendi ölçü ve dizisi içerisinde ayrı mızraplarla darp edilmesiyle icra edilen süsleme şeklidir.

Arpej, ardışık gelen notalar olduğundan, farklı bir işaret ile gösterilme ihtiyacı duyulmamıştır. Nevres Bey, arpeji de icralarında çok nadir kullanmıştır.

En karakteristik arpej örneği, Hüzam aranağme ve dolayısıyla Hüzam saz semâisinde görülmektedir.

Örnekte, Sûzinâk makamının karar perdesi üzerine kurulu 1., 3., 5. seslerin üçleme tartımlı olarak, mızrapla arpej edildiği görülmektedir.

Örnek -1



Sûzinâk (Zengüleli) Taksim'den

2.3.10. Pedal Ses Kullanımı

Genellikle boş teller eşliğinde diğer perdelerde dolaşmakla oluşan bir süsleme şeklidir.

Bu süslemede esas olan, bir taraftan melodiye devam edilirken, diğer taraftan melodi için basılan her bir perdenin peşi sıra denk gelecek şekilde, seri bir bilek hareketiyle tek alt veya üst-alt mızraplarla boş tellerle eşlik yapmaktır. Böylece icrada, birden fazla ud aynı anda icrada bulunuyor hissi verdirilmekte, saz tınısı zenginleştirilmekte ve güçlendirilmektedir.

Pedal ses kullanımı, Nevres Bey'in sıklıkla tercih etmediği bir süsleme türüdür. Onun notaya aldığımız taksimlerdeki tek örnek, Kürdîlihiczâkâr taksim 3. dizeğinde görülmektedir.

İlk örnekte, Kürdîlihiczâkâr⁶⁸ makamının tiz kararı olan Gerdâniye perdesi üst alt (çift) mızraplarla tutularak, Hiczâkâr dizisiyle Eviç perdesinden Rast perdesine inilmektedir.

⁶⁸ Asıl makam Kürdîlihiczâkâr'dır ancak, bu bölümde taksim hiczâkâr makamında dolaşmaktadır.

Örnek -1**Kürdîlihicazkâr Taksim'den**

İkinci örnekte de görüldüğü üzere, Nevres Bey daha ziyade, çeyrek vuruşluk tartımlarla tuttuğu uzayan seslerde, mevcut makam dizisinin güçlü ve asma karar perdelerine denk gelecek şekilde üst tellerde, genellikle oktav, dörtlü ve beşlilere denk gelen perdelerle küçük sürelerle ve geniş aralıklı yürüyüşler yapmıştır.

Örnek -2**Hicaz Taksim-2'den**

Nevres Bey'in ud taksimlerinin teknik açıdan incelenmesine ayırdığımız bu bölümün sonunda, onun mızrabı tutan sağ eline ve sağ el bileğine son derece hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Mızrabı istediğince kuvvetlendirebilmekte, önem arz eden perdelerde vurguları sesleri çatlatmadan ve gereksiz yere çoğaltmadan yapabilmekte, tremolo'lu mızrapları da gereğince kullanarak icrasını gereksiz mızraplarla kalabalıklaştırmaktan imtinâ etmektedir. Nevres Bey'in icralarında mızrabın tele temas ettiği bölgenin, kayıtlardan duyduğumuz yumuşak sese paralel olarak, kafes

üzerinde olduğu kanaatine vardık ki, bu kanaati, Neyzen Niyazi Sayın da teyit etmektedir.⁶⁹

Nevres Bey'in sol el kullanımı ise, başlı başına bir çalışma konusu olacak niteliktedir. Notaya aldığımız 20 taksiminde, nağmenin icap ettirdiği her yerde pozisyonda kalmıştır. Udda pozisyon kullanımı, icracının iyi bir kulak ve klavye hakimiyetine sahip olmasını gerektirdiğinden, pek çok udi tarafından tercih edilmemektedir. Halbuki Nevres Bey'in bu konuda ısrarlı olduğu, taksimlerin içerisinde de çok miktarda görülebilecek müşahhas örneklerden anlaşılmaktadır.

Ud icrası içerisinde on alt başlıkta incelediğimiz süsleme teknikleri de Nevres Bey'in icrasında farklı renkler, tutuşlar, vuruşlar ve hareketler oluşturmaktadır. Hem tezimizin içerisindeki örnekler, hem de notaya aldığımız taksimler, Nevres Bey'in süsleme mantığı hakkında detaylı bilgi vermektedir. Onun süslemelerinde en dikkate değer husus, süslemeleri salt süsleme niyetiyle değil, iç dünyasını tercüme eder gibi bir tavırla yapmış olmasıdır. Dolayısıyla süslemelerinde çabuk etkilenip değişiveren ve yoğun duygusal çizgiler barındıran karakterinin izlerini görmek mümkündür. Nevres Bey, adeta kendi susmuş, sazıyla konuşmuştur.

Üstadın bazı taksimlerinde dönemin teknik yetersizlikleri sebebiyle kayıt süresine yönelik mecburi kısıtlamalardan dolayı (genellikle 3,15' civarı) zaman zaman duygu bütünlüğünün bozulduğu düşünülebilirse de, bu, anlaşılabilir bir durumdur. Nevres Bey'in sanatını ilgilendirmeyen veya şüphe uyandırmayan böyle küçük meseleler, çalışma içerisinde irdelenmemiştir.

⁶⁹ Niyazi Sayın ile mülakat 2010.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NEVRES BEY'İN UD TAKSİMLERİNİN

MELODİK AÇIDAN ANALİZİ

Bu bölümde, öncelikle Nevres Bey'in sanat birikimini icrasına aksettiren kurduğu motif ve cümle yapıları incelenecek, ardından, kimi zaman aynen, kimi zaman da varyantlarla kullandığı bazı kişisel motifleri ve motiflerinden oluşan cümleleri irdelenecektir. Onun, taksimlerini yaparken kullandığı birtakım tartımlar ve bu tartımların çeşitlemeleri, sürati ve gider anlayışı da bu bölümün ana konuları arasında yer almaktadır. Bütün bunların ardından da notaya aldığımız 20 adet taksimnin tek tek makam analizleri yapılarak, Nevres Bey'in taksimlerinde kullandığı ana dizi perdeleri ve geçkileri anlatılacak, bu anlatımda perdeleri hangi süre ile kullandığı, dörtlük değer esas alınarak tablo ile de gösterilecektir.

3.1. Motif ve Cümle Yapıları

Saz mûsikîsi formlarından olan taksim, irticalen yapılması nedeniyle, icracının sanat birikimini gösterebilmesinde önemli bir yere sahiptir. Taksim, icracının sanatı ile kendini ifade edebilmesine imkân tanır. Bunun içindir ki, bir saz mûsikîsi formu olarak ve doğaçlamayla bir defalık besteleniveren taksim, bize icracının birikimini ve tavrını analiz etmede eşsiz fırsatlar ve örnekler sunar.

İyi bir taksim için icracı, üst seviyede bir müzik yeteneğine sahip olduğu gibi, kendinden önceki icralara ve icracılara vâkıf olmalı ve geleneği hazmetmelidir. Gerek besteli, gerekse bestesiz icralarında, tıpkı bir dantel işler gibi anlamsız tekrarlardan sakınarak, motif⁷⁰ ve motiflerin birleşiminde cümle⁷¹ yapıları ile yorumunu sunmalıdır.

Taksim esnasında oluşturulacak motif ve cümlelerin geri dönülüp düzeltilmesi imkânsız olduğundan, icracı bu yapıları oturabilmede hem ciddi bir bilgi ve pratik birikimine sahip olmalı, hem de bu kalıpları ivedilikle oluşturup mükemmeliyetle uygulayabilmelidir.

⁷⁰ Motif, herhangi bir müzikal yapının üzerine inşa edildiği en küçük müzikal unsurdur.

⁷¹ Cümle, motiflerin birbiri ardınca birleşmesi ile meydana gelen müzikal unsurdur.

Ud gibi perdesiz sazlarda, yukarıdaki asgarî şartlara ek olarak, sağlam bir perde ve pozisyon anlayışı da ilâve edilmelidir. Nevres Bey, duygunun ön plânda olduğu taksimlerini icra ederken, motif ve cümleleri bir kompozisyon inceliğiyle işlemiştir. İcrası esnasında ziyadesiyle önemseydiği pozisyon kullanımlarıyla, taksimleri boyunca tınının farklılaşmadan ve kopmadan uzun cümlelerle ifade edilmesini sağlamış ve mümkün merteye pozisyonlarda kalarak ud tarihi açısından eşsiz bir örnek teşkil etmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, Nevres Bey, taksimlerinde geleneksel makam anlayışından kopmamış, ancak kendinden önce kullanılmayan pozisyonları ustalıkla kullanarak klâsik ud anlayışına teknik ve melodik açıdan yeni boyutlar kazandırmıştır.

Onun, taksimlerinde motif ve cümleler bağlamında tekrara düştüğü pek görülmez. Notaya aldığımız 20 taksimin hiç birinin girişi bir diğerine benzememektedir. Özellikle girişlerde kendi ile özdeşleştirebileceğimiz motif ve cümle yapıları göze çarpar.

Özellikle taksimlerinin girişlerine, etkileyici olması bakımından ayrı bir özen gösterdiği anlaşılmaktadır. Nitekim aşağıda örneklerini sunduğumuz taksim girişlerinin motif ve cümle kurulumları son derece dikkat çekicidir.

İlk örnekte, 1. dizekte görülen 1 numaralı motif, 2 ve 3 numaralı motiflerde çeşitleme ile zenginleştirilmiş ve 4 numaralı motif ile cümle tamamlanmıştır. 1. motifte kaydırma ile tutulan Gerdâniye perdesi, 2. motifte mordan ile Hüseyinî perdesi ve 3. motifte yine kaydırma ile tutulan Nevâ perdesi arkasında devam eden sekilemeli motif yapıları görülmektedir.

Buna benzer motif yapıları, Hicaz Taksim-2'nin 24. dizeğinde, Hüseyinî Taksim-2'nin 6. dizeğinde, Muhayyer Taksim-1'in 16. dizeğinde, Şehnaz Taksim'in 13. ve 29. dizeğinde, Uşşak Taksim-2'nin 5. ve 17. dizeğinde görülmektedir.

Örnek -1

Gerdaniye Taksim'den

Üçleme, Nevres Bey'in taksimlerinde çok sık kullandığı bir tartım biçimidir ve bu tartımı, motif ve cümlelerinde temel olarak kullanmıştır. İkinci örnekte, 1. motif 2. motifte aynen tekrar edilmekte, 3. ve 4. motiflerde çeşitlenmekte, 5. ve 6. motiflerde ise tartımsal bir çeşitlemeyle alınmaktadır. Sonrasında cümle, üçleme harici tartımlarla ve aynı etki muhafaza edilerek bir dörtlü grupetto ile karar vermektedir.

Örnek -2

Hicaz Taksim -1'den

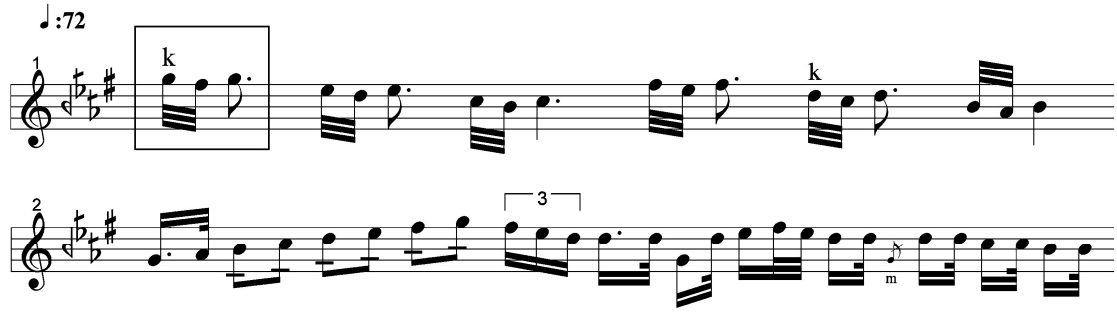
Bu motif Bestenigâr Taksim'in 11. dizeğinde, Eviç Taksim'in 31. dizeğinde, Gerdâniye Taksim'in 28. ve 32. dizeğinde, Hicaz Taksim-1'in 5., 6., 27., ve 28. dizeğinde, Hicaz Taksim-2'nin 19. dizeğinde, Hüseyinî Taksim-1'in 10. dizeğinde,

Kürdîlihiczâr taksimın 1. dizeğinde, Uşşak Taksim-1'in 16. dizeğinde, Uşşak Taksim-3'ün 14. dizeğinde görülmektedir.

Üçüncü örnekte, özellikle Sûzinâk (Zengüleli) makamındaki taksimine girişi, makamı özetleyecek kadar etkili kullanılmış motif ve cümle yapısı ile başlı başına bir beste niteliğindedir. Bu taksimın girişinde Nevres Bey, "sekileme" (sekvens) de denilen biçimde, küçük motifleri başka perdelerde genellikle aynı tartımlarla tekrar ederek çeşitlemeler oluşturmuştur.

Bu örnekte, mordanlı bir süsleme ile tutulan Gerdâniye perdesi, cümlenin girişindeki temel motifi oluşturmaktadır. Motif, daha sonra sekileme ile 5 defa daha sırasıyla Hisar, Çargâh, Eviç, Nevâ ve Segâh perdelerinde tekrar etmektedir.

Örnek -3



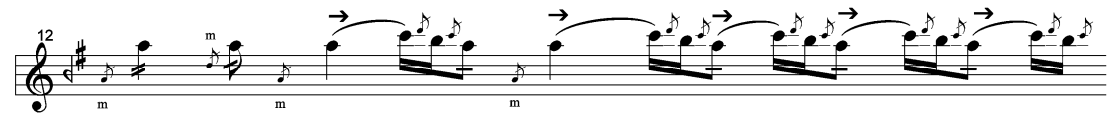
Sûzinâk (Zengüleli) Taksim'den

3.2. Kişisel Motifleri

Nevres Bey'in motif ve cümle kurmadaki ustalığı, notaya aldığımız taksimlerinin her birinde farklı tezahürlerle kendini göstermekte ise de, burada ona özgü birtakım motifleri örnek olarak vermek anlamlı olacaktır.

Birinci ve ikinci örneklerde, aynı seslerde, kaydırmalı Tiz Çargâh tutuşları ve vurkaçlı çarpmalarla kendine özgü motifler aynı kullanımla görülmektedir.

Örnek -1



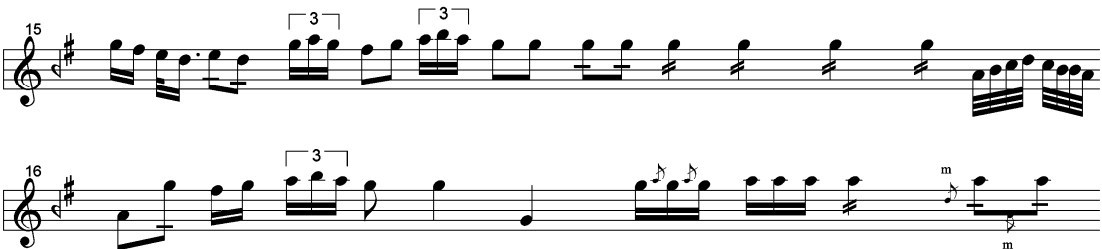
Gerdâniye Taksim'den

Örnek -2**Uşşak Taksim-3'ten**

Üçüncü örnekte üçlemeler ile sekileme üslûbuyla Tiz Çargâh'tan makamın karar sesi olan Rast perdesine inildiği görülmektedir.

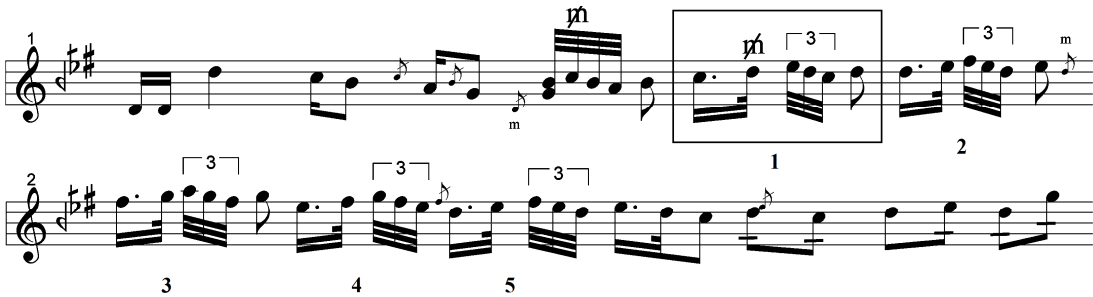
Örnek -3**Kürdîlihiczâkâr Taksim'den**

Dördüncü ve beşinci örneklerde, Hüseyinî taksim'in 15. ve 26. dizeleri sonlarında her ikisinin de hemen öncesinde uzayan farklı perdelerin sonrasında 32'lik notalarla karar sesini güçlendirmek maksadıyla yapılan motifler görülmektedir. Her iki hareketten sonra da karar sesinden sonra gidilen perde, Gerdâniye perdesidir.

Örnek -4**Hüseyinî Taksim-1'den**

Örnek -5**Hüseyinî Taksim-1'den**

Altıncı örnekte, Hüzzam Taksim'in girişinde kullanılan motifin, 5 kez farklı perdelerde tekrar edilmesiyle oluşan cümle dikkat çekicidir. Bu cümle taksim girişine, özgün bir renk katmaktadır.

Örnek -6**Hüzzam Taksim'den**

Yedinci örnekte, 1. kısımda gösterilen motifin 6 kez birer perde inerek sekileme usulüyle tekrar edilmesiyle oluşan bir cümle görülmektedir.

Örnek -7**Uşak Taksim-3'ten**

Sekizinci örnekte, Muhayyer makamında yapılan taksimın hemen girişinde ve devam eden dizelerde üçlemeler üzerine kurulu bir motif ve cümle anlayışı dikkat çekmektedir. Kullanıldığı her bölümde ise, çeşitlenmeli motifler ve cümleler göze çarpmaktadır.

Örnek -8

Muhayyer Taksim-1'den

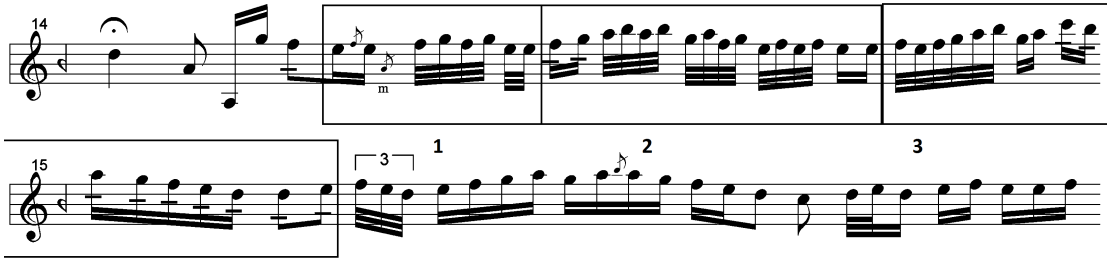
Dokuzuncu örnekte, Bu örnekte ise, Gerdâniyeden karar perdesine kadar düşürdüğü seyrini tekrar Muhayyer perdesine çıkararak tutmak için, oktavda tekrarlanan küçük bir motif göze çarpmaktadır.

Örnek -9

Uşşak Taksim-2'den

Bu son (10.) örnekte ise, 1. kısımda, Hüseyinî ile Gerdâniye arasında 32'lik notalarla gösterilen motifin, 2. kısımda Tiz Segâh'a, 3. kısımda ise, çeşitlemelerle Tiz Çargâh'a kadar genişlediği ve karakteristik bir cümle oluşturarak icranın, tekrar Hüseyinî perdesi civarına döndüğü görülmektedir.

Örnek -10




Uşşak Taksim-2'den

3.3. Ritmik Özellikler (Tartım Özellikleri)

Dinlemiş olduğumuz taksim ve eşlik kayıtlarından da anlaşıldığı üzere çok iyi bir ritim kulağına sahip olan Nevres Bey, eşlikleri esnasında ritim sazlar olmamasına rağmen, birlikte çaldığı diğer sazlarla ritmik açıdan tam bir muvazene içerisindeydi.

Normal şartlarda taksime ritim tutmak söz konusu değildir. Ancak çalışmamız esnasında, Nevres Bey'in taksimlerinin metronomlarını belirlerken, onun taksime girişte tutmuş olduğu ritmi, tartımları deforme etmeksizin taksim süresince muhafaza ettiğini görmüş bulunmaktayız.

Taksimleri esnasında sıklıkla kullanmış olduğu tartımların yanında, çok ender kullandıkları da vardır. Özellikle () tartımını noktalı ve noktasız olarak hemen her taksimde ve bazen uzun sürelerle duymaktayız.

İlk iki örnekte, yukarıda bahsedilen tartımın yoğunlukla kullanımı dikkat çekmektedir. Taksim incelendiğinde tartımın taksim boyunca ağırlıklı olarak duyulduğu görülmekte (bkz. 12.-14., 16., 26.-28., 40.-42., 44. dizeler), bu durum, taksimde zaman zaman monotonluk hissi uyandırmaktadır. Bu tartım diğer taksimlerde de bazen uzun süreli kullanılsa da, Ferahnâk Taksim'deki kadar yoğunlukta değildir.

Örnek -1

2

3

4

5

6

7

8

Ferahnâk Taksim'den

Örnek -2

5

6

Sûzinâk (Zengüeli) Taksim'den

Nevres Bey, taksimlerinde üçleme tartımını bazen kendi başına, bazen cümleler oluşturacak uzunluklarda sıklıkla kullanmaktadır. Özellikle Muhayyer Taksim-1'in hemen ilk sayfası neredeyse tamamen üçlemelerle oluşturulmuş motifler ve cümlelerle işlenmiştir.

Bu konuda bir başka dikkat çekici olanı ise, üçüncü örnekte, Kürdîlihiczâkâr Taksim'de görülmektedir.

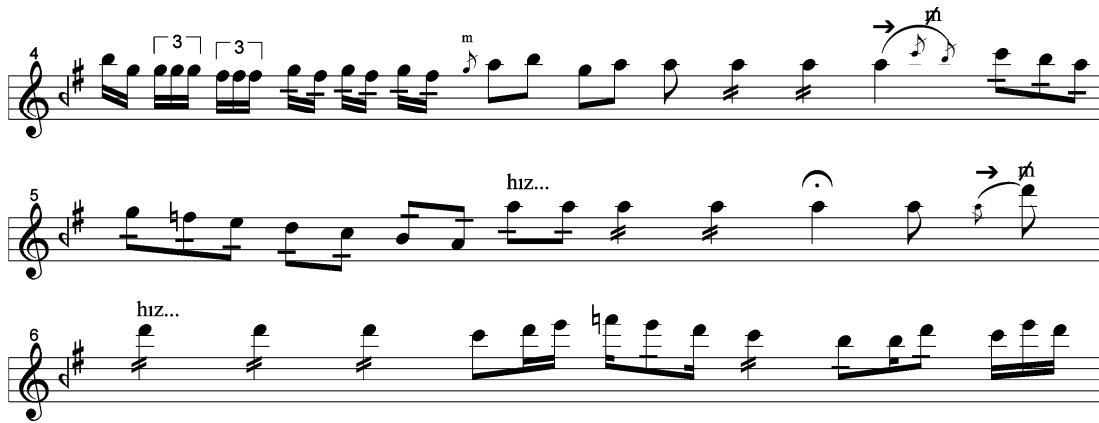
Örnek -3



Kürdîlihiczâkâr Taksim'den

Nevres Bey, taksimlerinin pek çok yerinde 4'lük ve 8'lik olan tartımları 16'lığa indirgeyerek çift mızrapla çalmıştır (Örnek-4). Bu hem güçlü olarak tuttuğu perdelerin tınısını uzatmak, hem de icrada uzun notaların çok olduğu kısımlarda puandorg hissi verilmemek maksadıyla yapılmış olmalıdır.

Örnek -4



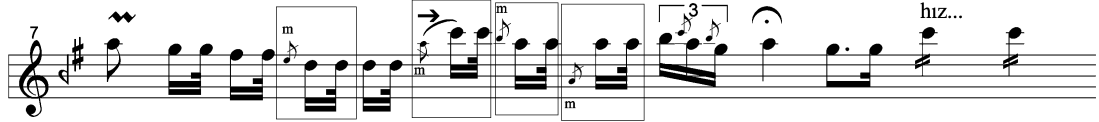
Muhayyer Taksim-1'den

Beşinci örnekte de görüldüğü üzere, "Terazi" olarak da bilinen, iki yandaki notaların değerliğinin ortadaki notaya eşit olduğu tartım türünün de Nevres Bey tarafından sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Örnek -5**Sûzinâk (Zengüleli) Taksim'den**

Bu tartımın, Ferahnâk Taksim'in 40., 41., 43. ve 44. dizeğinde ve birçok başka yerde cümle oluşturmaksızın kullanıldığı görülmektedir.

Altıncı örnekte olduğu gibi daha pek çok yerde mızraplı çarpma ile verilen perdelerin devamında gelen 16'lık ve 32'lik bağlı tartımlarda da aynı etki hissedilmektedir.

Örnek -6**Muhayyer Taksim-2'den**

Yedinci ve sekizinci örneklerde de görüldüğü üzere, üçleme tartımların 8'lik notalarla bağlı olduğu küçük motifler de Nevres Bey'in taksimlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Örnek -7**Uşşak Taksim-2'den**

Uşşak Taksim-2'nin 11., 19. ve 27. dizeğinde, Bestenigâr Taksim'in 11. ve 31. dizeğinde, Gerdâniye Taksim'in 5., 10., 14., 21. ve 32. dizeğinde ve daha pek çok yerde bu tartım yapısının, bazen cümle oluşturacak kadar sık kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Örnek -8

Hicaz Taksim-1'den

Toplam 6 dizekte 7 kez kullanılmış olan bu tartım, Nevres Bey'ce motif ve cümlelerde sıklıkla tercih edilmiştir.

3.4. Taksimlerinde Makam, Seyir Özellikleri ve Geçkiler

Nevres Bey, taksimlerinde makam ve seyir anlayışını ince ince işleyerek bize göstermektedir. Bazı taksimlerinde uzun uzun ana makamda kalıp, derinlemesine irdelerken, bazılarında ise adeta makam ve geçki dersi vermektedir. Meselâ, iki Hüseyinî taksiminden birincisinde makam içerisinde kalıp fazla geçkiye yer vermezken, diğerinde ana makamdan başka Mâhur, Eviç, Evcârâ, Müsteâr ve Irâk gibi makamların dizilerini geçici geçki ya da kesin geçkiyle duyurmuştur.

Belirgin örneklere dayanarak Nevres Bey'in taksim yaparken makam kullanımı açısından bir seyir bunalımı yaşamadığı sonucuna varmak mümkündür. O anki ruh haline göre taksimlerinde makamları, kimi zaman sade, kimi zaman

derinlemesine işlemiştir. Makamlarda gösterdiği seyir zenginliği de onun makam hâkimiyetinin açık bir göstergesidir.

İncelememizde seyri meydana getiren perdeler, ilgili taksim başlığı altında iki dizek halinde verilmiştir. Birinci dizelerde ilgili makamın temel dizisi ve genişleme alanları, ikinci dizelerde ise Nevres Bey'in taksim yaptığı makamın seyirinde kullandığı perdeler görülmektedir.

Taksim yapıldığı ana makamın ses alanının yer aldığı ilk dizelerde, yeden, karar (birlik nota ile), güçlü (ikilik nota ile), tiz karar (ikilik nota ile) ve genişleme perdeleri dörtlük notalarla gösterilmiştir. İkinci dizelerde ise taksim esnasında duyulan perdelerin tamamı dörtlük notalar ile verilmiştir.

Nevres Bey'in makam anlayışını ortaya koyarken kullandığı perdeler ve perdelerin dörtlük değer üzerinden gösterildiği grafiksel dökümler, taksimlerin makam yapılarının aydınlatılmasında, perde sürelerinin gösterilmesi ve oranlanmasına katkı sağlamak için oluşturulmuştur.

Tablolarda birim değer olarak dörtlük nota alınmıştır. Sol tarafta 5 ve 5'in katları şeklinde görülen rakamlar, perdelerin taksim içerisinde, kaç dörtlük süreyle duyulduğunu göstermektedir. Perde sütunları üzerindeki rakamlardan sonra görülen küsurat ise, 16'lık sürelerdir. Örnek vermek gerekirse, tabloda bir kolon üzerinde görülen 16,2 rakamı, o perdenin 16 dörtlük ve 2 onaltılık süresince taksim içerisinde duyulduğu anlamına gelmektedir. Hesaplamalarda, her 4 adet 16'lık nota, 1 dörtlük olarak alınmış ve sayının tam olan kısmına eklenmiştir.

3.4.1. Bestenigâr Taksim

The image displays two staves of musical notation for the Bestenigâr Taksim. The top staff, labeled 'Temel dizi', shows a sequence of notes: Yeden (quarter), Karar (quarter), Güçlü (quarter), Tiz Karar (quarter), and Genişleme alanı (quarter). The bottom staff, labeled 'Genişleme alanı', shows a sequence of notes: Karar (quarter), Güçlü (quarter), Tiz Karar (quarter), and Genişleme alanı (quarter). The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Bestenigâr Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

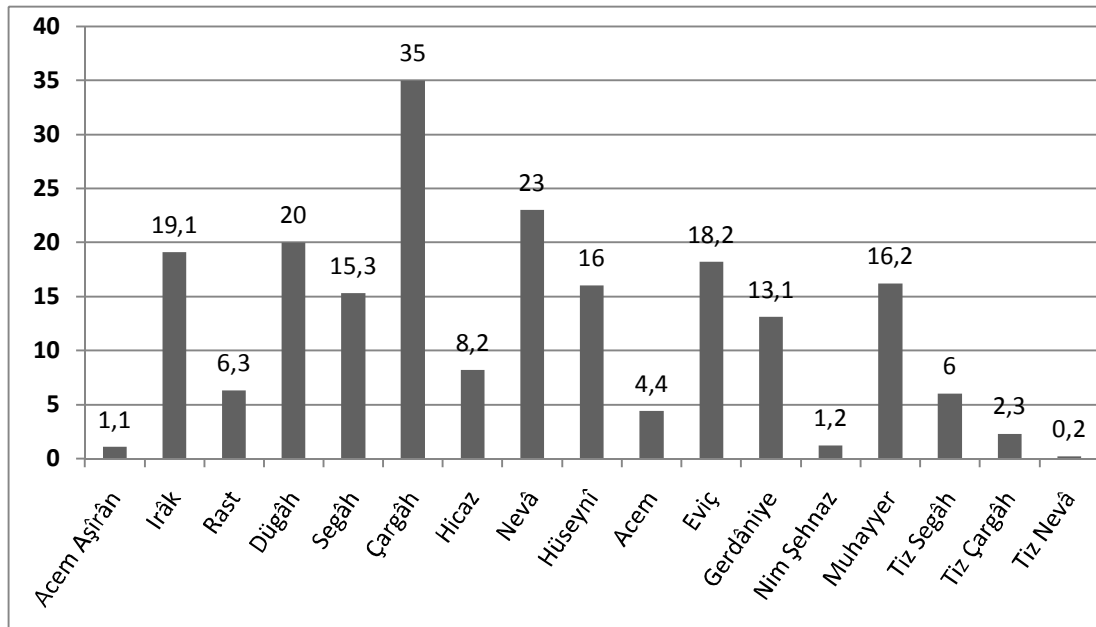
Taksimde, girişte Bestenigâr makamı dizinde dolaşmış, 8. ve 10. dizelerde Nevâ perdesi kullanılarak 12. dizekte Irâk üslûbu ile karar verilmiştir.

12. dizekten başlayarak, 16. dizeğe kadar olan kısımda, seyrin özelliğinden ve kullanılan perdelerden dolayı burada yapılan geçkiye “Eviç’te Irâk” demek daha doğru olacaktır.

16.-21. dizeler arasında, Muhayyer üzerinde Uşşak dörtlüsü gösterilerek Nevâ’ya ve Dügâh’a Rast’lı inilmiş, daha sonra Nevâ’da Rast’lı karar verilmiştir. Başka bir ifade ile Nevâ üzerinde Yegâh dizisinde dolaşmış, Nevâ’da karar verilmiş, karardan önce Dügâh’ta kısaca Nişâburek gösterilmiştir.

21. ve 22. dizelerde Nevâ’da nikriz geçici geçkisi yapılmıştır.

Her ne kadar elimize ulaşan kayıttta, bu taksim ile ilgili olarak Bestenigâr denilse de, taksimde, 22. dizek ortaları itibariyle karara gidilirken daha ziyade re’nin koma bemollü ya da natürel olacak kadar dik basılmasıyla ağırlıkla Eviç makamı sesleri duyulmakta ve taksim Eviç duygusuyla karar vermektedir. Bu da taksimin Bestenigâr’dan Eviçe bir geçiş taksimi olduğunu göstermektedir.



Tablo:1 Bestenigâr Taksiminde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Bestenigâr taksimdeki Eviç makamı kendini daha çok hissettirmektedir, bu durum tablo ile de doğrulanmaktadır. Bestenigâr makamı donanımında olan Hicaz (re bakiye bemol) perdesi, Nevâ (re notasının natürel halı) perdesinin yaklaşık olarak üçte biri kadar kullanılmıştır.

Taksimın karar perdesi olan Irâk perdesi ile tiz kararı olan Eviç perdesinde neredeyse eşit sürede kalınmıştır.

En fazla duyulan perde, hem Bestenigâr, hem de Eviç makamının güçlüsü olan Çargâh perdesidir.

Taksimın tiz karar üzerindeki icrasında Sabâ makamından ziyade, Eviç makamı hissettirilmiştir. Muhayyer perdesinin, Nim Şehnaz perdesine göre belirgin miktarda fazla kullanılması da bu durumun izahıdır.

3.4.2. Eviç Taksim

Eviç Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

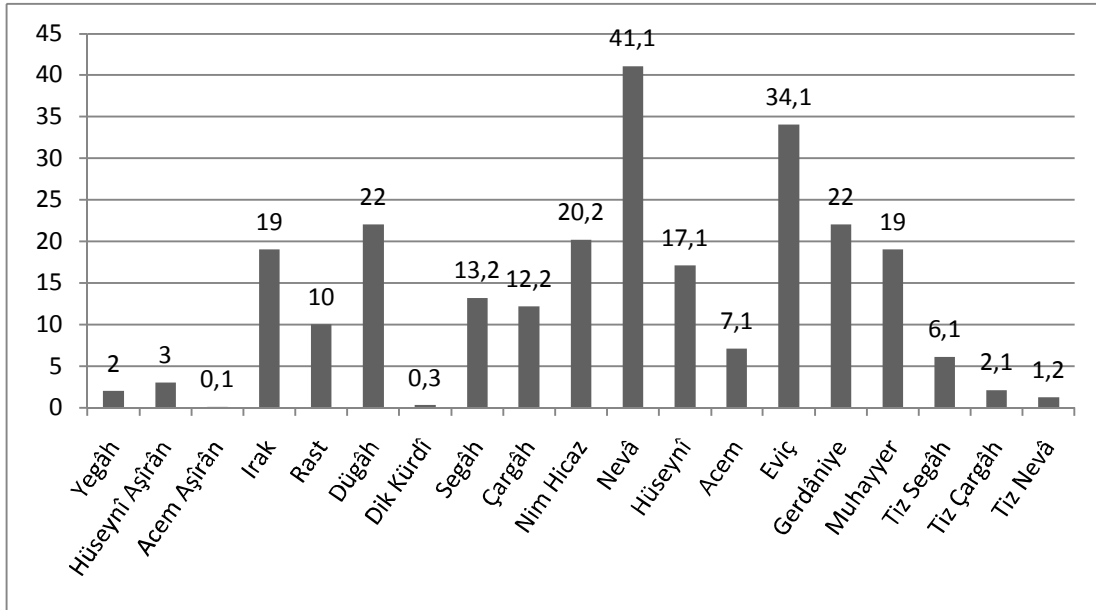
16. dizeğin ortasına kadar Eviç makamında dolaşılmıştır.

Nevres Bey, 16. dizekten, 21. dizeğe kadar Irâk perdesinde Segâh karar vermiş gibi düşünmüş olmalıdır ki, Segâh makamındaki Eviç’li kalıplar, burada, Nim Hicaz üzerinde yapılmıştır.

21. dizekten başlayarak 24. dizek başına kadar Yegâh üzerinde Sûzinâk seslerinde dolaşılmış, Yegâh’a Rast’lı inildikten sonra Nevâ perdesinde asma karar yapılmıştır.

24. dizek itibariyle Eviç dizisine dönmüş ve Eviç karar verilmiştir.

Eviç taksimın hem yerinde Eviç makamı, hem de Nim Hicaz üzerinde yapılan Segâh geçkisi, tabloda görülen perde yoğunluklarıyla da doğrulanmaktadır.



Tablo:2 Eviç Taksiminde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Segâh ve Tiz Segâh aralığında görülen perdelerin icrada duyulmasındaki yoğunluğa bakılarak, taksim, Segâh makamında olduğu düşünülebilir.

Taksim, Irâk perdesi altında Yegâh perdesine Rast'lı, tiz karar olan Eviç perdesi üzerine Segâh'lı genişlemiş, ayrıca Nim Hicaz perdesi üzerinde Segâh dizisi gösterilmiştir. En fazla duyulan perde, hem Eviç makamının güçlüsü, hem de Yegâh üzerinde duyulan Rast ve Mâhur makamının tiz kararı olması münasebetiyle, Nevâ perdesidir.

Eviç perdesinin Irâk perdesine göre neredeyse iki kat fazla duyulması, Eviç makamı dizisi seyir özelliklerine de uygundur.

3.4.3. Ferahnâk Taksim

Temel dizi

Genişleme alanı

Yeden Karar Güçlü Tiz karar/Güçlü

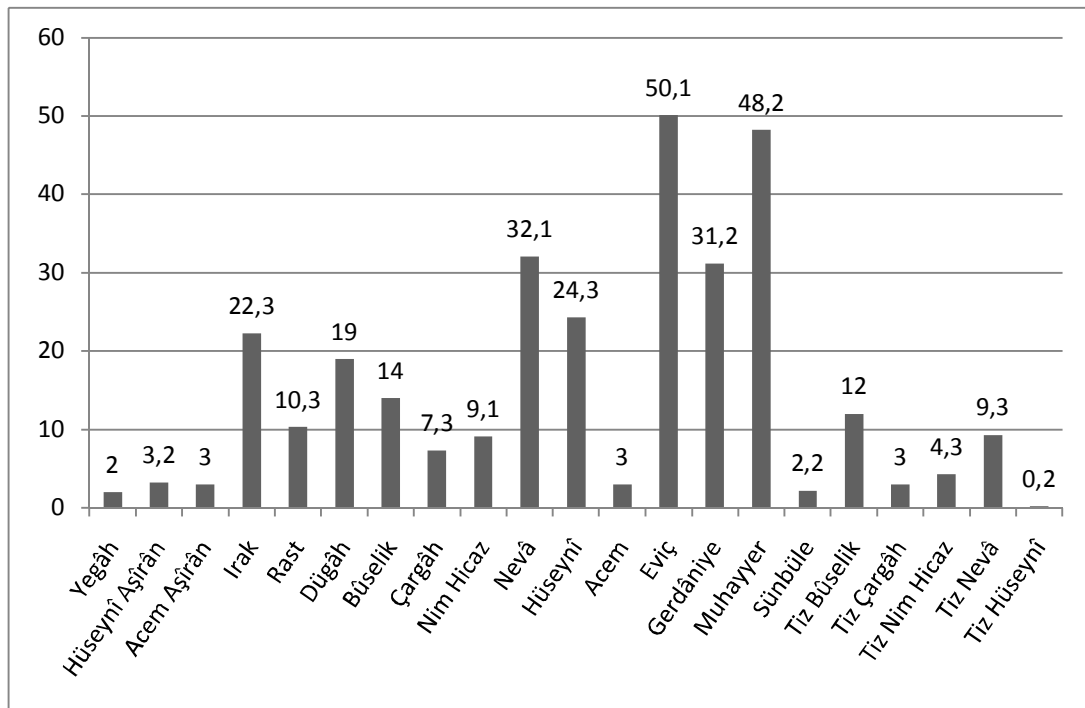
Ferahnâk Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

Bu taksimde, 23. dizeğin ortasına kadar Ferahnâk makamı gösterilmiştir.

23. dizekten 28. dizeğe kadar Hüzam seslerinde dolaşıldıktan sonra, 28. dizekten başlayarak 40. dizeğe kadar Yegâh makamında seyredilmiş ve 40. dizekten itibaren tekrar Ferahnâk makamına dönülerek karar verilmiştir.

Tabloya göre, taksimde daha ziyade güçlü, tiz karar, Muhayyer perdelerinde seyredildiği ve makam dizisinin tamamıyla kullanıldığı görülmektedir. Ancak, makamın 1. derecede güçlüsü olan Nevâ perdesinden ziyade, 2. derece güçlü ve tiz karar olan Eviç perdesinin güçlendirildiği görülmektedir.

Makamın klâsik uygulamalarına paralel olarak ve Yegâh makamının duyulduğu ölçülerde Yegâh'a Rast'lı inişler ve geçkiler esnasında duyulan Gerdâniye perdesi dikkat çekmektedir.



Tablo:3 Ferahnâk Taksimde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.4. Gerdâniye Taksim



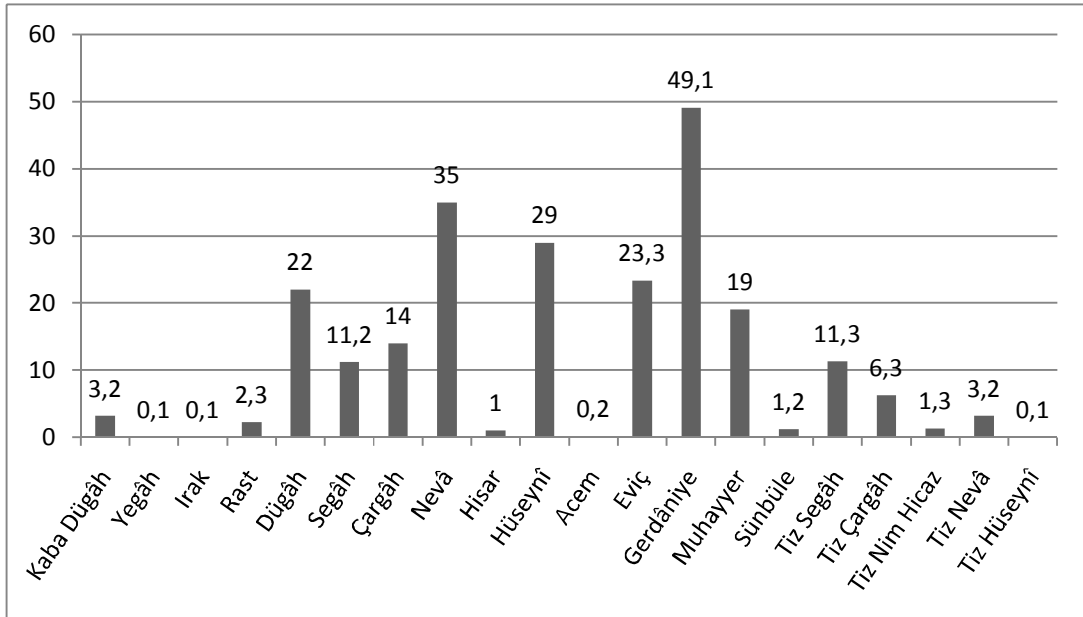
Gerdâniye Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

11. dizeğe kadar Gerdâniye makamı dizisinde dolaşılmış, daha sonra 26. dizeğe kadar Gülizâr makamı gösterilmiştir. 27. dizekten itibaren, tekrar Gerdâniye makamına dönülmüş ve karara varılmıştır.

Makamın dizisi tabloda açıkça görülmektedir.

Gerdâniye perdesi, makamın tiz karar ve güçlüsü olarak en fazla duyulan perdedir. Asıl güçlü perdesi olan Nevâ ise Gerdâniye perdesinden sonra kendini göstermektedir.

Kaba Dügâh perdesi dizi içerisinde değil, sadece 2. dizekte Dügâh perdesini güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.



Tablo:4 Gerdâniye Taksiminde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Makam Gülizâr geçkisini yaptığı dizelerde daha ziyade Hüseyinî seslerinde dolaşmaktadır. 22. dizekte Nevâ üzerinde Hicaz gösterilerek geçki hissettirilmiştir. Hisar perdesinin kullanım azlığı dikkat çekicidir.

Gerdâniye makamının inici seyrine uygun olarak Tiz Hüseyinî'ye kadar genişlediği görülmektedir.

3.4.5. Hicaz Taksim-1



Hicaz Makamı Dizisi ve Hicaz Taksim-1'de Kullanılan Perdeler.

Taksim, Hicaz dizisiyle başlamaktadır.

12. ve 13. dizelerde Eviç dizisinde dolaşılmış ancak Eviç karar verilmemiştir. Sonra 23. dizeğe kadar yine Hicaz seslerinde dolaşılmış ve karar verilmiştir.

24. dizek itibariyle Şehnaz seslerinde dolaşılmış ve nihayet Hicaz makamıyla karar verilmiştir.

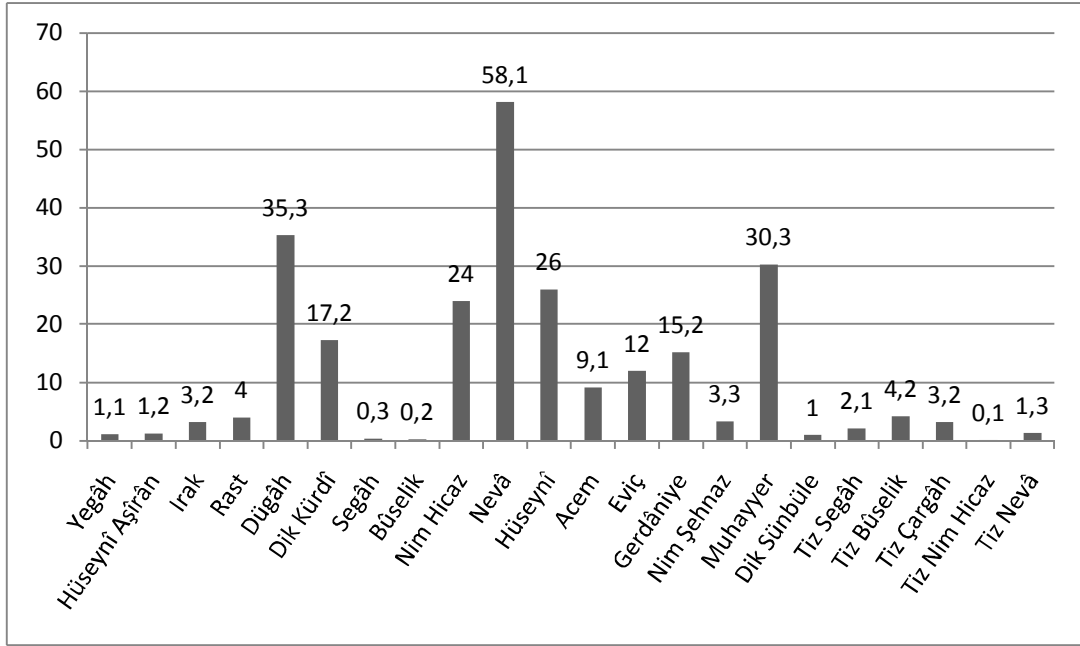
Güçlü perdesi olan Nevâ, neredeyse karar ve tiz karar perdeleri olan Dügâh ve Muhayyerin toplamı kadar duyulmaktadır.

Genel olarak bakıldığında makamın ağırlıklı kendi dizisi içerisinde icra edildiği görülmektedir.

Şehnaz dizisinin duyulduğu dizelerde makama ait perdelerin kullanımının az olduğu tabloda dikkat çekmektedir.

Tabloda ayrıca makamın seyir özelliklerine uygun olarak Yegâh perdesine Rast'lı inişler görülmekte, ancak bu perdeler ve genişleme çok az miktarlarda duyulmaktadır.

Yine tize genişlemelerde Şehnaz makamı ya da Muhayyer üzerinde Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı, Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdelerinin neredeyse hiç kullanılmadığından anlaşılmaktadır.



Tablo:5 Hicaz Taksim-1’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.6. Hicaz Taksim-2



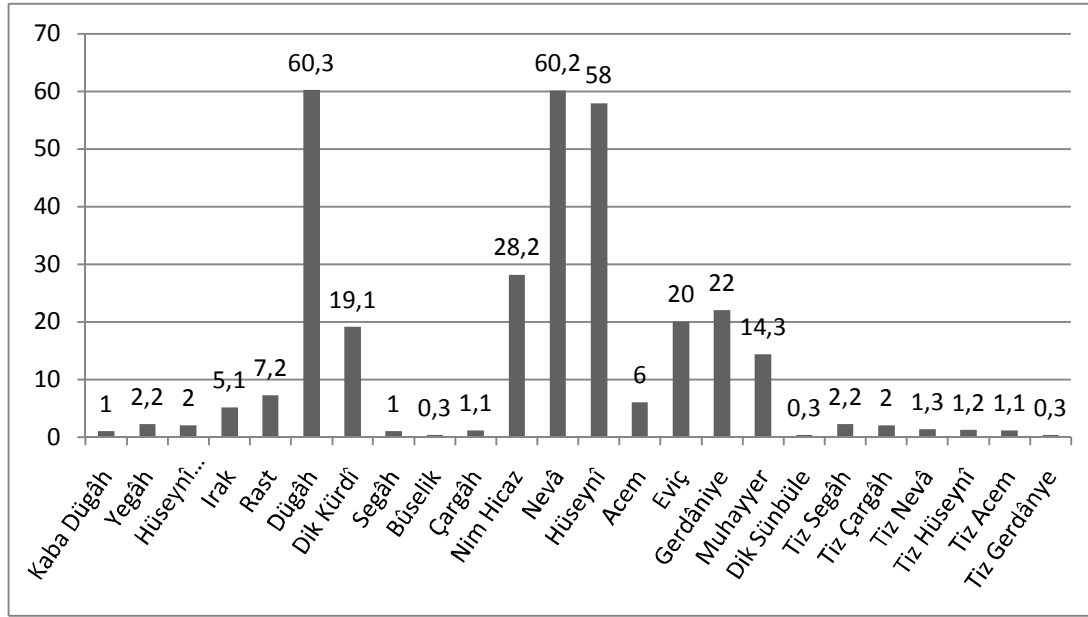
Hicaz Makamı Dizisi ve Hicaz Taksim-2’de Kullanılan Perdeler.

Taksime Hicaz makamıyla girilmiş, 11. ve 12. dizelerde Irâk dizisi gösterilerek Irâk makamına geçici geçki yapılmıştır.

15. dizekte Hisar perdesi alınıp Dügâh’a Hicaz’lı inilerek Hicaz-ı Rûmî makamına geçici geçki yapılmıştır.

16. dizekte Hicaz'lı seslerle Dügâh'a, ardından Yegâh'a Rast'lı inilerek Şerefi hamîdî (Şerefnümâ)⁷² makamına geçici geçki yapılmıştır.

20. dizeğin sonundan itibaren Hüseyinî makamı dizisinde dolaşarak 32. dizek ortalarına dek Hüseyinî makamında dolaşılmış, daha sonra Uzzâl sesleriyle karar verilmiştir.



Tablo:6 Hicaz Taksim-2'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

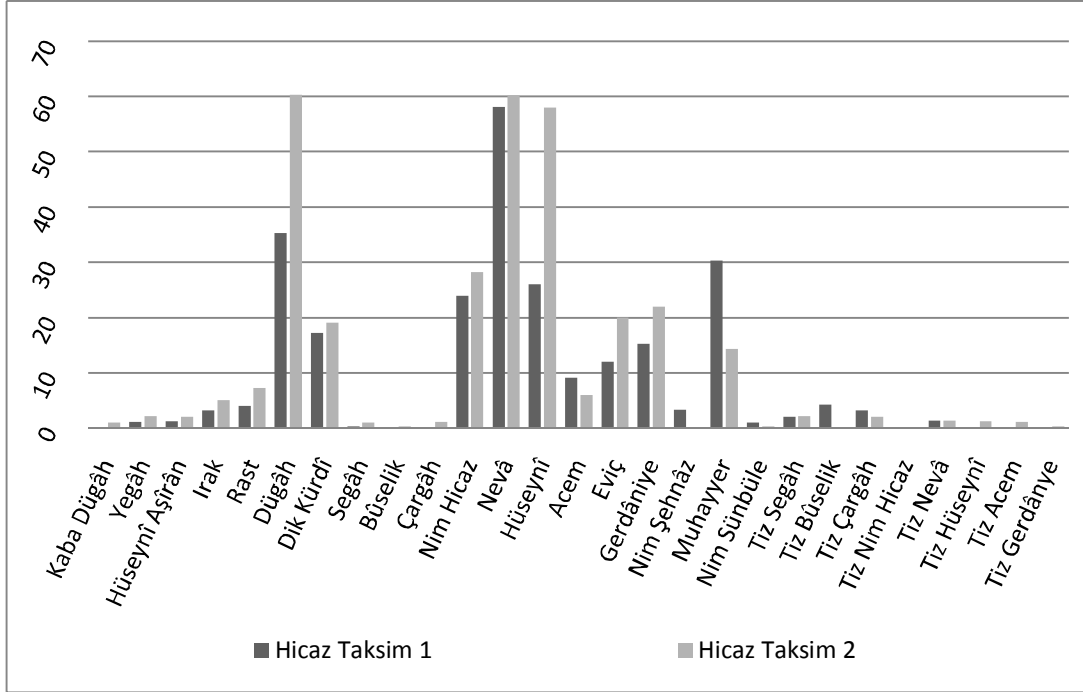
Taksim 3 perdede icra edilmiş gibidir. Nevres Bey taksimlerinde kararın güçlü kadar uzun duyulduğu tek taksimdir.

Taksimın Hüseyinî etkiyi ziyadesiyle hissettirdiği de Hüseyinî perdesinin yoğunluğundan anlaşılmaktadır. Özellikle Hicaz dizisi ağırlığıyla 12 dizek boyunca bu makamın devam ettirilmesi, maksadın izahı gibi algılanmalıdır.

Karar perdesinden Yegâh'a Rast'lı inişler diziye uygun olarak tabloda da görülmektedir. Yine Hüseyinî geçkisi nedeniyle Muhayyer üzerinde yapılan

⁷² Suphi Ezgi, Bahaddin Bey tarafından terki edili, Sultan II. Abdülhamid Han ismine izâfeten yapılmış olan bu makamın ismini, Sultan Abdülhamid'e olan karşıtlığı dolayısıyla, "şerefnümâ" olarak değiştirmiştir (Ezgi, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, C. 1, İstanbul 1933, s. 188).

genişlemelerde Tiz Nim Hicaz perdesi hiç duyulmamakta, meyanlar çoğunlukla Hüseyinî dizisiyle gösterilmektedir.



Tablo:7 Hicaz Taksimler Perde ve Frekans karşılaştırması.

Nevres Bey'e ait olan iki Hicaz Taksim arasında süreye bağlı büyük bir fark olmadığından, mukayesenin sağlıklı ve belirleyici olduğu düşünülmektedir. Zira Hicaz Taksim-1, 3.06 dakika, Hicaz Taksim-2 ise, 3.14 dakika uzunluğundadır.

Her iki taksim de bolahenk akortta icra edilmiştir.

Geçkilerin yapıldığı kısımlar dışında, her iki taksimin ana diziyeye ait perde yoğunluklarının örtüştüğü görülmektedir.

Özellikle güçlü perdesi olan Nevâ ve dizinin en karakteristik aralığı olan Dik Kürdî, Nim Hicaz perdeleri, neredeyse eşit olarak kullanılmıştır.

Her iki taksimde de Hicaz aralığı olarak tabir edilen Dik Kürdî, Nim Hicaz perdeleri tiz karar üzerinde neredeyse hiç kullanılmamıştır.

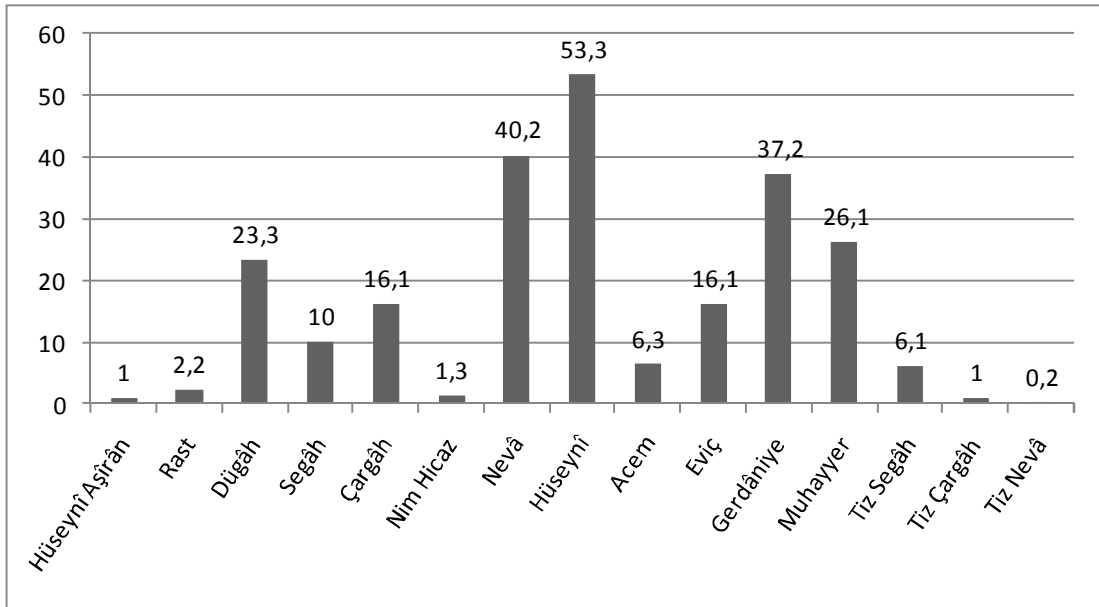
Geçkili taksimler olmalarına rağmen her iki taksimde de ana makam dizisi ısrarla işlenmiştir.

3.4.7. Hüseyinî Taksim-1



Hüseyinî Makamı Dizisi ve Hüseyinî Taksim-1'de Kullanılan Perdeler.

Elimize ulaşan arşivde, bu taksimın Gülizâr makamında olduğu yazılmıştır, ancak taksim hüseyinî makamındadır. Zira taksimde Hüseyinî makamı dizisinde dolaşarak Hüseyinî karar verilmiştir.



Tablo:8 Hüseyinî Taksim-1'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Hüseyinî perdesi makamın seyir özelliklerine uygun olarak ziyadesiyle duyulmaktadır.

Taksim içerisinde karcığâr dizisinin perdelerinin hiç kullanılmamış olması da makamın Gülizâr olma ihtimalini ortadan kaldırmaktadır.

Birkaç alterasyon dışında Hüseyinî dizisi dışına çıkmayan, sade bir taksimdir.

3.4.8. Hüseyinî Taksim-2

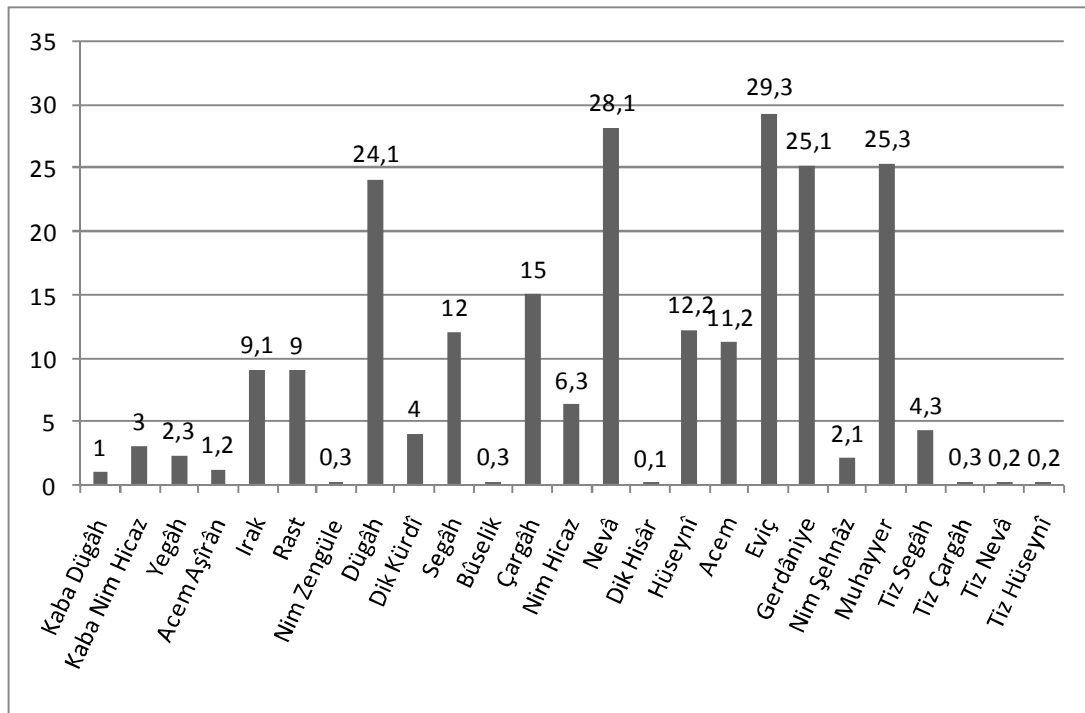
The musical notation consists of two staves. The first staff is labeled 'Temel dizi' and contains the notes Yeden Karar, Güçlü, and Tiz Karar. The second staff is labeled 'Genişleme alanı' and contains the notes Tiz Karar, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ, and Tiz Hüseyinî.

Hüseyinî Makamı Dizisi ve Hüseyinî Taksim-2'de Kullanılan Perdeler.

Bu taksimde, Hüseyinî dizisinde dolaşıldıktan sonra 12. ve 13. dizelerde Mâhur makamına geçici geçki yapılmıştır.

13. dizeğin sonundan 19. dizeğin başına kadar Eviç makamında dolaşmıştır.

19. dizek ortalarından başlayarak 24. dizek ortasına kadar Evcârâ sesleri ile taksime devam edilmiştir.



Tablo:9 Hüseyinî Taksim-2'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

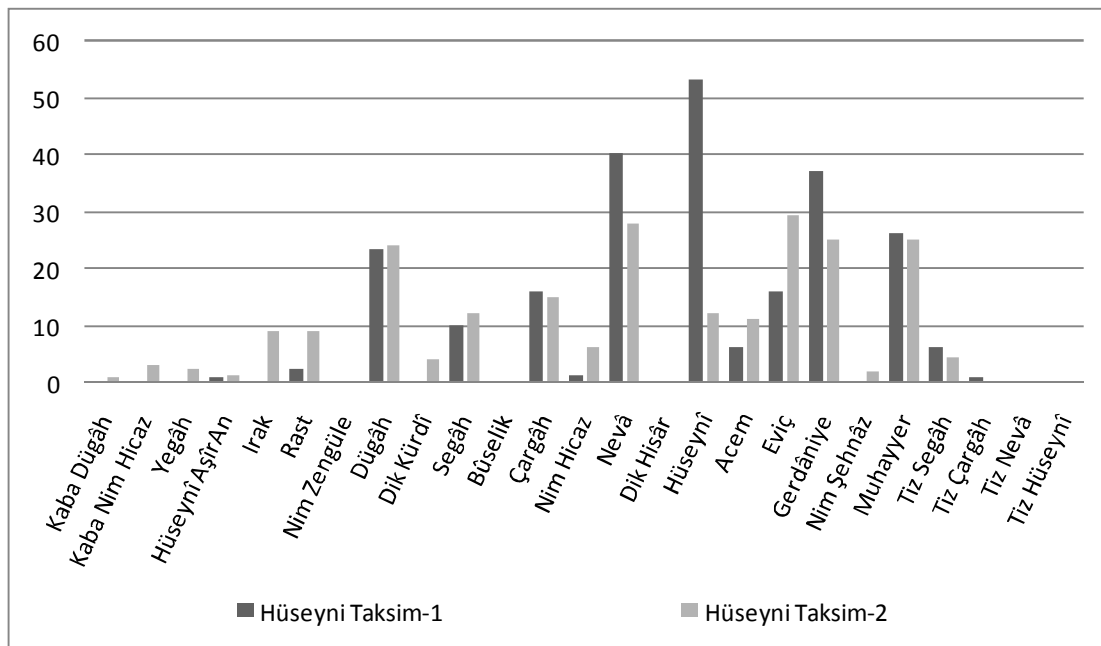
24. dizelik sonu itibariyle, 25. dizekte Irâk'ta Müsteâr makamına geçici geçki yapıldıktan sonra, 26. dizekten 28. dizelik başına kadar yerinde Irâk seslerinde dolaşmıştır.

29. dizekte Eviç perdesi tutulduktan sonra, tekrar Hüseyinî makamına dönülmüş ve karar verilmiştir.

Taksim makamının Hüseyinî olmasına rağmen, güçlü olan Hüseyinî perdesinin çok az kullanımı dikkat çekicidir.

Ayrıca, taksimde yapılan geçkiler sebebiyle Eviç, Nevâ, Gerdâniye perdelerinin güçlendirildiği görülmektedir.

Taksim, karar perdesi altına Irâk'lı ve Rast'lı, Muhayyer üzerine ise, Müsteâr'lı Eviç'li genişlemiştir.



Tablo:10 Hüseyinî Taksimler Perde ve Frekans karşılaştırması.

Nevres Bey'e ait olan iki Hüseyinî taksimden birincisi 3.02 dakika, ikincisi ise 3.58 dakika uzunluğundadır.

Taksim süreleri arasında 56 saniyelik bir fark olmasına rağmen, birinci taksim, Hüseyinî perdelerini daha fazla göstermektedir.

Yine süre farkına rağmen, Dügâh, Segâh, Çargâh ve Muhayyer gibi dizeye ait seslerin süreleri neredeyse eşittir. Bu durum, ikinci taksimde Hüseyinî dizisi dışında kalıpların ve geçkilerin yoğunluğunun bir göstergesidir.

Birinci taksim tam bir Hüseyinî dizisi seyri gösterirken, ikinci taksimde bu etkinin zayıfladığı görülmektedir.

3.4.9. Hüzam Taksim

The musical notation for Hüzam Taksim is presented on a single staff with a treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the staff, a large bracket spans from the first note to the last, with 'Genişleme alanı' (Expansion area) written above it at both ends. In the center of this bracket, 'Temel dizi' (Basic sequence) is written. Below the staff, specific notes are labeled: 'Yeden' under G4, 'Karar' under A4, 'Güçlü' under B4, and 'Nevâ'da Hümayun dizisi güçlüsü' under C5.

Hüzam Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

Bu taksimde Nevres Bey'in Hüzam makamında kullanılan Hisar perdesini Dik Hisar'a yakınlıştırarak oldukça dik bastığı duyulmaktadır.

17. dizeğe kadar Hüzam dizisi seyir özelliklerine uygun dolaşıldıktan sonra, 17. dizekten 19. dizeğe kadar Evcârâ dizisi duyurularak Irâk perdesine inilmiştir.

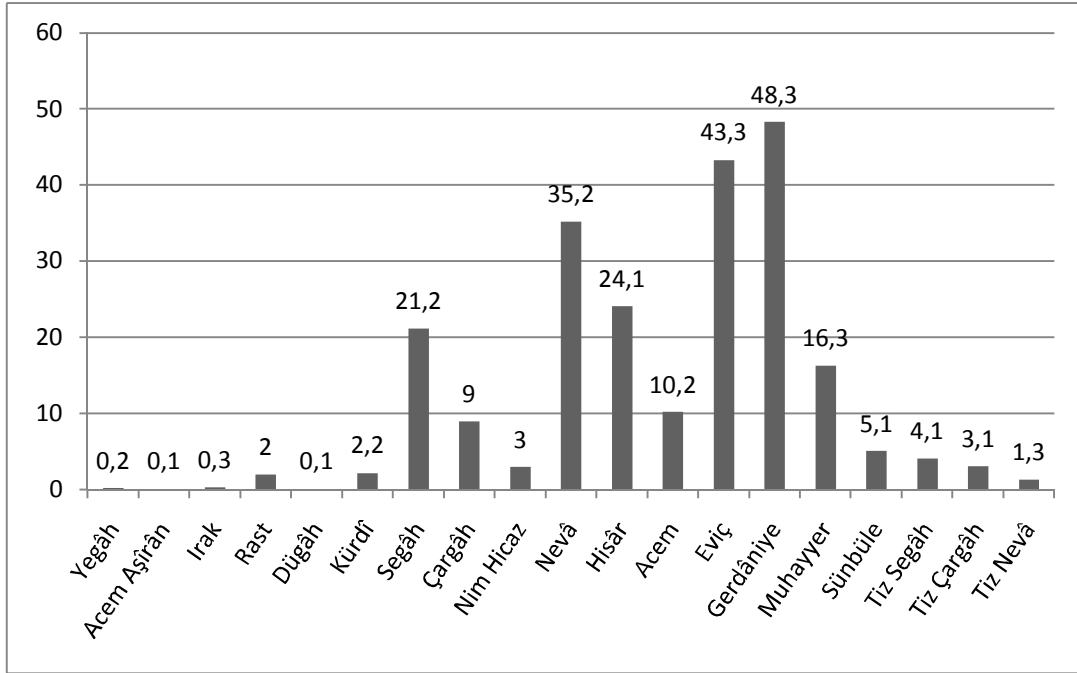
20.-23. dizeklerde Eviç üzerinde Hicaz seslerinde dolaşmış, 23. dizekte yerinde Müsteâra geçici geçki yapıldıktan sonra Hüzam makamına dönmüş ve karar verilmiştir.

Taksimde makamın seyrine uygun olarak, güçlü ve asma karar perdelerinin yoğunlukla kullanıldığı tablo ile vurgulanmaktadır.

Makam dizisinin parçası olan Nevâ'da Hümayun dizisi, Hüzam'ın Tiz Nevâ'ya kadar icrasını genişletmesine imkan vermektedir ki, bu durum tabloya da yansımıştır.

Asma karar perdesi olarak Gerdâniye perdesinin yoğunluğu, hümayun dizisi etkisinin de ağırlığını hissettirmektedir.

Taksimde Evcârâ geçkisi gereği Kürdî ve Nim Hicaz perdeleri de duyurularak Irâk perdesine Evcârâ'lı inilmiştir. Bu perdelerin kullanım azlığı, bize geçkinin kısalığı hakkında bilgi vermektedir.



Tablo:11 Hüzam Taksiminde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.10. Kürdîhiczâkâr Taksim

Temel dizi

Genişleme alanı

Yeden Karar Çargâhta Nikriz beşli kararı, Kürdî makamı güçlüsü Nevâ'da Zengüleli Hicaz kararı ve 2. derece güçlü Tiz karar/ 1. derece güçlü

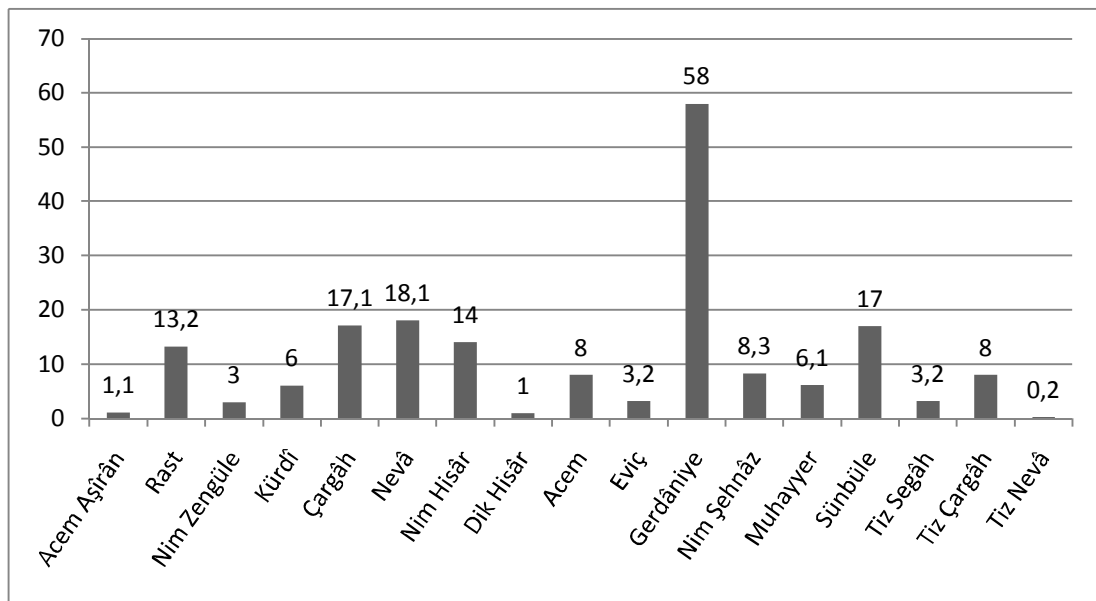
Kürdîhiczâkâr Makamı Dizisi ve Taksimde Kullanılan Perdeler.

Elimize ulaşan arşivde bu taksim için Hicazkâr dense de, taksimde ağırlıklı olarak Kürdîhiczâkâr makamı kullanılmıştır. 24. dizekten sonrasında kayıt kesildiği

için makamın nasıl karar ettiği bilinmemektedir. Taksim makamına icradaki seyir ve perde kullanımına göre karar verilmiştir.

Taksim, Kürdîlihiczâkâr makamının seyir ve giriş tipine uygun olarak, Hicazkâr makamıyla başlamakta, ancak 7. dizekten 20. dizeğe kadar Kürdîlihiczâkâr makamı seslerinde dolaşarak karar vermektedir.

Taksim, yine ana makamın seyir özelliklerine uygun olarak 20. dizekten, kaydın kesildiği 24. dizeğe kadar Neva'da Uşşak dizisinde dolaşmıştır.



Tablo:12 Kürdîlihiczâkâr Taksimde Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Diğer dizi karar ve güçlü perdeler dikkate alındığında, makamın birinci derece güçlüsü olan Gerdâniye perdesinin yoğunluğu, dikkat çekmektedir.

Özellikle taksim girişindeki Hicazkâr seyir, Gerdâniye perdesi etrafında gerçekleşmektedir.

Nevâ'da Uşşak geçkisinin duyulduğu bölümde, taksim kaydının kesilmesi sebebiyle Dik Hisar perdesinin çok kısa duyulduğu görülmektedir.

3.4.11. Muhayyer Taksim-1

Temel dizi

Genişleme alanı

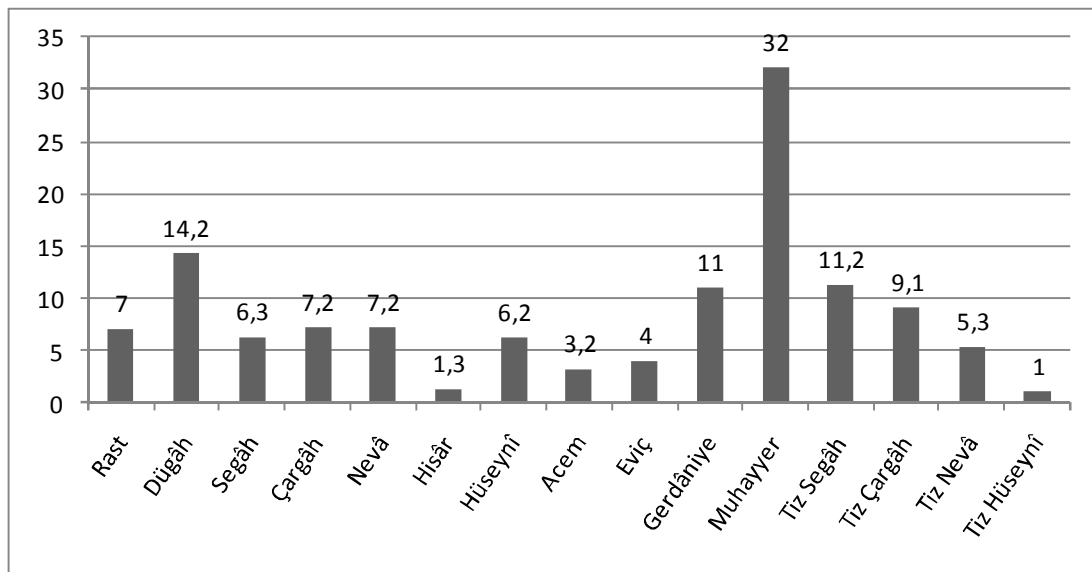
Yeden Karar 2. Derece güçlü 1. Derece güçlü/Tiz Karar

Muhayyer Makamı Dizisi ve Muhayyer Taksim-1'de Kullanılan Perdeler.

Muhayyer makamı seslerinde başlayan taksim, 9. ve 10. dizelerde Acem'de Çargâh'lı, 11. dizekte Nevâ'da Hicaz'lı, 11. ve 13. dizelerde yerinde Rast seslerinde dolaştıktan sonra, 15. dizekte Acem olarak Uşşak dizisiyle karara varmıştır.

Tabloda, taksimin pest ve tiz olmak üzere iki ayrı bölgede yoğunlaştığı gözlemlenmektedir.

Asıl seyir alanı olan Muhayyer perdesi ve çevresi, dengeli bir şekilde icra edilmiştir. Karar perdesi civarında yoğunlaşan icrada ise, 11.-13. dizelerde duyurulan Rast dizisinin etkisi vardır.



Tablo:13 Muhayyer Taksim-1'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.12. Muhayyer Taksim-2

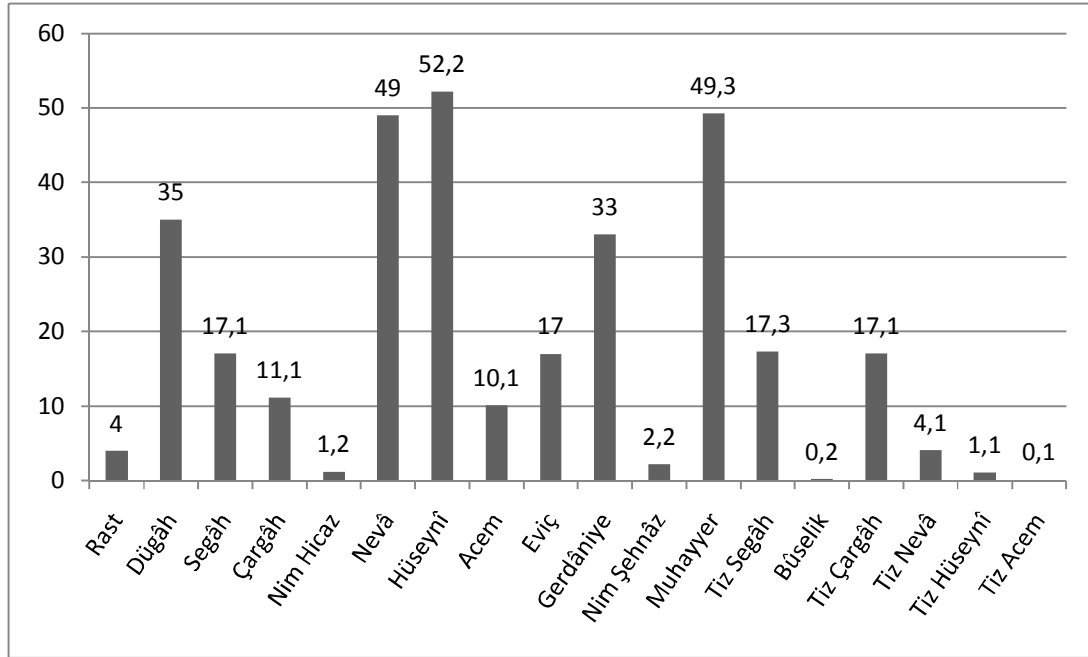


Muhayyer Makamı Dizisi ve Muhayyer Taksim-2’de Kullanılan Perdeler.

Nevres Bey’in bu taksimi, Hüseyinî ağırlıklı olarak Muhayyer dizisi içerisinde dolaşmaktadır.

Makam seyri içerisinde sıklıkla kullanılan Acem perdesi, bu taksimde de görülmektedir.

28. ve 29. dizelerde Hüseyinî’de Hicaz dizisiyle asma karar yapıldıktan sonra, taksim, uzunca bir süre Muhayyer seslerinde dolaşarak tiz karar olan Muhayyer perdesinde karar vermiştir.



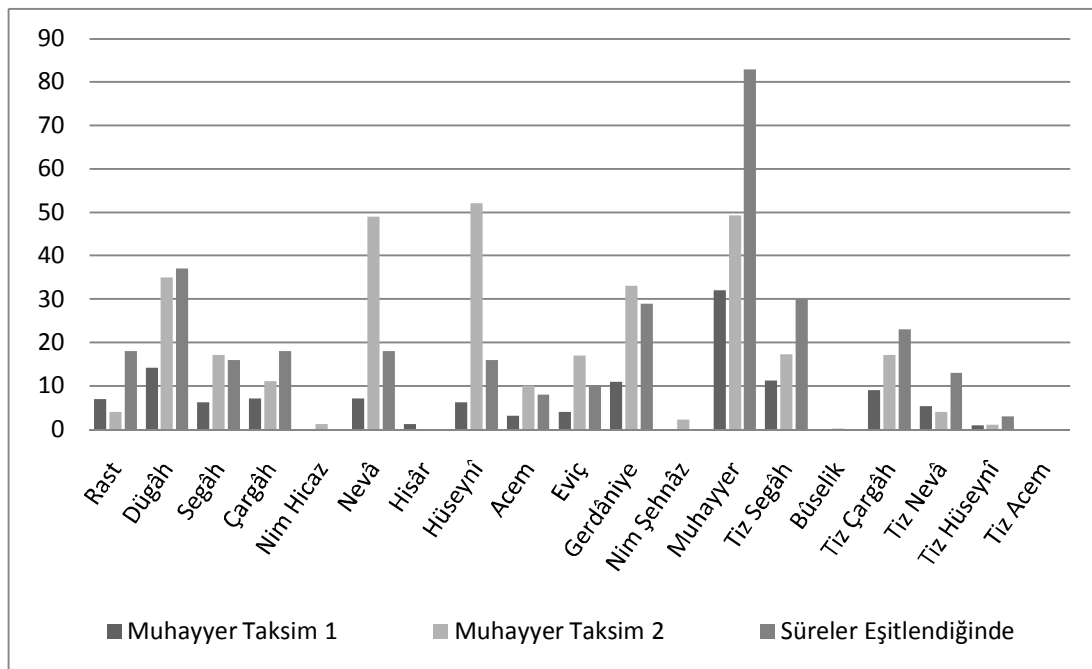
Tablo:14 Muhayyer Taksim-2’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Taksimın frekans değerlerinde de görüldüğü üzere, Hüseyinî etki daha yoğun hissedilmektedir.

Meyanlı bir seyir yerine, daha ziyade güçlü merkezli bir seyir tercih edilmiştir.

Nim Şehnâz perdesinin kısalığı, Hüseyinî’de Hicaz geçkisinin kısa tutulduğunu göstermektedir.

Çok kısa duyulan Nim Hicaz perdesi ise, herhangi bir dizi ya da geçkiyi göstermemektedir.



Tablo:15 Muhayyer Taksimler Perde ve Frekans karşılaştırması.

İki Muhayyer taksimının karşılaştırılması, Nevres Bey’in makamı icra edişi hakkında bize ışık tutacaktır. Muhayyer taksimlerin birincisi 1,33’ dakika, ikincisi ise 4,01’ dakikadır.

Taksimlerin sürelerinden doğan farkı karşılaştırmada eşitlemek için taksimler bir birine oranlanmış ve ikinci taksim birinciden 2.6 kat daha uzun süreye sahip olduğu görülmüştür. Bu fark, birinci taksim sürelerine eklenerek süre eşitlenmiş ve karşılaştırma tablosunda 3. sütun olarak gösterilmiştir.

Buna göre, birinci Muhayyer taksimın ikinci taksime nispeten Muhayyer diziyi daha fazla güçlendirdiği söylenebilir.

Süreler eşitlendiğinde Dügâh, Segâh, Acem ve Gerdâniye perdelerinin frekans sürelerinin neredeyse aynı olduğu görülmektedir. Ayrıca Hüseyinî perdesi ile Muhayyer perdesi arasındaki ters orantılar da makam dizilerinin güçlendirildiği perde ve diziler ile ilgili kanaat oluşturacak niteliktedir.

3.4.13. Sûzinâk (Zengüleli⁷³) Taksim

Sûzinâk (Zengüleli) Makamı Dizisi ve Taksim'de Kullanılan Perdeler.

Elimize ulaşan arşivde taksimın makamı Sûzinâk olarak verilse de, bu taksim, Zengüleli Sûzinâk dizisinde yapılmıştır.

Seyirde Hicazkâr makamı sıklıkla hissedilmektedir. Ulaştığımız bazı kayıt arşivlerinde de bu taksim Hicazkâr adı altında kaydedilmiştir.

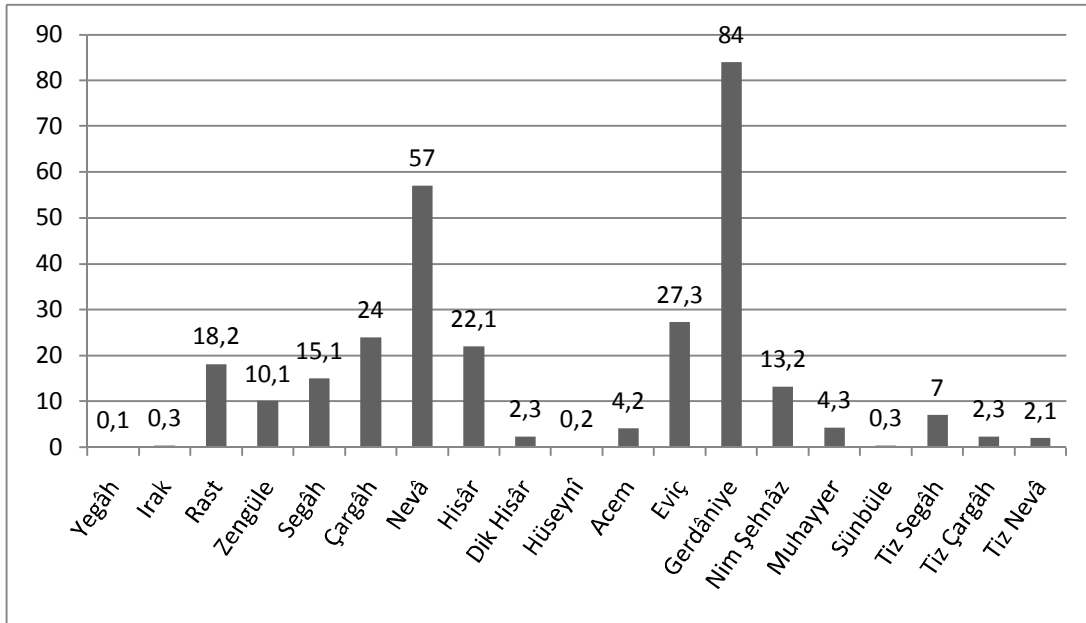
25., 27., 33. ve 34. dizeklerde Nevâ'da Uşşak makamına geçici geçkiler yapılmış, 34. dizek sonu itibariyle, Nevâ üzerinde Hicaz hümayun seslerine geçilerek, Zengüleli Sûzinâk dizisiyle karar verilmiştir.

Taksimın frekans tablosunda en dikkat çeken perde olan Gerdâniye, Hicazkâr ve Nevâ'da Uşşak dizilerinden dolayı fazlaca güçlendirilmiştir.

Hemen ardından da makamın asıl güçlüsü olan Nevâ perdesi duyulmaktadır.

Seyir her ne kadar Tiz Nevâ'ya kadar genişlemişse de, icranın yoğun olarak karar ve tiz karar arasında dolaştığı tabloda da görülmektedir.

⁷³ Makamın isminde geçen la bakiye bemol perdesi hem Zengüle hem de zirgüle olarak adlandırılmaktadır. Bu perde ile birlikte anılan bu makamın ismini Zengüleli olarak kullanmayı tercih ettik.



Tablo:16 Sûzinâk (Zengüleli) Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.14. Şehnâz Taksim

Temel dizi

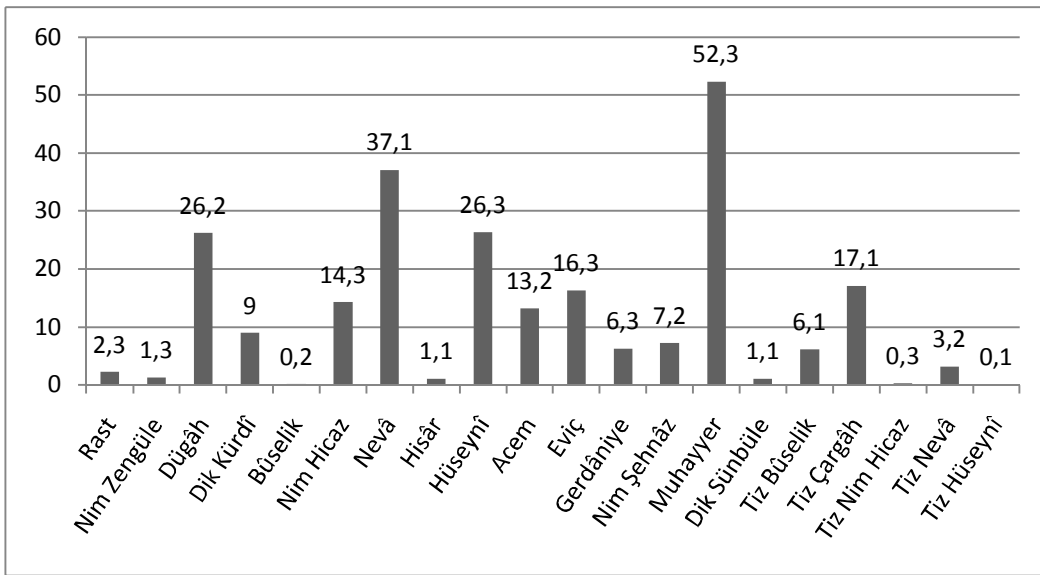
Genişleme alanı

Yeden Karar 2. Derece güçlü 1. Derece güçlü

Şehnâz Makamı Dizisi ve Taksim’de Kullanılan Perdeler.

Taksim, Hüseyinî üzerinde Hümayun sesleriyle başlamış, daha sonra, Uzzâl makamına geçilmiş, 6. dizekte Eviç’te asma karar yapılmıştır.

6. dizekten 23. dizeğe kadar, taksime Uzzâl ağırlıklı devam edilmiş, 23. dizekte, Yegâh’a Rast’lı inilerek Şeref-i Hamîdî (Şerefnümâ) makamına geçici geçki yapılmıştır. Sonraki dizelerde Şehnâz dizisinde kalınarak karar verilmiştir.



Tablo:17 Şehnaz Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Tabloda tiz kararı ve aynı zamanda birinci derece güçlüsü olan Muhayyer perdesi seyre uygun olarak ağırlığını hissettirmektedir.

Özellikle taksimün girişinde ve karar öncesinde inici bir seyir tercih edilmiş, bu, girişte hümayun, karara giderken de Şehnaz dizisinde duyurulmuştur.

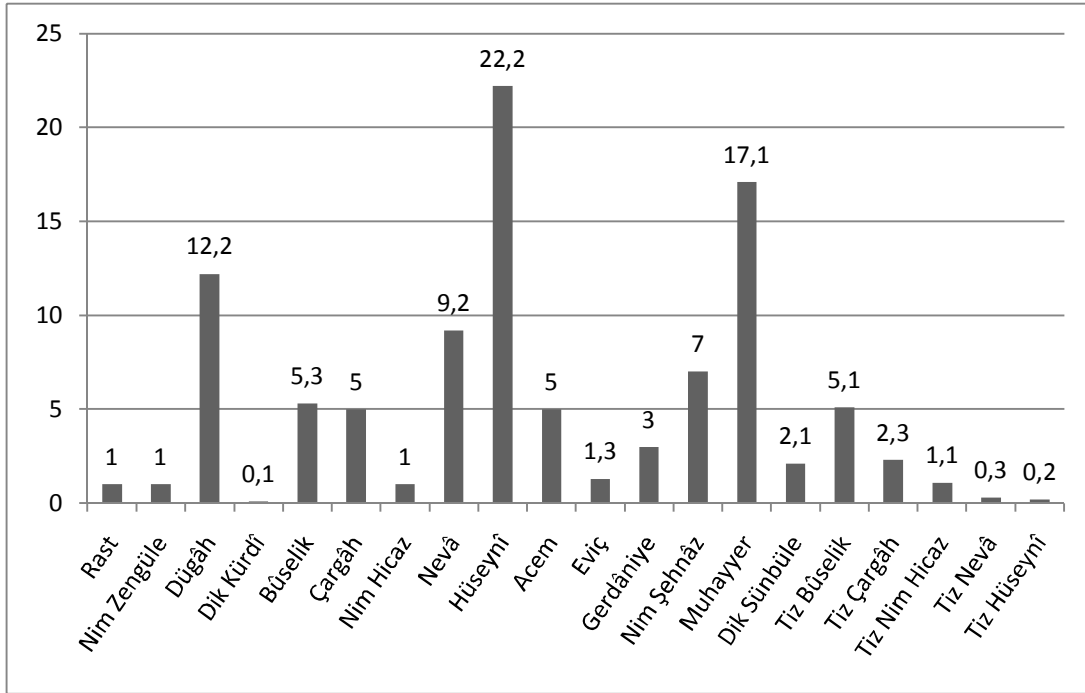
Muhayyer perdesinin fazlaca öne çıkması haricinde, tablo, icranın seyre uygun yapıldığını göstermektedir.

3.4.15. Şehnazbûselik Taksim

Şehnaz makamı yedeni Buselik makamı yedeni Karar 2. Derece güçlü 1. Derece güçlü

Şehnazbûselik Makamı Dizisi ve Taksim’de Kullanılan Perdeler.

Kısa süreli olan bu taksim, Hüseyinî üzerinde Hümayun seslerinde dolaşıldıktan sonra, yerinde Hicaz makamını göstermeksizin Bûselik sesleriyle karar vermiştir.



Tablo:18 Şehnazbûselik Taksim’de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Yakup Fikret Kutluğ bu makamın tarifinde Şehnaz’ın bütün nağmeleri gösterildikten sonra Bûselik dizisiyle karar vermesiyle makamın seyrinin tamamlanacağını söylemektedir.⁷⁴

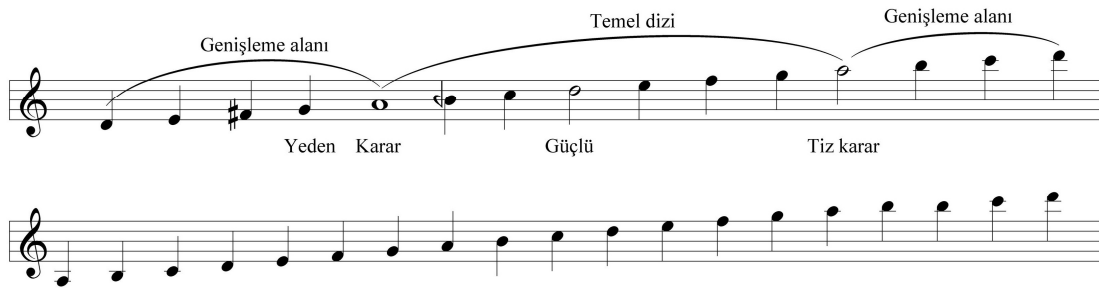
Tabloda Şehnaz makamı gereği duyurulması beklenen yerinde Hicaz dörtlüsünün neredeyse hiç kullanılmaması dikkat çekicidir.

Seyir, Muhayyer üzerinde Bûselik beşli ile genişlemiştir.

Karar perdesi altına bir genişleme yoktur.

⁷⁴ Kutluğ, Yakup, Fikret, *Türk Müsikişinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s.481.

3.4.16. Uşşak Taksim-1



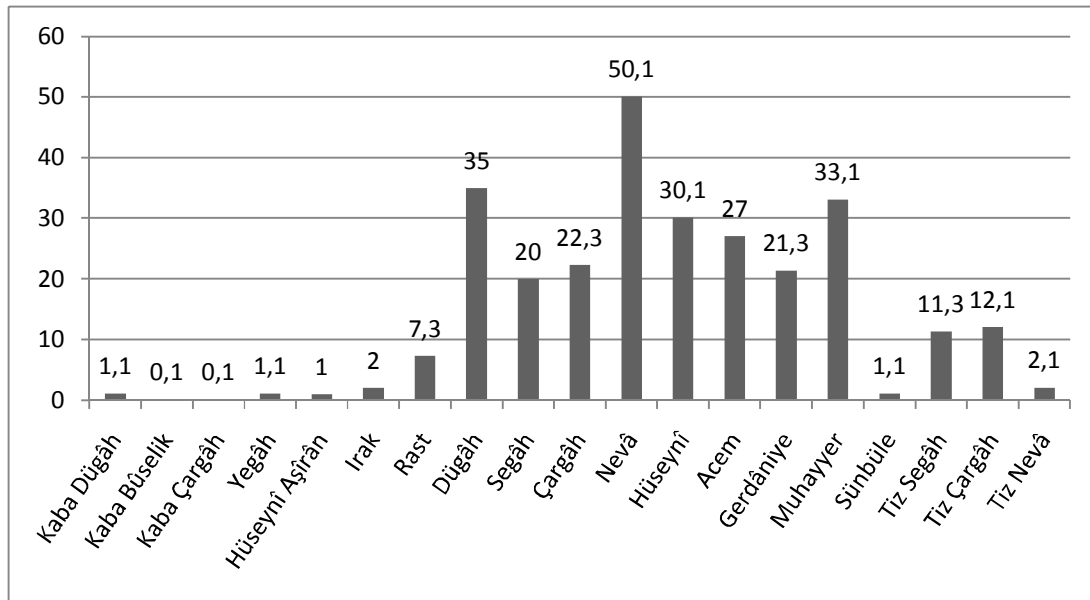
Uşşak Makamı Dizisi ve Uşşak Taksim-1'de Kullanılan Perdeler.

Bu taksim, Uşşak makamı özelliklerine uygun olarak dem sesleri yoğunlukla hissettirerek seyrine başlamıştır.

Pestlerde Kaba Dügâh üzerinde, tizlerde ise, Muhayyer üzerinde Uşşak'lı kalıplar göze çarpmaktadır.

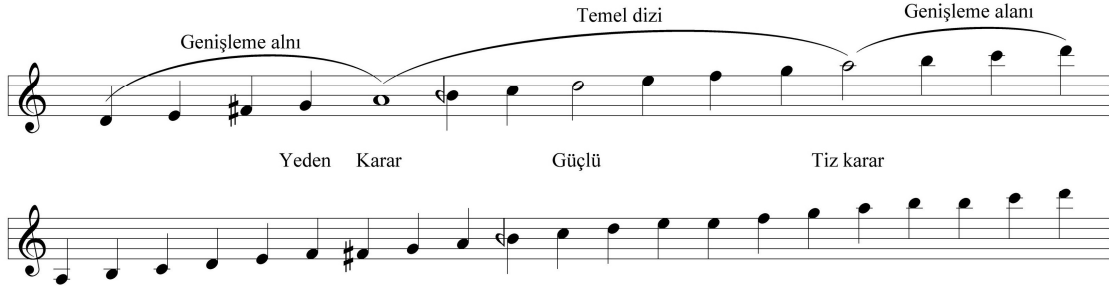
28. ve 29. dizelerde Nevâ'da Rast'lı kalıplardan sonra Uşşak seslerine dönülerek karara varılmıştır.

Taksim seyrinin dengeli bir tabloya sahip olduğu, genişlemelerinde de Uşşak etkiden ve diziden çıkılmadığı görülmektedir.



Tablo:19 Uşşak Taksim-1'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

3.4.17. Uşşak Taksim-2



Uşşak Makamı Dizisi ve Uşşak Taksim-2'de Kullanılan Perdeler.

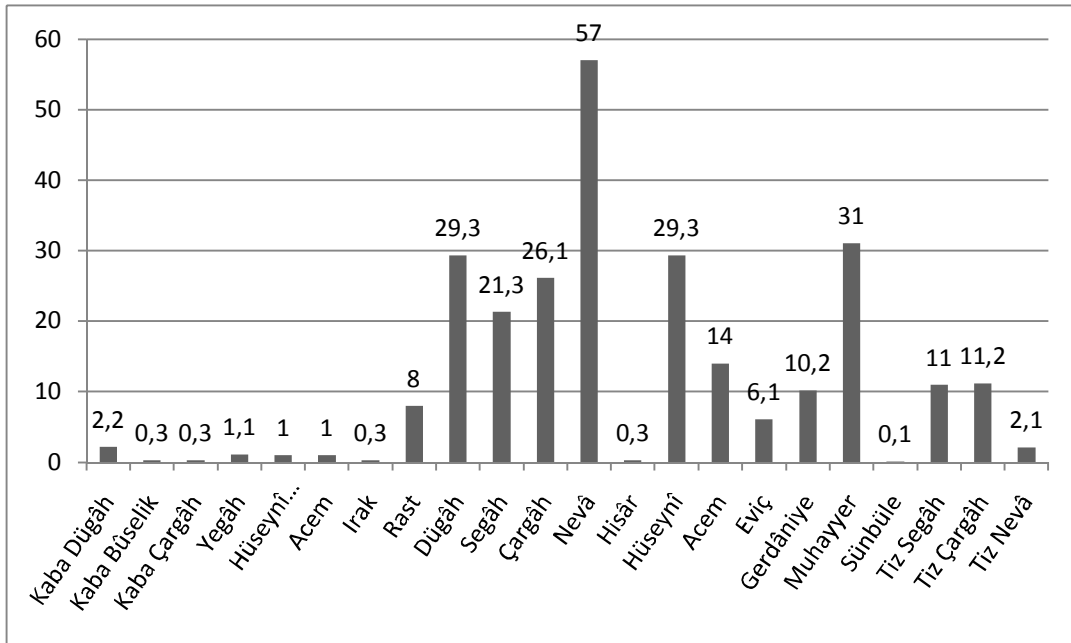
Nevres Bey'in bu taksimının girişi, seyir itibariyle birinci Uşşak taksimi ile benzerlikler göstermektedir.

Yine pestlerde Kaba Dügâh (5. dizik) ve tizlerde (24.-30. dizikler) Muhayyer'de Uşşak seslerinde dolaşmıştır.

16. ve 31. diziklerde Nevâ'da Hicaz'lı kalışlar dikkat çekmektedir.

27. ve 28. diziklerde Nevâ'da Rast'lı kalışlar, bir önceki Uşşak taksim ile aynı yerlerde kendini göstermektedir.

Taksim daha sonra Uşşak dizisi sesleriyle karar vermiştir.



Tablo:20 Uşşak Taksim-2'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Uşşak dizisi içerisinde kalınan bu taksimde, Nevâ'da Hicaz sesleri tabloda da görülmektedir. Ancak Nim Hisar perdesi çok az kullanılmıştır.

Sünbüle perdesi ise, diziyi renklendirmek için kullanılan bir aliterasyondan ibarettir. Herhangi bir geçki düşüncesi yoktur.

3.4.18. Uşşak Taksim-3



Uşşak Makamı Dizisi ve Uşşak Taksim-3'te Kullanılan Perdeler.

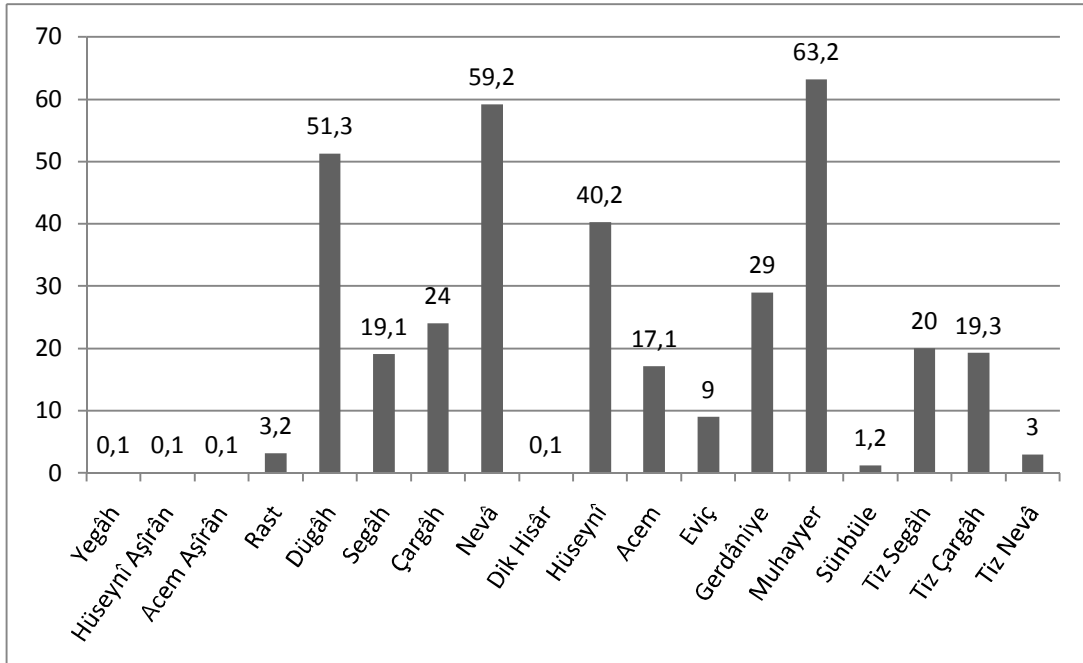
Nevres Bey'in üçüncü Uşşak taksiminde öncekiler gibi Kaba Dügâh üzerine genişlemeler yoktur. Ancak Muhayyer üzeri Uşşaklı kalıplar bu taksimde de duyulmaktadır.

Taksim girişinde dem sesler önceki Uşşak taksimler kadar hissedilmemektedir.

7., 11., 15. ve 43. dizeklerde, yerinde Bûselik dizisindeki Acem perdesine paralel olarak alınan Sünbüle perdelerini kullanarak Nevâ üzerinde Bûselik seslerinde dolaşmıştır. Aynı perdeyi Uşşak Taksim-1'in 14. dizeğinde de duymaktayız.

21. ve 28. dizeklerde, Nevâ'da Rast ve Muhayyer'de Uşşaklı dolaşarak Nevâ'da Yegâhlı kalınmıştır.

37. ve 38. dizeklerde ise, Hüseyinî'de Uşşak seslerinde dolaşıldığı görülmektedir.



Tablo:21 Uşşak Taksim-3'te Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

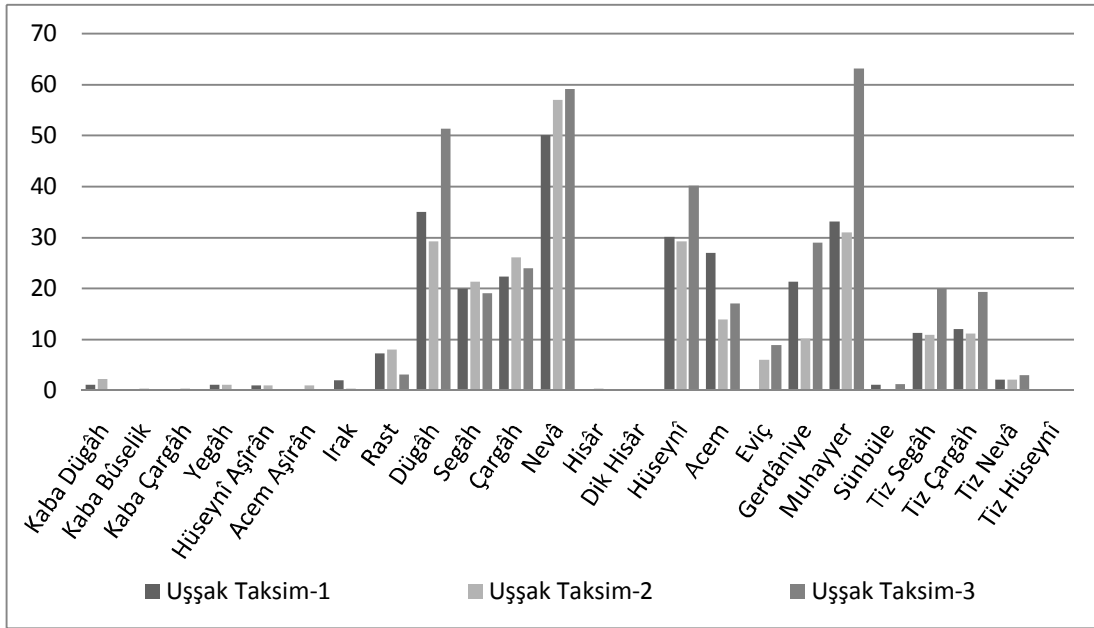
Taksim önceki iki Uşşak taksimden farklı bir seyir gösterdiği tabloda görülmektedir.

Yegâh'a kadar görünen genişleme, taksim 9. dizeğindeki 16'lık notalarla Yegâh'tan başlayarak Gerdâniye'ye kadar devam eden yürüyüş esnasında duyulmaktadır.

Taksim boyunca Rast perdesi altına bir daha inilmemiştir.

Taksim daha ziyade, Nevâ'da Rast ve Hüseyinî'de Uşşak seslerinde gezinmesi nedeniyle güçlü ve tiz karar arasında yoğunlaşmaktadır.

Özellikle taksim ilk yarısında seyir, karar ve güçlü arasında yoğunlaşmakta, karar dizikleri haricinde de inici bir seyirle dolaşmaktadır.



Tablo:22 Uşşak Taksimler Perde ve Frekans karşılaştırması.

Nevres Bey'in Uşşak taksimlerinden birincisi 3.02, ikincisi 3.12, üçüncüsü ise, 4.12 dakikadır.

Her üç taksiminde de Segâh, Çargâh ve Nevâ perdeleri yakın değerlerdedir.

Özellikle birinci ve ikinci Uşşak taksimlerin, seyirleri itibariyle birbirlerinin aynısı olduğu söylenebilir.

Üçüncü Uşşak taksiminde en belirgin farkı ise, Muhayyer perdesindedir. Hisar'lı perdeler ve Sünbüle görülmediği düşünülürse, taksim dengeli bir seyir izlemiştir denilebilir.

3.4.19. Uzzâl Taksim-1

Temel dizi

Genişleme alanı

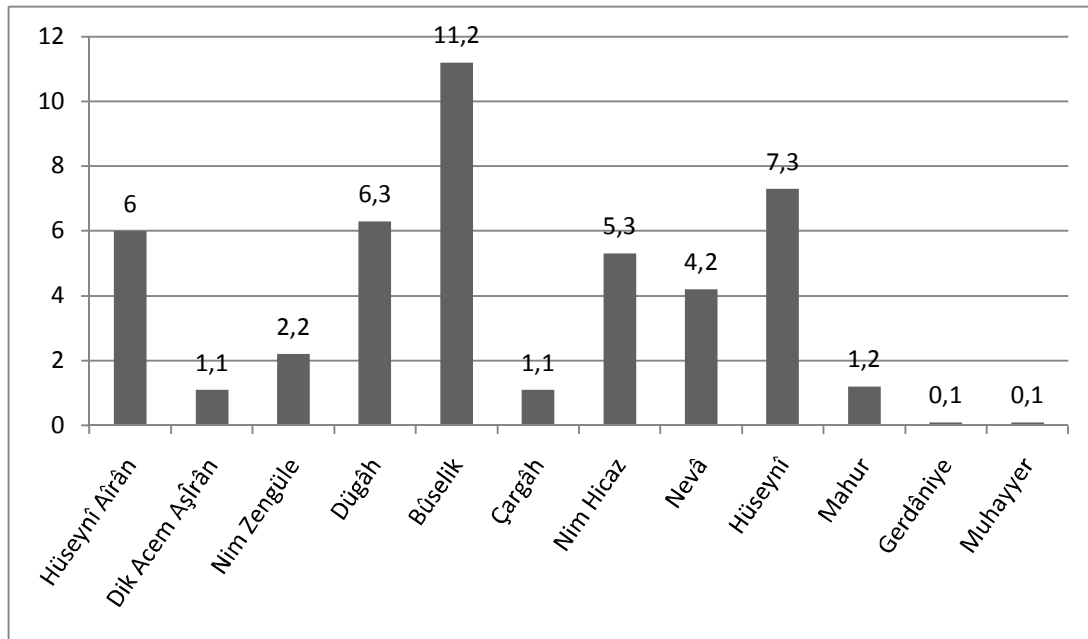
Karar Güçlü Tiz karar

Yerinden (Dügâh'ta) Uzzâl dizisi.

Uzzâl Makamı Dizisi ve Uzzâl Taksim-1'de Kullanılan Perdeler.

Bu taksim, Nevres Bey'in bolahenk akord dışında kayda alınmış iki taksiminden birincisi olup, kız ney akordunda yani Hüseyinî Aşîrân üzerinde, karar perdesine göre 4 ses (pestten) olarak icra edilmiştir.

Elimize ulaşan arşivde Hicaz olduğu yazılmışsa da, kanaatimizce taksim, Uzzâl makamındadır. Taksimın girişinde ağırlıklı olarak tutulan Hüseyinî perdesinden ve Hüseyinî makamı duygusundan yola çıkarak böyle bir kanaate ulaşmanın doğru olacağı düşüncesindeyiz. Zira her ne kadar Hicaz taksimler içerisinde, Uşşaklı, Hüseyinî kalıplar ve geçkiler yapılabilsede, Hicaz taksimın Hüseyinî başlaması, Hicaz makamının başlangıç seyrine uygun düşmez.



Tablo:23 Uzzâl Taksim-1'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Taksimın seyri, dizisi içerisinde dengeli bir tablo göstermektedir.

Bûselik perdesi, makamın Hüseyinî Aşîrân üzerindeki Uzzâl dizisine uygun olarak güçlü perdesidir ve icrada öne çıkmaktadır.

3.4.20. Uzzâl Taksim-2

Temel dizi

Genişleme alanı

Yeden Karar Güçlü Tiz karar

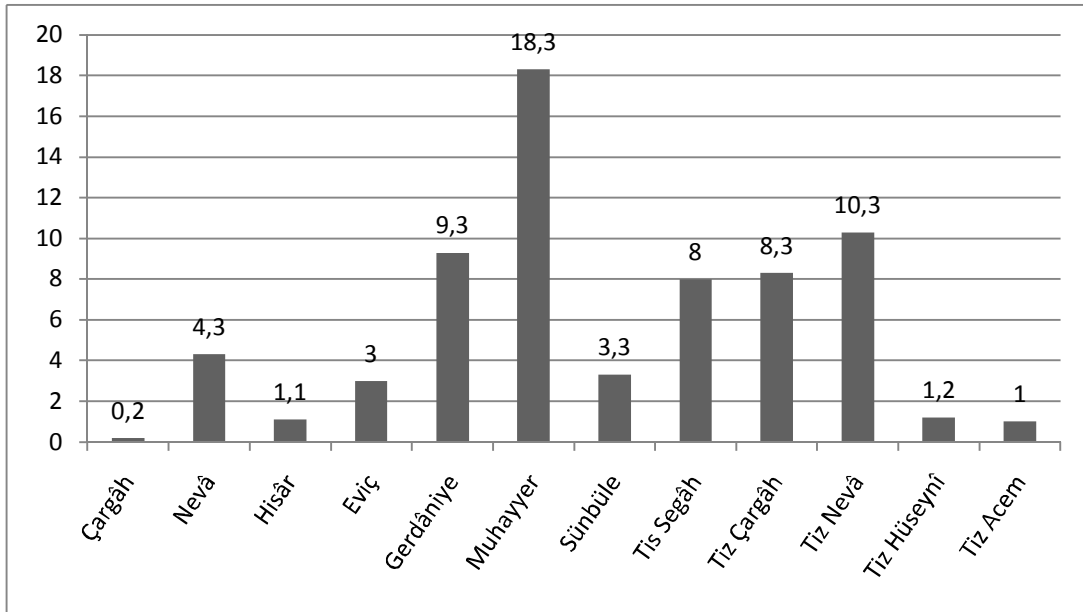
Yerinden (Dügâh'ta) Uzzal dizisi.

Uzzâl Makamı Dizisi ve Uzzâl Taksim-2'de Kullanılan Perdeler.

Bolahenk akord dışında kayda alınmış diğer taksim olan bu eser, Mansur akorddadır. Fakat Yegâh perdesinde olması gereken icra tiz karar olan Nevâ perdesi üzerinde yapılmıştır.

Yerinde Hüseyinî dizisine paralel olarak, Muhayyer perdesinde Uşşaklı kalıplardan sonra, Nevâ'da Hicaz sesleriyle karar vermiştir.

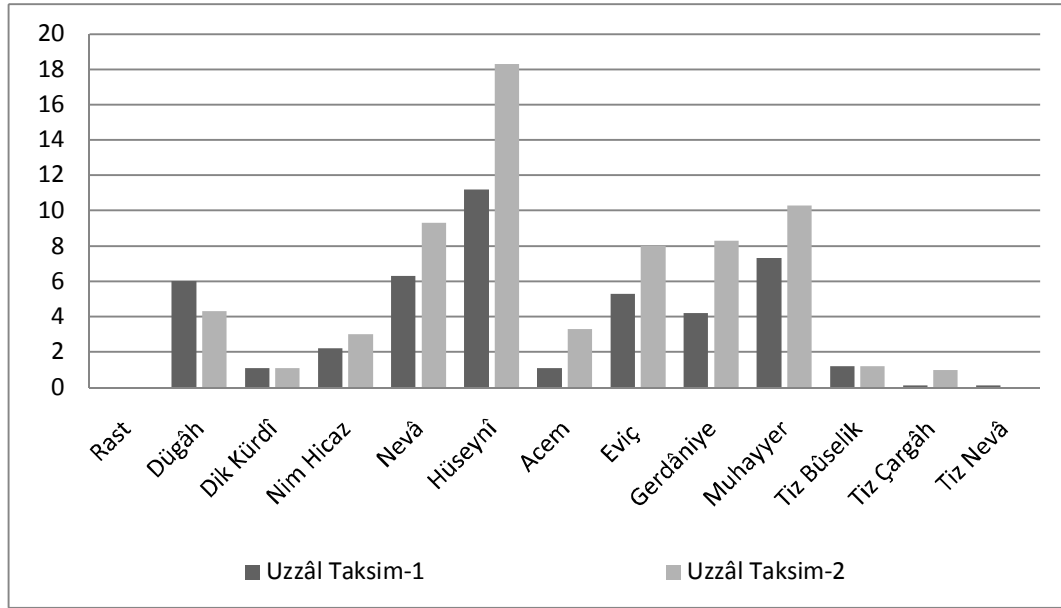
Muhayyer perdesi, Nevâ'da Uzzâl dizisinin güçlü perdesidir ve öne çıkmaktadır.



Tablo:24 Uzzâl Taksim-2'de Kullanılan Perdeler ve Frekansları.

Nevâ'da Uşşak seslerinde dolaşıldığı için Sünbüle (Uşşak dizide duyulan Acem perdesine tekabül eder) perdesi de duyulmaktadır.

Ayrıca seyir, dizi dışına çıkılmaksızın tiz kararın güçlendiği bir tablo göstermektedir.



Uzzâl Taksimler Perde Perde ve Frekans karşılaştırması.

Birinci Uzzâl taksim 0.49, ikinci Uzzâl taksim 1.00 dakikadır.

Farklı akordlarda icra edilmiş olan bu taksimlerin yerinden (Bolahenk) akorda göre tabloda gösterilmesi uygun görülmüştür.

İkinci taksimin güçlü perdesi olan Hüseyinî'yi daha güçlü tuttuğu görülmektedir.

Tabloda, Nevâ üzerindeki buselik çeşninin Acem perdesi kullanılarak, birinci taksimde yapıldığı görülüyor.

Her iki taksim de kendi içlerinde dengeli bir tablo göstermektedir.

Nevres Bey'in ud taksimlerinin melodik açıdan analizine yer verdiğimiz bu bölümün nihayetinde kısa bir değerlendirme yapmak gerekirse, öncelikle onun, kurduğu motiflerde çok fazla zorlamada bulunmadığını söylemek mümkündür. Genellikle almış olduğu motifi sekileme ve çeşitlemelerle bazen de genişlemelerle renklendirdiği, atlamalı arpejli dikey sesler yerine, daha ziyade yatay dizilerde nağme

yoğun cümleler kurduğu gözlemlenmiştir. Sekilemeleri sıklıkla kullanmasına rağmen, taksimlerinde genellikle monotonluk hissedilmemiştir.

Günümüzde kullanılan bazı motiflerin aslında Nevres Bey'e ait olduğu, bu çalışma sonunda tespit edilmiştir. Nitekim onun özgün motifleri, çalışma içerisinde verilmiştir. Ancak rahatlıkla diyebiliriz ki, taksimlerinin her bir bölümü, kişisel motiflerine örnek olabilecek kadar renkli, zengin ve özgün icra edilmiştir.

Geldiğimiz noktada Nevres Bey'in çok iyi bir ritim kulağına sahip olduğunun da altı çizilmelidir. Taksimlerinin metronomlarını belirlerken, kaydın ilk zamanlarında tutulan ritmin, Nevres Bey'ce taksim sonuna kadar korunduğunu tespit ettik. Tartımlarını oluşturan temel bazı yapılar, bu çalışma içerisinde verildi. Ancak tartım kalıpları konusunda taksimlerin geniş bir örnek yelpazesine sahip olduğu hatırlanmalıdır.

Nevres Bey, makam seyirlerinde hiçbir zorluk çekmemektedir ki, bu, onun çok iyi bir makam bilgisine ve teorik alt yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bazı taksimlerinde neredeyse hiç geçki yapmaksızın taksim makamını derinlemesine irdelemiş, bazı taksimlerinde ise, makamın etkisini ortadan kaldıracak kadar bol geçki ve farklı makamlarda kalışlar yapmıştır.

İncelememiz esnasında edindiğimiz başka bir izlenim ise, uzun taksimler içerisinde bazen taksim havasını değiştirmek için küçük makam geçkileri ile birkaç saniyelik geçiverip geri dönmelerin, icrayı daha renkli ve hoş hale getirmiş olmasıdır. Bu konuda, taksimlerin makam analizleri ayrıntılı bilgi vermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
NEVRES BEY'İN TAKSİMLERİ IŞIĞINDA
UD İÇİN ALIŞTIRMALAR

Bu bölümde, notaya aldığımız ve analiz ettiğimiz, Nevres Bey'e ait 14 farklı makamdaki 20 taksim ışığında o'nun kullanmış olduğu makamlar ve geçkileri ihtiva eden ve sofyana (4/4'lük) usûlle bestelenmiş alıştırma sunuyoruz. Bestelediğimiz alışımlarda, Nevres Bey'in geçkilerinde kullandığı makamlar haricinde bazı diğer makamlar da, farklı fikirler sunmak maksadıyla kullanılmıştır.

Bu alışımlar, özellikle Nevres Bey'in kullandığı pozisyonlar ve pozisyon geçişleri baz alınarak ud için düzenlenmiştir. Buna göre, pozisyonlar Romen rakamları (I'den VII'ye kadar) ile parmak numaraları ise Latin rakamları (1'den, 4'e kadar) ile gösterilmiştir. Açıklamalarda kullanılan ölçü numaraları da dizik başlarında, Sol Anahtarı'nın üzerinde gösterilmiştir.

Alışımlarda kullanılan makamlar ve geçkileri şöyledir;

1. Bestenigâr Makamında Alıştırma

Alışımda, 4. ölçü ye kadar Bestenigâr dolaşmış ve karar verilmiştir. Daha sonra, 5. ölçüden 7. ölçüye kadar Nevâ'da Rast seslerinde dolaşmış, seyirde, 6. ölçüde Eviç üzerinde Irak'lı kalış yapılmıştır. 9.-14. ölçülerde (Acem Aşiran'da kalınarak) Şevk u Tarâb makamına geçki yapılmış, daha sonra makamın dizisine dönülerek 20. ölçü sonunda Bestenigâr karar verilmiştir.

2. Eviç Makamında Alıştırma

İlk dört ölçüde Eviç dizisi duyurulmuş ve karar verilmiştir. 5.- 8. ölçülerde Eviç'te Hüzzam geçkisi yapılmıştır. 9. ölçü itibariyle Yegâh makamında dolaşmış ve 12. ölçüde karar verilmiştir. 13. Ölçü itibariyle Eviç makamı seslerine dönülerek 20. ölçüde Eviç makamında tam karar verilmiştir.

3. Ferahnâk Makamında Alıştırma

İlk 6 ölçüde Ferahnâk seslerinde dolaşmış ve karar verilmiştir. 7. ve 8. ölçülerde kısaca Eviç'te Hüzzam gösterildikten sonra, 9 ve 14. Ölçülerde Yegâh

makamı seslerine geçilmiş, 15. ölçü itibariyle ana makama dönülmüş ve 20. ölçüde Ferahnâk karar verilmiştir.

4. *Gerdâniye Makamında Alıştırma*

Alıştırma genel olarak Gerdâniye makamı seslerinde seyretmiştir. 9.-12. ölçülerde Gülizar makamına geçici geçki yapılmıştır. 18. ölçüde ise Gerdâniye’de Nikriz geçici geçkisi duyurulmuştur. Bu alıştırma içerisinde özellikle 15. ölçüde Nevres Bey’in kişisel motifi olarak vurguladığımız motif görülmektedir.

5. *Hicaz Makamında Alıştırma*

Alıştırmanın girişinde, Yegâh’tan başlayarak ilgili taksim paralelinde dem sesleri duyurulmuştur. 7. ve 8. ölçülerde Eviç’te Irak, 9 ve 10. ölçülerde Nişâburek sesleri duyurulduktan sonra 20. ölçüde Hicaz tam karar vermiştir.

6. *Hüseynî Makamında Alıştırma*

Ağırlıklı olarak Hüseynî makamında seyreden alıştırmada, 9. ölçü itibariyle Gülizar seslerinde dolaşmış ve 14. ölçüde Gülizar karar verilmiştir. 15. Ölçü ile Hüseynî makamına dönülerek 20. ölçüde tam karara varılmıştır.

7. *Hüzzam Makamında Alıştırma*

Hüzzam sesleriyle başlayan alıştırmada, sırasıyla 7 ve 8. ölçüde Tiz Segâh’ta Segâh, 9. ve 10. ölçülerde Nevâ’da Rast, 11. ve 12 Evcâra, 13.-14. ölçülerde Irak, 15. ve 16 da Eviçte Irak makamlarına geçici geçkiler yapıldıktan sonra 17. Ölçü itibariyle ana makama dönülmüş ve 20. ölçüde Hüzzam karar verilmiştir.

8. *Kürdîlihiczâkâr Makamında Alıştırma*

Bu alıştırma tıpkı taksimde olduğu gibi 6. ölçü sonuna kadar Hicazkâr makamında devam etmektedir. 7. Ölçüden itibaren Kürdîlihiczâkâr makamına geçilmiş, seyirde makamın özelliklerine uygun olarak Nevâ’da Uşşak’lı kalıplar yapıldıktan sonra, 20. ölçüde Kürdîlihiczâkâr karar verilmiştir.

9. *Muhayyer Makamında Alıştırma*

Alıştırmada, 6. ölçü sonuna kadar Muhayyer makamı gösterilmiş ve 6. ölçüde karar verilmiştir. 7. Ölçü itibariyle Muhayyer-Kürdî makamına geçilmiş ve 10. ölçüde karar verilmiştir. Daha sonra sırasıyla, 11. ve 12. ölçülerde Muhayyer'de Sabâ, 14. ölçüde Çargâh'ta Nikriz'li, 16. ölçüde yerinde Hicazlı kalındıktan sonra 17. Ölçü itibariyle Hüseyni sesleriyle seyre devam edilmiş ve 20. ölçüde karara varılmıştır.

10. *Sûzinâk (Zengüle'li) Makamında Alıştırma*

Alıştırmaya, Zengüle'li Sûzinâk dizisi ile başlanmıştır. 9. ve 18. Ölçüler arasında Hicazkâr ve Basit Sûzinâk makamları duyurulmuş, 20. Ölçüde Zengüle'li Sûzinâk sesleriyle karar verilmiştir.

11. *Şehnâz Makamında Alıştırma*

Alıştırmaya Şehnâz seslerinde başlanmış ve 8. ölçüde karar verilmiştir. 9.-12. ölçülerde Eviç'te Irak ve Nim Hicaz'da Segâh'lı kalıplardan sonra, 13 ve 14. ölçülerde yerinde Nişaburek seslerinde dolaşmış, 15. Ölçü itibariyle Şehnâz makamına dönülmüş, 20. ölçüde Nevres Bey'in taksiminde gösterdiği üzere Nim Hisâr perdesiyle karar verilmiştir.

12. *Şehnâzbûselik Makamında Alıştırma*

Alıştırmada, 10. ölçüye kadar Şehnâz seslerinde dolaşmış ve Şehnâz karar verilmiştir. 11. Ölçü itibariyle Bûselik sesleri duyurularak devam edilmiş, 15.-18. ölçülerde Nevâ'da Rast çeşnisi gösterilerek 20. ölçüde Bûselik karar verilmiştir.

13. *Uşşak Makamında Alıştırma*

Yegâhtan başlayan seyirle, alıştırmada Nevres Bey'in Uşşak taksimlerinde gösterdiği dem seslerdeki hassasiyeti vurgulanmıştır. 4. Ölçüde Kaba Dügâh'ta Uşşak'lı karar verilmiş, 6. ölçüde yerinde Uşşak karar gösterilmiştir. Daha sonra, 7. - 17. Ölçülerde Tahir makamına geçki yapılmış, seyirde 12. Ölçüde Nevâ'da Hicaz, 13. ve 14. ölçülerde yerinde Hüseyinî'de Uşşak'lı kalınmıştır. Daha sonra Uşşak sesleriyle karar verilmiştir.

14. Uzzâl Makamında Alıştırma

Alıştırmaya, Hüseyinî perdesi tutularak başlanmış, makam seslerinde seyre devam edilmiş, 14. ölçüde Eviç'te Irak'lı, 15 ve 16. ölçüde Muhayyer'de Uşşak'lı kalındıktan sonra, 17. Ölçü itibariyle makamın seslerine dönülerek 20. ölçüde Uzzâl makamında karar verilmiştir.

Alış. No:1

Bestenigâr Makamında Alıştırma

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 60. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Specific annotations include 'm' (mezzo-forte), 'IV', and 'VII' (likely referring to fret positions on a stringed instrument), and 'k.' (likely a Turkish musical notation for a specific ornament or technique). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19 indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Alış. No:3

Ferahnâk Makamında Alıştırma

Musical score for 'Ferahnâk Makamında Alıştırma' in 3/4 time, starting at a tempo of 60. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music, numbered 1 through 19. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications. Specific notes are marked with Roman numerals (III, IV, VII) and letters (k, m) above them. The piece concludes with a fermata over the final note on the tenth staff.

Alış. No: 4

Gerdâniye Makamında Alıştırma

80

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

Floje

Aş. No:5

Hicaz Makamında Alıştırma

♩ : 60

1 3 3 3

3 V
1 1 1

5 III VII
k. 2 1 3 1 3 1 1 1

7

9 V
1..... 1 3 1 1

11 1 1 1 1 1 1

13 1 3 1 1 2 1 1 1

15 4 k 3 k

17 3 3

19 m

Alış. No:6

Hüseyinî Makamında Alıştırma

♩ : 70

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

m

V

1

1

1

k

V

VII

k

1

4 3 1 1 1 1

III

m

Aş. No:7

Hüzzam Makamında Alıştırma

♩ : 60

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

m

V

1.....

3

Aş. No:8

Kürdîlihicazkâr Makamında Aıştırma

♩ : 60

1 60

3

5

7

9 VII

11

13

15 V

17 III

19

Aş. No:9

Muhayyer Makamında Alıştırma

♩ : 70

1 4

3 1 3 4

5

7 3 3

9 V 1 3 1.....

11 m m

13 V 3 3 3 1 1 1 3 1.....

15 3

17

19

Aş. No:10

Sûzinâk (Zengüle'li) Makamında Alıştırma

♩ : 70

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

m

1

1

3

1

m

1

3

1

V

V

V

V

VI

Aş. No:11

Şehnaz Makamında Alıştırma

♩ : 70

1 3

3 1

5 1 3

7 1

9 3

11

13

15 1

17 1 1.....

19 1

Aş. No:12

Şehnazbûselik Makamında Alıştırma

♩ : 70

1 3 1 1

3

3

5 VII
3 1 1 1 1

7 m

9 m

11 m

13 m

15 m

17 VII
m 1..... 3 1..... 1 1 3 1.....

19 m

Aış. No:13

Uşşak Makamında Alıştırma

♩ : 70

1

3

5

7

9

11

13

15

17

19

m

k

V

3

VII

1.....

3

VII

1.....

3

VII

1.....

V

1

m

Aş. No:14

Uzzâl Makamında Alıştırma

♩ : 60

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19

V VII

3 3 1.....

VII

1.....

VII

3 3 4 3 1 2 1 1 1

V

1 3 1.....

m

SONUÇ VE ÖNERİLER

1. Sonuç

Ud eğitiminde bir üstada intisab eden talebenin, önce hocasının icra tekniklerini ve tavrını taklit etmesi, daha sonra da kendi mûsikî birikimini olgunlaştırarak, taklit ettiği icrayı özgün bir hale getirmesi, yani kendinden kattıklarıyla kişisel bir tavır ortaya koyması beklenir. Mûsikî ve ud hayatına üstadsız bir başlangıç yapan Nevres Bey'in, üst seviyedeki müzikal yeterliliği ile böyle bir dezavantajı yenerek, kendini ifade edebileceği bir tavrı kısa sürede geliştirdiği bilinmektedir.

Bu doktora çalışmasında, Nevres Bey'e ait toplam 20 ayrı taksim, teknik ve melodik açıdan incelenmiş ve bu incelemeler ışığında o'nun taksimlerinde ana makam olarak tercih ettiği 14 ayrı makamda ud için örnek alıştırmalar yazılmıştır. Nevres Bey'in taksimlerinde tercih ettiği geçkiler, yine bu alıştırmalarda ekseriyetle işlenmiş ve alternatif geçkiler de alıştırmalarda sunulmuştur.

Nevres Bey'in dönemine kadar olan ud icralarında, onun tavrına paralellik ya da benzerlik gösteren başka bir kişiye ve icra kaydına rastlanmamıştır. Ud icrasının gelişimi için Nevres Bey tavrının ve müzikalitesinin derinlemesine araştırılmasının önemini ve gereğini bir kez daha dile getirmek doğru olacaktır. Nevres Bey tavrı, anlaşılması ve eğitimde anlatılması gereken bir ekoldür. Şimdi bu tavrın özellikleri, teze başlarken tespit edilen alt problemler ışığında yeniden ele alınacaktır:

1. İcrasının Özellikleri

Çalışmamızın sonucunda, Nevres Bey'in, udu sadece icra etmeyip, aynı zamanda yeniden keşfetmiş olduğunu; belki de udu kendi kendine öğrenmeyi bir avantaja çevirerek, kendine kadar olan dönemden farklı teknik, tını ve renklerle icrasını süslediğini söyleyebiliyoruz.

Onun, icralarında duygu ağırlıklı bir yol izlediği görülmektedir. Sazını kalabalık ve gürültülü ortamlarda duyurmak gibi bir kaygı taşımadığından, yumuşak bir icra üslûbu benimsemiştir. Sazının el verdiği ölçüde, icrasını pozisyonlarda yapmış, hatta udun sınırlarını zorlayarak pozisyon tekniği açısından tavrını özgün bir boyuta taşımış, bu üslûpla zirveye ulaşmıştır.

2. Nevres Bey'i Ekol Yapan Özellikler

Nevres Bey, udu sabit olarak dikey icra etmekten kaçınıp, icrasını yatay hareketlerle ve çok sayıda pozisyon geçişleriyle zenginleştirmiştir. Bunun anlamı, uda çok kaydırma'lı, pozisyon ağırlıklı bir teknik ve orijinal bir tavır getirdiğidir. Temelde geliştirdiği bu icra tekniği, onu, ud tarihinde ekol isimler arasına taşımıştır.

3. Çağdaşı Olan İcracılarla Etkileşimi

Nevres Bey'in taksimlerinde, Tanbûrî Cemil Bey ile icra birlikteliği neticesinde, Cemil Bey'in ustalıklı kullandığı tanburundaki yatay icranın verdiği etkileyici icra bütünlüğünün udda da uygulanmasını düşündüğü, bu tavrı denediği ve olgunlaştırdığı açıkça görülmektedir. Bunu yaparken işitilen falsosuz baskılar, ud gibi perdesiz bir sazın icrasında bu denli teknik geliştirebilmek için konuyu ne kadar hassasiyetle ele aldığının bir göstergesidir.

Başta Tanbûrî Cemil Bey olmak üzere, üst düzey sanatkârlar ile teşrik-i mesaisi olan Nevres Bey'in, beraber icrada bulunduğu kişileri titizlikle seçtiği, seçkin icracıların katıldığı toplantılarda aranır bir isim olduğu, zaman zaman yine bu özel isimlerin hatalarını tespit edip eleştirmekten çekinmeyecek kadar üst düzey bir müzikal seviyeye eriştiği düşünüldüğünde, kendi çabalarıyla kat ettiği mesafenin engin ufukları hakkında değerlendirme yapabilmek mümkün olacaktır.

4. Süsleme Tekniği

4.1 Nevres Bey'in icralarında en çok kullandığı süslemeler, şüphesiz kaydırma'lardır. Sazın imkân verdiği ölçüde, boş tellerden ziyade pozisyonları kullanmış, tını bütünlüğünü koruyarak kapalı tellerde icrayı benimsemiştir. Bu sebeple de yaptığı hemen her pozisyon atlamasında ulaşacağı perdelere falsosuz seslerle ve kaydırma'larla gitmiştir.

4.2 Kaydırma'ları yaparken en çok duyurduğu süsleme ise, mızraplı, mızrapsız çarpmalar ve pozisyon dönüşlerinde duyulan vurkaçlar olmuştur. Dolayısıyla çarpmaların, Nevres Bey'in icralarında önemli yer tutan bir diğer süsleme şekli olduğunu söylemek mümkündür.

4.3 Motif ve cümle kurmalarda hiç zorlanmadığından olmalıdır ki, Nevres Bey, döneminin ve sonrasının icracılarında görülen çift ses, akor, arpej ve pedal ses

gibi süsleme unsurlarını neredeyse hiç tercih etmemiştir. Dolayısıyla onun, duygu yoğunluğunda nağme zenginliğini merkeze alarak, klâsik icra anlayışını daha çok benimsediği sonucuna varmak yanlış olmayacaktır.

4.4 Vibrato da üstadın icralarında özel bir yer tutmuş, o, parmağını kaydırmaksızın ve perdenin tınısını söndürmeksizin uzayan, güçlü vibratolar yapmıştır.

4.5 Aynı şekilde, triller de Nevres Bey'in icralarında ciddi bir ağırlığa sahiptir. Ancak o, bu süslemeyi çok uzun süreli yapmayarak, icrasını monotonluğa düşmekten korumuştur.

5. Mızrap Tekniği

Çalışmamızın nihayetinde, ulaşılan kaynaklar ve yapılan görüşmeler ışığında, Nevres Bey'in mızrabını kafes üzerinde ya da mızraplıktan sonra kafes ortalarına kadar olan bölümde kullandığı sonucuna varılmıştır. Diğer icracıların mızrap vuruşları ve çıkardıkları seslerdeki sertlik dikkate alındığında, bu mızrap vuruş bölgesinin o dönem icracıları tarafından pek benimsenmediği anlaşılmakta, dolayısıyla Nevres Bey'in mızrap kullanımı hakkındaki kanaatimiz pekişmektedir.

Nevres Bey, perdelerinde hissettiği uzayan ses ihtiyacını çoklu mızraplarla sağlamıştır. Taksimlerinde, asma kararlar ve puandorg'lar dışında uzayan sesler duyulmamaktadır. Ancak yine de onun, icrası esnasında gereksizce çoğaltılan mızraplardan ve mandolin hissi veren tremololu mızraplardan kaçındığı görülmüştür. Mızrabın çoklaştırılmasında, döneminde kullanılan tellerin uzayan tınlara sahip olamamasının da büyük etkisi olduğu dikkate alınmalıdır.

6. Kişisel Motifleri

Nevres Bey, taksimleri esnasında klâsik mûsikî tavrının dışına çıkmamıştır. Taksimlerinde, atlamalı sesler, arpejler, akorlar ya da çift sesleri, tercih etmemiştir. Cümlelerini kurarken daha ziyade sekilemeli (sekvens'li) ve çeşitleme'li (varyant'lı) motifler tercih etmiş ve taksimlerinde bu konuda zengin örnekler vermiştir.

İncelediğimiz taksimlerin her birinin özellikle girişinde, farklı motif ve özgün cümle yapıları görülmektedir. Bu durum bizi, Nevres Bey'in, doldurduğu plâklarda

yaptığı taksimler konusunda hassasiyet gösteren, etkileyici cümle yapılarıyla tekrara düşmeksizin özellikli taksimler yapan bir icracı olduğu sonucuna ulaştırmıştır.

7. *Tartım ve Ritim Özellikleri*

7.1 Çalışmamız sonucunda ulaştığımız bir diğer kanaat de Nevres Bey'in, motiflerinde ve cümlelerinde tartım zenginliğini gözetmiştir. Onun taksimlerinde üçlemeler önemli bir yer tutmaktadır. Kimi zaman bağımsız olarak, kimi zaman da başka tartımlarla çeşitlenmeli motifler içerisinde üçlemeleri sıklıkla kullanmıştır.

Dönemin kayıt imkânsızlıkları ve sazlarda kullanılan tellerin tını yetersizliği sebebiyle olacak ki, taksimlerinde ağırlıkla 16'lık tartımlara yer verdiği görülmektedir. Uzamasını istediği sesleri de 16'lık mızraplarla uzatmıştır. Bunu yaparken maksadı, hıza dayalı bir icra yapmak olmamıştır.

Üstadın, ajilite denebilecek 32'lik ve daha küçük değerlikli tartımları çok az süreli olarak kullanması, nağmelerini ajiliteye bağlı hareketlere, dolayısıyla gösterişe düşürmemek için özellikle hassasiyet gösterdiği gibi bir sonuca ulaşmamızı sağlamıştır.

7.2 Taksimlerinde ritmin, özellikle icra süresince dikkat çekici bir şekilde korunması ise, Nevres Bey'in ritim konusunda da ayrıca bir hassasiyet gösterdiğini ve iyi bir ritim duygusuna sahip olduğunu ispatlamaktadır.

8. *Makam ve Seyir Anlayışı*

8.1 Bu çalışma içerisinde incelediğimiz 20 taksim (Bestenigâr, Eviç, Ferahnâk, Gerdâniye, Hicaz (2), Hüseyinî (2), Hüzam, Kürdîlihiczakâr, Muhayyer (2t), Sûzinâk (Zengüle'li), Şehnaz, Şehnazbûselik, Uşşak (3) ve Uzzâl (2))'inde Nevres Bey, 14 ayrı makam kullanmıştır.

Geldiğimiz noktada, Nevres Bey'in makam kullanımında yüksek bir özgüven içerisinde olduğu ifade edilmelidir. Makamı gereksiz geçkilerle kalabalıklaştırmaktan ziyade, duygu coşkunu ya da sakinliği içerisinde icraya yön vermeyi esas almış olmalıdır ki, bazı taksimlerinde geçkileri ziyadesiyle işleyen bir icra görülürken (Bestenigâr, Hüzam, Muhayyer-1), bazılarında neredeyse makam dışına çıkmaksızın aynı dizide farklı duygu halleri sergilemiştir (Gerdâniye, Hüseyinî-1, Uzzâl).

8.2 Oluşturulan tablolarla Nevres Bey'in seyir esnasında kullandığı temel makam ve geçki perdeleri ve onların frekansları incelenmiştir. Tabloların genelinde, onun, makamların karar, güçlü, tiz karar ve asma karar perdelerini icra ettiği makamın olağan seyri paralelinde vurguladığı görülmüştür. Bu durum, üstadın klâsik makam anlayışına özen gösterdiği şeklinde yorumlanmıştır.

9. Taksimlerinde Kullandığı Makam ve Geçkiler

Nevres Bey'in taksimleri için tercih ettiği makamlar, çalışmanın birinci bölümünde listelenmiştir. Analizi yapılan 20 taksimindeki makam ve geçkileri şu şekilde sıralamak mümkündür:

Bestenigâr Taksim'de; Eviç'te Irâk, Nevâ'da Rast, Dügâh'ta Nişâburek, Nevâ'da Nikriz, yerinde Eviç geçkileri yapılmıştır.

Eviç Taksim'de; Irâk'ta Segâh, Nevâ'da Mâhur geçkileri yapılmıştır.

Ferahnâk Taksim'de; Eviç'te Hüzzam, yerinde Yegâh geçkileri yapılmıştır.

Gerdâniye Taksim'de; yerinde Gülizâr geçkisi yapılmıştır.

Hicaz Taksim-1'de: Eviç ve Şehnaz dizileri duyurulmuş ancak, karar verilmeyerek geçkiler tamamlanmamıştır.

Hicaz Taksim-2'de; yerinde Irâk, yerinde Hicâz-ı Rûmî, yerinde Şeref-i Hamîdî, yerinde Hüseyinî ve Uzzâl geçkileri yapılmıştır.

Hüseyinî Taksim-1' de birkaç alterasyon dışına makam dizisinden çıkılmaksızın taksim tamamlanmıştır.

Hüseyinî Taksim-2'de; yerinde Mâhur, yerinde Eviç, yerinde Evcârâ, Irâk'ta Müsteâr, yerinde Irâk geçkileri yapılmıştır.

Hüzzam Taksim'de; yerinde Evcârâ, Eviç'te Hicaz, yerinde Müsteâr geçkileri yapılmıştır.

Muhayyer Taksim-1'de; Acem'de Çârgâh, Nevâ'da Hicaz, yerinde Rast, yerinde Uşşak, geçkileri yapılmıştır.

Muhayyer Taksim-2'de; yalnızca Hüseyinî'de Hicaz geçkisi duyulmaktadır.

Sûzinâk (Zengüleli) Taksim'de; yerinde Hicazkâr, Nevâ'da Uşşak, geçkileri yapılmıştır. Nevâ'da Hicaz Hümâyûn sesleriyle karar vermektedir.

Şehnaz Taksim'de; Hüseyinîde Hümâyûn, yerinde Uzzâl, yerinde Şeref-i Hamîdî geçkileri yapılmıştır.

Şehnazbûselik Taksim’de; Hüseyinî’de Hümâyûn sesleri duyurulmuş ve Bûselik sesleriyle karara varılmıştır.

Uşşak Taksim-1’de; Kaba Dügâh ve Hüseyinî’de Uşşak, Nevâ’da Rast geçkileri duyulmaktadır.

Uşşak Taksim-2’de; ilk Uşşak taksime ek olarak Nevâ’da Hicaz geçkisi yapılmıştır.

Uşşak Taksim-3’te; ilk iki uşşak taksimden farklı olarak Kaba Dügâh üzerinde Uşşak yapılmamıştır. Öncekilerden farklı olarak, Nevâ’da Bûselik sesleri işlenmiş, Nevâ’da Yegâh ve Hüseyinî’de Uşşak geçkileri yapılmıştır.

Uzzâl Taksimlerde ise, sürelerinin de çok kısa olmasının etkisiyle dizi dışına çıkılmaksızın karar verildiği görülmüştür.

10. Sanat Tavrının Ud Eğitiminde Kullanılması.

Yapılan incelemeler bize göstermiştir ki, Nevres Bey, kendi dönemi de dâhil olmak üzere tanıyabildiğimiz icracılar içerisinde özgün bir tavır geliştirmiştir.

Bu çok pozisyonlu, nağme ve duygu yoğun tavır, genel manada klâsik mûsikî eğitimi almak isteyen talebelere somut renkler sunacaktır.

Ud ekseninde ise, Nevres Bey tavrı önemli bir alternatif olarak yeni yetişen talebelere anlatılmalıdır. Zira Nevres Bey’in tavrının, pozisyon kullanımı, özgün mızrap tekniği, motif ve cümle varyasyonlarındaki sınırsızlık, tartım zenginliği ve süsleme teknikleri sebebiyle ud eğitiminde zengin ufuklar sunacağı kanaatindeyiz.

11. Taksimleri Işığında Oluşturulacak Alıştırmalar ve Metod Çalışmaları

Nevres Bey’in taksimleri temelinde bir ud icracısı olarak müzikal tavrının irdelendiği bu çalışmada, özgün motif ve cümle örnekleri tespit edilmiştir. Bu tespitler ışığında, analiz edilen 20 taksimde kullandığı 14 makamda, bu taksimler içerisinde yapmış olduğu geçkileri de dikkate alarak ve ayrıca alternatif geçkiler sunarak 14 alıştırma örneği hazırlanmıştır. Söz konusu alıştırma hazırlanırken ulaştığımız sonuca göre, çalışmada verilen 14 alıştırma rahatlıkla artırılabilir, dolayısıyla “Nevres Bey Tavrında Ud İçin Alıştırma” tarzında dolgun ve alternatif kaynaklar oluşturulabilecektir.

Ayrıca bu çalışma, ud eğitiminde kullanılabilir, Nevres Bey Tavrı merkezli etüdler ve metodlar için gerekli verileri sunmaktadır.

2. Öneriler

Nevres Bey'in taksimlerine dair yaptığımız değerlendirmelerin ardından şunu belirtmeliyiz ki,

1. Onun besteli eserlerinin ve derlemelerinin tamamının ismiyle buluşamadığı kanaatindeyiz. Yapılacak repertuar ve arşiv taramalarıyla, farklı isimler altına kaydedilmiş ya da “La edrî” kayıtlı isimsiz biçimde arşivlere giren birtakım beste, aranağme ve derlemelerin Nevres Bey ile ilintilendirilebileceğini ve bu konunun araştırılması gerektiğini düşünmekteyiz.

2. Bu çalışmanın, sonrasında yapılacak Nevres Bey'i anlamaya ve anlatmaya yönelik gayretlere kaynaklık etmesini umut etmekteyiz. İlerleyen adımlarda, bu çalışmanın zeminini oluşturan Nevres Bey'in taksimleri, onun besteli eserleri ile mukayese edilmelidir. Zira ölçülü icralarıyla ölçsüz icraları arasındaki benzerlik ve farkların belirlenmesi, onun tavrının anlaşılması bakımından pekiştirici olacaktır.

3. Son olarak altını çizmeliyiz ki, üstadın müktesebatını günümüze aktarabilmek için, onun makam, seyir, perde, pozisyon, mızrap, tartım ve ritim anlayışının gösterileceği, motif ve cümlelerinin kullanılmasıyla kolaydan zora, pozisyon genişliğiyle uyumlu ve sonuca götüren etüdlere toparlanacağı “Nevres Bey Tavrı” merkezli bir ud metodu hazırlanmalıdır.

KAYNAKLAR

AHISKAN, Necmi Rıza, “Bebekli Refik Talât Bey”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 22, İstanbul 1950, ss. 7, 25.

AKDOĞU, Onur, *Türk Müziğinde Eser Analizleri*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayını, İzmir 1993.

....., *Ûdî Nevres Bey*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

AKSOY, Bülent, “Bu Plak Üzerine”, *Lale-Nerkis Hanımlar*, Kalan Müzik, Arşiv Serisi, No.96, İstanbul 1998, ss.9-16.

ALTINKAYA, Kemal M., “Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri”, *Radıyo*, S. 1, Ankara 1941, ss. 6-7.

ALUS, Sermet Muhtar, “Ûdî Nevres”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 12, İstanbul 1948, s. 11.

BARA, Kemal Emin, “Kaba Dügâh Kullanılmamış!”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 16, 20, İstanbul 1949, s.16.

BAŞAR, Sedat, *Ûdî Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1995.

CELÂL, Fahri, “Tophâneli Sabri Bey”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 15, İstanbul 1949, ss. 6, 19.

DEVELİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1993.

ERGUN, S. Nuzhet, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul 1942.

EZGİ, Suphi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.

HOŞGÖR, Bedriye, “Lokomotif Şemsiyesi”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 14, İstanbul 1949, ss. 15, 24.

İBN SÎNÂ, *Mûsikî*, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958.

KARADENİZ, Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariyatı ve Esasları*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1965.

KAM, Ruşen Ferid, “Ûdî Nevres”, *Radıyo*, S. 3, Ankara 1942, s. 16.

KUTLUĞ, Yakup Fikret, *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

NADAROĞLU, Halil, “Portohol mı? Pörtkel mi?”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, S. 17, İstanbul 1949, s.16.

ÖZALP, Nazmi, “Udi Nevres Bey”, *TRT Ankara Radyosu Arşiv Dairesi*, TSM CD 2694, Ankara 2009.

ÖZCAN, Nuri, “Nevres Bey, Ūdî,” *DİA*, C.33 İstanbul 2007, s.58-59.

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006.

ÖZPEKEL, Osman Nûri, *Türk Müziği Repertuarına 100 Bilinmeyen Eser I*, İpekyolu Yayıncılık, İstanbul 2001.

RONA, Mustafa, *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1960.

SALGAR, M. Fatih, *Dede Efendi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1995.

....., *50 Türk Müziği Bestekarı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2005.

TANRIKORUR, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.

ULUNAY, Refi’ Cevat, “Eski İstanbul’da Bir Mûsikî İmtihani”, *Radyonun Sesi*, S. 15, İstanbul 1953, ss. 18-19, 35.

ÜNLÜ, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman -Fonograf-Gramofon-Taş Plâk*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.

YAHYA, Gülçin, *Ud Metodu*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2005.

YAHYA, Gülçin, *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002.

YAHYA KAÇAR, Gülçin, *Türk Mûsikîsi Rehberi*, Maya Akademi, Ankara 2009.

YAHYA KAÇAR, Gülçin, *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*, Maya Akademi, Ankara 2009.

YENİGÜN, Hayri, “Udî Nevres Bey”, *Mûsikî ve Nota*, S. 18, İstanbul 1974, ss. 24-25.

YÜKRÜK, Hüseyin, *Türk Halk Müziği Ezgilerinde H. F. Olson Yöntemi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 1998.

CD ARŞİV

YAHYA KAÇAR, Gülçin, Özel Kayıt Arşivi, Ankara 2007.

ÖZPEKEL, Osman Nûri, Özel Kayıt Arşivi, İstanbul 2007.

ÖZÇİMİ Sadreddin, Özel Kayıt Arşivi, Konya 2007.

TRT Ankara Radyosu, “Ûdî Nevres Bey’in Hayatı”, *TRT Ankara Radyosu Arşiv Dairesi*, TSM CD 1274, Ankara 2009.

....., “Ûdî Nevres Bey-Tanbûrî Cemil Bey”, *TRT Ankara Radyosu Arşiv Dairesi*, TSM CD 2691, Ankara 2009.

....., “Ûdî Nevres Bey Hüzam Saz Semâîsi”, *TRT Ankara Radyosu Arşiv Dairesi*, TSM CD 3297, Ankara 2009.

EKLER

EK-1

RESİMLER

Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5

T R T MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI PLÂK ARŞİVİ "İCRA EDENLER ADINA"					
İCRA EDEN SANATÇI / TOPLULUK	ESER ADI	MAKAMI	PLÂK No	Yüzü	BESTECİ
Üdf Hırant Kenkiloğlu	Sevdâlıyım ezelden	Hicâz	*770	A	Hırant Kenkiloğlu
Üdf Hırant Kenkiloğlu	Silinmez içimden derin hâtıran	Hüzzâm	*1015	A	Hırant Kenkiloğlu
Üdf Nevres Bey	Tasa çaldım yoğurdu	Hüseynî	97*	B	-
Üdf Nevres Bey	Tasa çaldım yoğurdu	Hüseynî	97*	B	-
Üdf Nevres Bey	Ud Taksimi	-	395*	A	-
Üdf Nevres Bey	Ud Taksimi	Hüseynî	97*	A	-
Üdf Nevres Bey	Ud Taksimi	Hüseynî	97*	A	-
Üdf Sedat Bey	Yakına gel yakına	Hüseynî	*297	B	-
Ulviye Hekimci	Âteş-i aşkı harab etti dil-i	Hicâz	240	B	Hâfız Yusuf Efendi
Ulviye Hekimci	Bir dâme düşürdü ki benî baht-ı siyâhım	Rast	1473	A	Hacı Fâik Bey
Ulviye Hekimci	Bir nigâh et ne olur hâlime	Hicâz	240	B	Şekerci Cemil Bey
Ulviye Hekimci	Keman Taksimi (A. Erköse)	-	1473	B	-
Ulviye Hekimci	Niçin şeb-iâ-seher ben zâr ü zârım	Hicâz	240	B	Şevki Bey
Ulviye Hekimci	Sâzın gibi sinem dahi bir nağmezen'indir	Rast	1473	A	LemT Atlı
Ulviye Hekimci	Sen sanki bahârın gülüsün	Hüzzâm	1473	B	Müşâ Süreyyâ Bey
Ulviye Hekimci	Senin aşkınla çâk oldum	Rast	1473	A	Basmacı Abdî Efendi
Ulviye Hekimci	Sorulmasın bana ye'sim garîk-i	Hicâz	1473	B	LemT Atlı
Ulviye Hekimci	Ud Taksimi (E. Erten)	-	240	B	-
Ulviye Hekimci	Yok mu cânâ aşîka hiç şefkatin	Rast	1473	A	LemT Atlı
Ulviye Hekimci	Zannım bu ki cânâ beni kurban	Hicâz	240	B	Şevki Bey

Resim 6

(Meyanî ve aranağmesi benim.) (Bestenigâr Türkü)

(12 Nisan 1924 / Nevres)

Nevres Bey'in el yazısı. Bestenigâr Şarkı

Resim 7

(Tanbürî Cemil ve Nevres Beylerin Müşterek Muhayyer Saz Semâisi)

نصرتی حیدر و غورنویس نطاشه شتک می سازد
 نصرتی حیدر و غورنویس نطاشه شتک می سازد

(1422 tarihinde yapılmıştır.)

Nevres Bey'indir

1961 yılı 29

Nevres Bey'in El Yazısı. Muhayyer Saz Semâisi

EK-2

TAKSİM NOTALARI

Notaya Alan

Mehmet GÖNÜL

Taksim No:1

Bestenigâr Taksim

Süre: 3.10'
Akord: Bolahenk

♩ :70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for ten staves (measures 11-21). The notation includes various musical symbols and markings:

- Staff 11: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features a triplet of eighth notes, a slur with an accent (>), and two more triplets of eighth notes.
- Staff 12: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features a slur with a fermata over the first note, followed by a series of eighth notes.
- Staff 13: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features eighth notes with slurs and dynamic markings 'm' (mezzo).
- Staff 14: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features eighth notes with slurs, a triplet of eighth notes, and dynamic markings 'm'.
- Staff 15: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features quarter notes with slurs, dynamic markings 'm', and two accents (>) over eighth notes.
- Staff 16: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features quarter notes with slurs, dynamic markings 'm', and a slur with a fermata over the final note.
- Staff 17: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features quarter notes with slurs, dynamic markings 'm', and the text 'hiz...' above the first measure.
- Staff 18: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features eighth notes with slurs, dynamic markings 'm', a triplet of eighth notes, and a slur with a fermata over the final note.
- Staff 19: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features eighth notes with slurs, dynamic markings 'k' (forte), and two accents (>) over eighth notes.
- Staff 20: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features a dense sequence of eighth notes with slurs, dynamic markings 'm', and a slur with a fermata over the final note.
- Staff 21: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Features quarter notes with slurs, dynamic markings 'm', and a slur with a fermata over the final note.

Musical score for measures 22 through 28, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score consists of seven staves of music.

- Measure 22:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.
- Measure 23:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.
- Measure 24:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.
- Measure 25:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.
- Measure 26:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.
- Measure 27:** Starts with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4.
- Measure 28:** Ends with a quarter note G4, followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Taksim No:2

Eviç Taksim

Süre: 3.02'
Akord: Bolahenk

♩ :65

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for 10 staves (measures 11-21) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, dynamics (p, m, k), and triplets.

- Staff 11: Measure 11. Features a slur over a sequence of notes, followed by a triplet of eighth notes.
- Staff 12: Measure 12. Starts with a piano (*p*) dynamic and a slur over a sequence of notes.
- Staff 13: Measure 13. Includes a forte (*k*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes.
- Staff 14: Measure 14. Features a slur, a forte (*k*) dynamic, and a triplet of eighth notes.
- Staff 15: Measure 15. Includes a mezzo-forte (*m*) dynamic and a slur over a sequence of notes.
- Staff 16: Measure 16. Starts with a mezzo-forte (*m*) dynamic, includes a slur, a forte (*k*) dynamic, and a slur over a sequence of notes.
- Staff 17: Measure 17. Features a slur over a sequence of notes and a double accent (*^^*) over a pair of notes.
- Staff 18: Measure 18. Includes a mezzo-forte (*m*) dynamic, a slur, and a sequence of notes with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Staff 19: Measure 19. Features a slur over a sequence of notes and a double accent (*^^*) over a pair of notes.
- Staff 20: Measure 20. Includes a mezzo-forte (*m*) dynamic, a slur, and a triplet of eighth notes.
- Staff 21: Measure 21. Starts with a slur over a sequence of notes, followed by a double accent (*^^*) over a pair of notes.

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, vibrato, and dynamic markings (m, k). Measure numbers 22 through 32 are indicated at the start of each line.

Measure 22: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes and a dynamic marking 'm'.
Measure 23: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 24: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 25: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 26: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 27: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 28: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 29: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 30: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 31: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.
Measure 32: Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the last four notes, a dynamic marking 'm', and a vibrato marking 'vib'.

Taksim No:3

Ferahnâk Taksim

Süre: 3.20'
Akord: Bolahenk

♩ : 60

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for ten staves (measures 11-21) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Staff 11: Measure 11. Starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the first eighth note and another 'm' over the last eighth note.
- Staff 12: Measure 12. Rapid sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, then F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, then F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.
- Staff 13: Measure 13. Rapid sixteenth-note runs: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, then F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4, then F#4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.
- Staff 14: Measure 14. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the first eighth note and another 'm' over the last eighth note.
- Staff 15: Measure 15. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the first eighth note and another 'm' over the last eighth note.
- Staff 16: Measure 16. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the first eighth note and a triplet '3' over the next three notes.
- Staff 17: Measure 17. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the first four notes and an accent 'm' over the last eighth note.
- Staff 18: Measure 18. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the first four notes and accents 'm' over the last eighth note and another 'm' over the second-to-last eighth note.
- Staff 19: Measure 19. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes a slur over the first four notes and accents 'm' over the last eighth note and another 'm' over the second-to-last eighth note.
- Staff 20: Measure 20. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the last eighth note.
- Staff 21: Measure 21. Eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Includes an accent 'm' over the last eighth note.

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, vibrato (vib), and dynamic markings (m). Measure 22 features a triplet of eighth notes. Measure 23 includes vibrato markings. Measure 24 has a series of chords marked with 'm'. Measure 25 contains a triplet of eighth notes. Measure 26 is a continuous eighth-note run. Measure 27 continues the eighth-note run. Measure 28 features a triplet of eighth notes. Measure 29 is marked 'hız...' and contains chords marked with 'm'. Measure 30 includes accents and chords marked with 'm'. Measure 31 features a slur and a vibrato marking. Measure 32 includes a dynamic marking 'p'.

Musical score for a single melodic line, measures 33-43. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

- Measure 33: Starts with a treble clef and two sharps. The first measure has an accent (*acc*) over a quarter note.
- Measure 34: Continues the melodic line with eighth notes.
- Measure 35: Similar melodic continuation.
- Measure 36: Includes a dynamic marking *m* (mezzo) over a quarter note.
- Measure 37: Includes a dynamic marking *m* and a slur over a quarter note. The text "hız..." (ritardando) is written at the end of the measure.
- Measure 38: Includes a dynamic marking *m* and a slur over a quarter note.
- Measure 39: Includes a dynamic marking *m* and a slur over a quarter note.
- Measure 40: Includes a dynamic marking *m* and a triplet of eighth notes marked with a bracket and the number 3.
- Measure 41: Includes a dynamic marking *m*, a slur over a quarter note, and the text "h....." (hairpins) and "k" (forte) with an accent.
- Measure 42: Includes a dynamic marking *m* and a slur over a quarter note.
- Measure 43: Includes a dynamic marking *m* and a slur over a quarter note.

Musical score for five staves, measures 44-48. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Measure 44: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

Measure 45: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

Measure 46: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Dynamic markings 'm' are present under the notes.

Measure 47: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Dynamic markings 'm' are present under the notes.

Measure 48: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Dynamic markings 'm' are present under the notes.

Taksim No:4

Gerdâniye Taksim

Süre: 3.10'
Akord: Bolahenk

♩:70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for a piano piece, measures 11-21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *m* (mezzo) and *k* (forte) are present. Performance instructions include accents, slurs, and breath marks. Measure 11 starts with a half note followed by eighth notes. Measure 12 features a series of eighth notes with slurs and accents. Measure 13 continues with eighth notes and a slur. Measure 14 has eighth notes with a slur and an accent. Measure 15 consists of eighth notes with a slur. Measure 16 includes a triplet of eighth notes, a slur, and a breath mark. Measure 17 features eighth notes with slurs and accents, and a triplet. Measure 18 has eighth notes with slurs and accents. Measure 19 contains eighth notes with slurs and accents. Measure 20 starts with eighth notes, a slur, and an accent, followed by a half note. Measure 21 ends with eighth notes, a slur, and a triplet.

The image displays a musical score for ten staves, numbered 22 through 32. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'm' (mezzo-forte) and 'p' (piano). Several measures contain triplets, indicated by a bracket with the number '3' above the notes. Slurs are used to group notes across measures, and some notes have accents or breath marks. The score concludes with a final measure in measure 32.

The image shows a musical score for three staves, numbered 33, 34, and 35. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
Staff 33: Contains measures 33 and 34. Measure 33 features a melodic line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. Measure 34 continues with quarter notes E5, F#5, G5, and A5, followed by a half note B5. Above the staff, there are markings 'pí' and 'V' above the first and second measures respectively.
Staff 34: Contains measures 34 and 35. Measure 34 features a melodic line with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. Measure 35 continues with quarter notes E5, F#5, G5, and A5, followed by a half note B5. Above the staff, there are markings 'm' above the first and second measures, and 'm' above the third measure.
Staff 35: Contains measure 35. The melodic line consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. Above the staff, there is a marking 'm' above the first measure and a fermata over the final note D5.

Taksim No:5

Hicaz Taksim-1

Süre: 3.06'
Akord: Bolahenk

♩:70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

hız...

Musical score for a single melodic line, measures 11-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Measure 11: Starts with a melodic phrase, includes a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 12: Continues the melodic line with a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 13: Features a complex melodic passage with multiple slurs and triplets.
- Measure 14: Includes a slur over a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note.
- Measure 15: Continues with a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 16: Features a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 17: Includes a slur over a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note.
- Measure 18: Continues the melodic line with a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 19: Includes a slur over a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note. The text "hız..." is written above the staff.
- Measure 20: Continues the melodic line with a slur over a triplet of eighth notes.
- Measure 21: Includes a slur over a triplet of eighth notes and a fermata over a quarter note. The text "hız..." is written above the staff.

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Measure 22: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a series of eighth notes.
- Measure 23: Features a vibrato marking (*vib*) and a triplet of eighth notes. An accent (*→ k*) is placed over a note.
- Measure 24: Includes a vibrato marking (*v*) and a triplet of eighth notes.
- Measure 25: Contains a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 26: Shows a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 27: Features a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 28: Includes a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 29: Contains a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 30: Shows a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 31: Features a triplet of eighth notes and a slur.
- Measure 32: Ends with a triplet of eighth notes and a slur.

Taksim No:6

Hicaz Taksim-2

Süre: 3.14'
Akord: Bolahenk

♩ :60

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for measures 11 through 21. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 11 features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Measure 12 includes a sixteenth-note triplet. Measure 13 has a slur over a group of notes and a triplet. Measure 14 contains a triplet and a sixteenth-note triplet. Measure 15 includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet. Measure 16 features a sixteenth-note triplet. Measure 17 includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet. Measure 18 has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note triplet. Measure 19 includes a triplet and a triplet. Measure 20 features a triplet and a triplet, with the instruction "hız..." (ritardando) above the staff. Measure 21 consists of a series of sixteenth notes.

22 *k*

23 *m* [3]

24 *m* *m* *m* *m* *vib* *m* *m*

25 *m* [3] *m*

26 *k* *m* *hiz...* *m* *m* *m*

27

28 *m* [3] *m*

29 *m* *m* *m* *m*

30

31 *m* *m*

32

33 *vib*
m *hiz...*

34

35

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).
Staff 33: Measure 33. The first half of the staff contains a melodic line with a 'p' dynamic marking and an 'm' marking below it. The second half contains a melodic line with a 'vib' marking above it. The measure ends with the text 'hiz...'.
Staff 34: Measure 34. The first half of the staff contains a melodic line. The second half contains a melodic line with a 'p' dynamic marking.
Staff 35: Measure 35. The first half of the staff contains a melodic line. The second half contains a melodic line with a fermata over the final note.

Taksim No:7

Hüseyinî Taksim-1

Süre: 3.02'
Akord: Bolahenk

♩ :70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

hız...

vib

Musical score for ten staves (measures 11-21) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'm' (mezzo) and 'k' (forte).

- Staff 11: Measure 11, starting with a mezzo (m) dynamic marking.
- Staff 12: Measure 12, featuring a triplet of eighth notes.
- Staff 13: Measure 13, featuring a mezzo (m) to forte (k) dynamic change and a triplet.
- Staff 14: Measure 14, featuring two triplet markings.
- Staff 15: Measure 15, featuring two triplet markings.
- Staff 16: Measure 16, featuring a triplet marking.
- Staff 17: Measure 17, featuring a mezzo (m) dynamic marking and slurs.
- Staff 18: Measure 18, featuring a mezzo (m) dynamic marking, a slur, and a mezzo (m) to forte (k) dynamic change.
- Staff 19: Measure 19, featuring a mezzo (m) dynamic marking.
- Staff 20: Measure 20, featuring mezzo (m) dynamic markings.
- Staff 21: Measure 21, featuring mezzo (m) dynamic markings, a mezzo (m) dynamic marking, and a vibrato (vib) marking.

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of ten staves of music. Measure 22 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 23 features a series of eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 24 begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. Measure 25 continues with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 26 features a series of eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 27 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. Measure 28 features a series of eighth notes: E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 29 continues with quarter notes D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 30 features a series of eighth notes: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8. Measure 31 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. Measure 32 features a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and finally a half note C5.

Taksim No:8

Hüseyinî Taksim-2

Süre: 3.58'
Akord: Bolahenk

♩ :70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music, numbered 11 through 21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in treble clef. Measure 11 starts with a series of eighth notes. Measure 12 features a melodic line with a mezzo-forte (m) dynamic. Measure 13 includes a slur over a group of notes and a triplet of eighth notes. Measure 14 has a slur and an accent (>) over a group of notes. Measure 15 is a continuous stream of eighth notes. Measure 16 includes a mezzo-forte (m) dynamic and a piano (p) dynamic. Measure 17 features a slur and an accent (>) over a group of notes. Measure 18 has a mezzo-forte (m) dynamic and a slur. Measure 19 includes a mezzo-forte (m) dynamic, a piano (p) dynamic, and a triplet of eighth notes. Measure 20 features a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (m) dynamic, and a slur. Measure 21 starts with a mezzo-forte (m) dynamic and continues with eighth notes.

Musical score for a piece, measures 22-32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 22 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 23 begins with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. Measure 24 starts with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. Measure 25 begins with a half note E6, followed by quarter notes F#6, G6, and A6. Measure 26 starts with a half note B6, followed by quarter notes C7, D7, and E7. Measure 27 begins with a half note F#7, followed by quarter notes G7, A7, and B7. Measure 28 starts with a half note C8, followed by quarter notes D8, E8, and F#8. Measure 29 begins with a half note G8, followed by quarter notes A8, B8, and C9. Measure 30 starts with a half note D9, followed by quarter notes E9, F#9, and G9. Measure 31 begins with a half note A9, followed by quarter notes B9, C10, and D10. Measure 32 starts with a half note E10, followed by quarter notes F#10, G10, and A10. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'm' and 'p'. There are also triplets and a 'hiz...' marking in measure 27.

Musical score for measures 33 and 34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 33 contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and ending with a trill on a quarter note. Measure 34 contains a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note with a fermata, and ending with a quarter note.

33

34

tr

m

Taksim No:9

Hüzzam Taksim

Süre: 3.12'
Akord: Bolahenk

♩:70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for a single melodic line, measures 11-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measures 11-21:

- Measure 11: Slur over two eighth notes, followed by a quarter note with an accent (*k*), a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with an accent (*k*).
- Measure 12: Slur over two eighth notes, followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).
- Measure 13: Slur over two eighth notes with a breath mark (*m*), followed by a triplet of eighth notes, a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).
- Measure 14: Slur over two eighth notes with an accent (*k*), followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with an accent (*k*).
- Measure 15: Slur over two eighth notes with a breath mark (*m*), followed by a quarter note with an accent (*k*), and a quarter note with a triplet of eighth notes.
- Measure 16: Slur over two eighth notes with a breath mark (*vib*), followed by a quarter note with a triplet of eighth notes.
- Measure 17: Slur over two eighth notes with a breath mark (*v*), followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).
- Measure 18: Slur over two eighth notes with a breath mark (*v*), followed by a quarter note with an accent (*k*), and a quarter note with a triplet of eighth notes.
- Measure 19: Slur over two eighth notes with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).
- Measure 20: Slur over two eighth notes with a breath mark (*v*), followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).
- Measure 21: Slur over two eighth notes with a breath mark (*m*), followed by a quarter note with a breath mark (*v*), and a quarter note with a breath mark (*v*).

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of ten staves of music. Measure 22 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. A dynamic marking 'v' (accent) is placed above the first eighth note. Measure 23 continues with eighth notes D5, E5, F#5, and G5. Dynamic markings 'm' (mezzo) are placed below the first and third eighth notes. Measure 24 features a series of eighth notes: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Measure 25 has eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A dynamic marking 'm' is below the first eighth note. Measure 26 continues with eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 27 has eighth notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 28 features eighth notes: G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. A dynamic marking 'm' is below the first eighth note. Measure 29 continues with eighth notes: G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Measure 30 has eighth notes: G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2. Dynamic markings 'm' are below the first and fifth eighth notes. Measure 31 features eighth notes: G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. A dynamic marking 'm' is below the first eighth note. Measure 32 concludes with a half note G-3, followed by a whole note G-3. The score ends with a double bar line.

Taksim No:10

Kürdîlihiczâr Taksim

Süre: 2.33'
Akord: Bolahenk

♩ :60

1

2 hız...

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

p

hız...

m

k

22

23

24

Kayıt burada bozuluyor ve kesiliyor.

Taksim No:11

Muhayyer Taksim-1

Süre: 1.33'
Akord: Bolahenk

♩:80

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for a single melodic line, measures 11-17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of seven staves of music.

- Measure 11: Starts with a treble clef, a sharp sign, and a 4/4 time signature. The first note is a quarter note G4, followed by a slur over a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 12: Continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 13: Continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 14: Continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 15: Continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 16: Features a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4), followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. A fermata is placed over the final note C4.
- Measure 17: Continues with eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note C4.

Musical score for a single melodic line, measures 11-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Measures 11-21:

- Measure 11: Starts with a series of eighth notes, followed by a quarter note with an accent (*m*).
- Measure 12: Continues with eighth notes and quarter notes, ending with a quarter note (*m*).
- Measure 13: Features a quarter note (*m*), a quarter note with an accent (*k*), and a quarter note with a vibrato (*vib*).
- Measure 14: Includes eighth notes, a quarter note with an accent (*k*), and a triplet of eighth notes (*3*).
- Measure 15: Shows a quarter note with a vibrato (*vib*), followed by eighth notes and a quarter note with a vibrato (*vib*).
- Measure 16: Contains eighth notes, a quarter note with a piano marking (*p*), and a quarter note with an accent (*k*).
- Measure 17: Features eighth notes with a vibrato (*vib*), quarter notes with accents (*m*), and eighth notes with accents (*m*).
- Measure 18: Includes eighth notes, a quarter note with an accent (*m*), and a triplet of eighth notes (*3*).
- Measure 19: Shows a quarter note with a vibrato (*vib*), followed by eighth notes and a quarter note with a vibrato (*vib*).
- Measure 20: Contains eighth notes, a quarter note with a vibrato (*vib*), and a triplet of eighth notes (*3*).
- Measure 21: Features eighth notes, a quarter note with an accent (*m*), a quarter note with a vibrato (*v*), and a quarter note with a vibrato (*vib*).

Musical score for a single melodic line, measures 22-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, vibrato, and triplets.

- Measure 22: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. A slur covers the next two notes, C5 and B4, with a triplet bracket above them. The notes are marked with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 23: Continues with quarter notes A4 and G4, followed by a half note F#4. A slur covers the next two notes, E4 and D4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 24: Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A slur covers the last two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 25: Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. A slur covers the next two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic. The notes are marked with a vibrato (*vib*) and a triplet bracket above them.
- Measure 26: Continues with quarter notes A4 and G4, followed by a half note F#4. A slur covers the next two notes, E4 and D4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 27: Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A slur covers the last two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 28: Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. A slur covers the next two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic. The notes are marked with a vibrato (*vib*).
- Measure 29: Continues with quarter notes A4 and G4, followed by a half note F#4. A slur covers the next two notes, E4 and D4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 30: Features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A slur covers the last two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 31: Starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. A slur covers the next two notes, C5 and B4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.
- Measure 32: Continues with quarter notes A4 and G4, followed by a half note F#4. A slur covers the next two notes, E4 and D4, with a mezzo-forte (*m*) dynamic.

Musical score for a piano piece, measures 33-43. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *m* (mezzo) and *V* (forte) are present. Performance instructions include accents (*acc.*), slurs, and articulation marks like *k* (crescendo) and *m* (mezzo). Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 34 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 35 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 36 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 37 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 38 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 39 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 40 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 41 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 42 has a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 43 has a treble clef and a key signature of one sharp.

Musical notation for measures 44 and 45. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 44 contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-299, D-299, C-299, B-300, A-300, G-300, F#-300, E-300, D-300, C-3

Taksim No:13

Sûzinâk (Zengüleli) Taksim

Süre: 4.29'
Akord: Bolahenk

♩:72

1 k

2 3

3 m 3 m

4 hız...

5 m k

6

7

8 m

9 3 3

10 m k

Musical score for ten staves (11-21) in G major. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and articulation marks. Key features include:

- Staff 11: Rapid sixteenth-note runs with a forte (*k*) dynamic and a slur.
- Staff 12: A triplet of eighth notes followed by the instruction *hız...* (rushing).
- Staff 13: Rapid sixteenth-note runs with a forte (*k*) dynamic and a slur.
- Staff 14: A triplet of eighth notes followed by a half note.
- Staff 15: Rapid sixteenth-note runs with a triplet of eighth notes.
- Staff 16: A triplet of eighth notes followed by the instruction *hız...* and a half note.
- Staff 17: A triplet of eighth notes followed by a half note.
- Staff 18: Rapid sixteenth-note runs with a mezzo-forte (*m*) dynamic and a slur.
- Staff 19: A triplet of eighth notes followed by a half note.
- Staff 20: A mezzo-forte (*m*) dynamic with a slur and a triplet of eighth notes.
- Staff 21: A mezzo-forte (*m*) dynamic with a slur and a triplet of eighth notes.

The image displays a musical score for ten staves, numbered 22 through 32. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Key features include:

- Measures 22-24: Frequent use of triplet markings (three notes under a bracket with a '3' above) and dynamic markings like 'k' (forte) and 'm' (mezzo-forte).
- Measure 25: A 'hız...' (ritardando) marking above the staff.
- Measures 26-27: A 'hız...' marking above the staff.
- Measures 28-29: A 'hız...' marking above the staff.
- Measures 30-31: A 'hız...' marking above the staff.
- Measure 32: A 'hız...' marking above the staff.

The score concludes with a final measure in measure 32.

Musical score for ten staves (measures 33-42) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Staff 33: Measures 33-34. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm' and 'k'.
- Staff 34: Measures 34-35. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm' and 'k'.
- Staff 35: Measures 35-36. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm', 'k', and 'vib'.
- Staff 36: Measures 36-37. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm'.
- Staff 37: Measures 37-38. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm'.
- Staff 38: Measures 38-39. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm' and '3'.
- Staff 39: Measures 39-40. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm' and 'k'.
- Staff 40: Measures 40-41. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm'.
- Staff 41: Measures 41-42. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm'.
- Staff 42: Measures 42-43. Includes slurs, accents, and dynamic markings 'm'.

Taksim No:14

Şehnâz Taksim

Süre: 3.13'
Akord: Bolahenk

♩:80

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

hız...

The image displays a musical score for ten staves, numbered 11 through 21. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings such as *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). Specific performance instructions include *V* (accents), *k* (accents), and *p* (piano). There are also trills and triplets indicated by the number '3' in a bracket. The score is presented on a single page with a white background and black ink.

Musical score for a piece in G major, measures 22-29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols and markings:

- Measure 22: Slurred eighth notes, with an accent (*m*) and a *k* marking.
- Measure 23: Slurred eighth notes, with an accent (*m*), a *V* marking, and three triplet markings (*3*) over eighth notes.
- Measure 24: Slurred eighth notes, with a *V* marking.
- Measure 25: Slurred eighth notes, with an accent (*m*).
- Measure 26: Slurred eighth notes, with an accent (*k*) and a *p* marking.
- Measure 27: Slurred eighth notes, with a *p* marking.
- Measure 28: Slurred eighth notes, with an accent (*m*) and a *m* marking.
- Measure 29: Slurred eighth notes, with an accent (*m*) and a *m* marking.

Taksim No:15

Şehnâzbûselik Taksim

Süre: 1.14'
Akord: Bolâhenk

♩ : 70

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for five staves, measures 11-15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, with various articulations and ornaments.

Measure 11: Treble clef, F# major. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Includes a fermata over the final note.

Measure 12: Treble clef, F# major. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Includes a fermata over the final note.

Measure 13: Treble clef, F# major. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Includes a fermata over the final note.

Measure 14: Treble clef, F# major. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Includes a fermata over the final note.

Measure 15: Treble clef, F# major. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Includes a fermata over the final note.

Taksim No:16

Uşşâk Taksim-1

Süre: 3.02'
Akord: Bolahenk

♩ :70

The musical score consists of 10 staves of notation in treble clef. The tempo is marked as ♩ :70. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical symbols and ornaments, such as 'm' (mezzo-forte), 'p' (piano), 'V' (vibrato), 'k' (kama), and '3' (triplets). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings.

Musical score for 11 measures, measures 11 through 21. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, triplets, and articulation marks such as accents, slurs, and breath marks. Measure 11 starts with a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Measure 12 features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet of eighth notes. Measure 13 begins with a quarter note marked with a 'm' (marcato) and continues with eighth notes. Measure 14 shows a sequence of eighth notes with 'm' markings under some notes. Measure 15 consists of eighth notes. Measure 16 contains a series of eighth notes with several triplet markings. Measure 17 includes a quarter note with a 'V' (accents) and 'h' (hairpins) marking, followed by eighth notes and a quarter note with a 'm' marking. Measure 18 features eighth notes with 'm' markings. Measure 19 is composed of eighth notes. Measure 20 has eighth notes with 'm' markings. Measure 21 starts with eighth notes, a triplet of eighth notes, and ends with eighth notes marked with 'm'.

Musical score for 11 staves (measures 22-32). The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- Staff 22: Treble clef, 4/4 time. Measures 22-23. Includes slurs and accents.
- Staff 23: Treble clef, 4/4 time. Measures 23-24. Includes dynamic markings 'm' and 'hız...'.
- Staff 24: Treble clef, 4/4 time. Measures 24-25. Includes dynamic markings 'V' and 'hız...'.
- Staff 25: Treble clef, 4/4 time. Measures 25-26. Includes dynamic markings 'V'.
- Staff 26: Treble clef, 4/4 time. Measures 26-27. Includes dynamic markings 'V'.
- Staff 27: Treble clef, 4/4 time. Measures 27-28. Includes dynamic markings 'm' and a triplet '3'.
- Staff 28: Treble clef, 4/4 time. Measures 28-29. Includes dynamic markings 'm' and two triplet '3' markings.
- Staff 29: Treble clef, 4/4 time. Measures 29-30. Includes dynamic markings 'm'.
- Staff 30: Treble clef, 4/4 time. Measures 30-31. Includes dynamic markings 'm' and 'p'.
- Staff 31: Treble clef, 4/4 time. Measures 31-32. Includes dynamic markings 'p'.
- Staff 32: Treble clef, 4/4 time. Measures 32-33. Includes dynamic markings 'p' and 'hız...'.

Musical score for five staves, measures 33-37. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. Measure 33 features a triplet of eighth notes. Measure 34 includes fingerings (m, p1, m, p1) and accents (→) above notes. Measure 35 has an accent (→) above a note. Measure 36 includes fingerings (m) and accents (→) above notes. Measure 37 features a triplet of eighth notes and a fermata over the final note.

Taksim No:17

Uşşâk Taksim-2

Süre: 3.12'
Akord: Bolahenk

♩ :72

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for 11 measures, measures 11 through 21. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Key features include:

- Measure 11: A series of eighth notes with a slur and an accent mark.
- Measure 12: A series of eighth notes with a slur and an accent mark.
- Measure 13: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a vibrato (vib) marking.
- Measure 14: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 15: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 16: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 17: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 18: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking and a vibrato (vib) marking.
- Measure 19: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 20: A series of eighth notes with a slur and an accent mark, followed by a triplet (3) marking.
- Measure 21: A series of eighth notes with a slur and an accent mark.

The image displays a musical score for ten staves, numbered 22 through 32. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings, specifically the letter 'm' for mezzo-forte, are placed throughout the score. Performance instructions such as slurs, accents, and breath marks are also present. Notable features include a triplet of eighth notes in measure 24, a triplet of sixteenth notes in measure 26, and a triplet of eighth notes in measure 27. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 28 and 29. The score concludes with a final measure on staff 32.

Musical score for four staves, measures 33-36. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. Measure 33 features five 'V' markings above the staff. Measure 34 includes a sixteenth-note triplet. Measure 35 contains two 'm' markings below the staff. Measure 36 ends with a fermata over the final note.

Taksim No:18

Uşşâk Taksim-3

Süre: 4.12'
Akord: Bolahenk

♩ :70

1 hız...

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Musical score for 11 measures, measures 11-21. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *m* (mezzo-forte) and *ph* (pianissimo). Measure 11 features a series of eighth notes with accents. Measure 12 continues with eighth notes and a slur. Measure 13 includes a slur and a dynamic marking of *m*. Measure 14 contains two triplet markings over eighth notes. Measure 15 features a series of eighth notes with accents and a dynamic marking of *m*. Measure 16 includes a slur, a dynamic marking of *m*, and a sharp sign (#) above a note. Measure 17 contains a triplet, a dynamic marking of *m*, and a *ph* marking. Measure 18 features a triplet and a dynamic marking of *m*. Measure 19 includes a triplet and a dynamic marking of *m*. Measure 20 contains a dynamic marking of *m* and a triplet. Measure 21 features a slur and a dynamic marking of *m*.

Musical score for ten staves (measures 22-32). The notation includes treble clef, notes, rests, and performance instructions. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 23 continues the melody. Measure 24 features a series of chords marked with 'm'. Measure 25 contains a complex melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. Measure 26 continues the melodic development. Measure 27 includes a triplet of eighth notes marked with '3'. Measure 28 features a melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. Measure 29 includes a key signature change to one flat (Bb) and a tempo instruction 'hız...'. Measure 30 continues the melodic line. Measure 31 features a melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. Measure 32 includes a key signature change to one flat (Bb) and a tempo instruction 'hız...'. The score concludes with a final note in measure 32.

Musical score for a single melodic line, measures 33-43. The score is written on a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. It features various musical notations including slurs, accents, vibrato, and triplets. Measure 33 includes a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. Measure 34 features a triplet of eighth notes. Measure 35 has a slur over a quarter note and a vibrato marking. Measure 36 includes a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "hız...". Measure 37 has a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 38 features a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 39 has a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 40 includes a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 41 has a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 42 features a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib". Measure 43 has a slur over a quarter note, a vibrato marking, and the text "vib".

Musical score for measures 44-47, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of four staves:

- Measure 44: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a triplet of eighth notes G5, A5, B5.
- Measure 45: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter note G4.
- Measure 46: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter note G4. It includes a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) and two measures marked with a fermata (m).
- Measure 47: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a quarter note G4. It includes a triplet of eighth notes (G5, A5, B5) and a fermata over the final note.

Taksim No:19

Uzzal Taksim-1

Süre: 0.49'
Akord: Kız Ney

♩:76

1

2

3

4

5

6

7

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 76. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Specific performance instructions are provided throughout, such as 'vib' (vibrato) on the first staff, 'V' (accents) on the second and fifth staves, 'p' (piano) on the first staff, and 'k' (accents) on the second and sixth staves. The piece concludes with a fermata on the final note of the seventh staff.

Taksim No:20

Uzzal Taksim-2

Süre: 1.00'
Akord: Mansur

♩ :72

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10