T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KANUN SAZINDAKİ İCRA ÖZELLİKLERİYLE ÜÇ ÖNEMLİ KANUNİ "VECİHE DARYAL, AHMET YATMAN, FERİT ALNAR"

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**

Prof. Dr. Ünal İMİK **Tugay AKSOY**

MALATYA- 2021

T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KANUN SAZINDAKİ İCRA ÖZELLİKLERİYLE ÜÇ ÖNEMLİ KANUNİ "VECİHE DARYAL, AHMET YATMAN, FERİT ALNAR"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Tugay AKSOY

DANIŞMAN
Prof. Dr. Ünal İMİK

MALATYA- 2021

ÖNSÖZ

Kanun sazının birçok icra şekli ve çalım tekniklerine olanak tanıması, zaman içerisinde farklı şekillerdeki çalım tekniklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Cumhuriyet dönemi ve sonrasında saz icrası konusunda pek çok çeşitlilik oluşmaya başlamıştır. Bu bağlamda "Kanun Sazında İcra Özellikleriyle Üç Önemli Kanuni; Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar" başlıklı bu tez çalışmasında, o dönemde ortaya çıkmış ve kendi alanlarında her biri ekol olmuş üç önemli kanun icracısının taksimleri dikte edilerek analiz edilmiştir. Böylece her bir kanuninin icra özellikleri ortaya koyulmuş ve icrada tavır-üslup hususunda örnek teşkil etmiştir.

Bu çalışmada, araştırmam boyunca bana yol gösteren, bilgi ve desteğinden büyük ölçüde faydalandığım kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Ünal İMİK'e, bütün çalışmalarımda yanımda olan, bana yol gösteren ve desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen Dr. Öğr. Üy. İrşat KAZAZOĞLU'na, bana bir hocadan fazlası olup ve musiki hayatım boyunca bana hep destek veren değerli hocam, abim Öğr. Gör. Emrah ÇÜMENDİR'e, musiki hayatım boyunca hep yanımda olan ve bana destek veren kıymetli kardeşim Volkan KAPLAN'a, veri toplanması aşamasında H. Ferit Alnar'a ait arşivini benimle paylaşan değerli Öğr. Gör. Emre ERDOĞAN'a, yüksek lisans eğitimim boyunca bana yol arkadaşı olan değerli kardeşim Kağan DOĞAN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Eğitim süresince bana hep destek olan, en zor anlarda bile üzerimde olan desteğiyle güç bulduğum çok değerli babam Erdinç AKSOY'a, her konuda bana güvenen ve her daim yanımda olarak desteklerini hep hissettiğim annem Sema AKSOY'a, ablalarım Nilay YILDIRIM'a ve Nuray AKSOY'a teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

ÖZET

Cumhuriyet döneminden bugüne kadar gelen süreçte enstrüman icrası ve bu icraya yönelik çeşitli tespitler hatta farklı farklı iddialar ortaya atılmıştır. Geçmişten günümüze kadar uzanan zaman içerisinde birbirinden farklı üslup ve tavırlarda yeni icracılar ve yeni teknikler ortaya çıkmıştır. Özellikle kanun sazında bu üslup ve tavır farklılığı daha rahat görülmektedir. Bu tavır ve üsluplarda Cumhuriyet döneminde öne çıkmış üç önemli icracı vardır. Bu icracılar, klasik tavrın öncüsü olarak kabul edilen "Vecihe Daryal", Piyasa ekolünün öncüsü olarak kabul edilen "Ahmet Yatman" ve özellikle kanun sazı için bestelediği eserler bakımından ve icrasal yönden batı müziği tavrında ön plana çıkmış olan "H.Ferit Alnar" dır. Bu araştırmada; geçmişten-günümüze kanun icracılığında öne çıkan bu üç icracının karakteristik çalım tekniklerine/tavırlarına yönelik çeşitli inceleme, değerlendirme ve analiz çalışmaları yapılmıştır. Araştırma doğrultusunda, örneklem grubu olarak seçilen icracıların yaptıkları taksimlere odaklanılmış ve bu taksimlerdeki ortak veya farklı icra karakteristikleri tespit edilerek çeşitli açılardan yorumlanmıştır.

Araştırma, betimsel bir nitelik taşımakta ve durum tespiti yapmaya yöneliktir. Araştırmanın evreni, Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar ve Ahmet Yatman'ın taksim icraları ve icra sırasında kullandıkları süslemeler ve cümle motifleri oluşturmaktadır. Kaynak tarama yöntemi ile yürütülmüş, verilerin toplanması ve analizi aşamasında ağırlıklı olarak "İçerik Analizi" yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmalardan elde edilen bulgulardan yola çıkılarak, Vecihe Daryal'in taksimlerinde daha sakin ve akıcı bir melodi düzeni, bunun yanı sıra abartısız süslemeler kullandığı, Ahmet Yatman'ın daha çok accelite pasajlarla bezekli oktav seslendirmeler kullandığı, H. Ferit Alnar'ın da daha çok tremolo ağırlıklı ve oktav seslendirmeli melodi cümleleri kullanarak icra gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Kanun Sazı, Taksim, Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar, Ahmet Yatman.

ABSTRACT

During the period from the Republican era until today, various determinations and even different claims have been made regarding the performance of the instrument. New performers and new techniques have emerged different styles and attitudes from past to present. Especially in the instrument of the qanun, this difference in style and attitude can be seen more easily. There are three important performance who came to the fore in the Republican era in these attitudes and styles. These performers are "Vecihe Daryal", accepted as the pioneer of the classical style, "Ahmet Yatman", accepted as the pioneer of the market school, and "H. Ferit Alnar", who came to the fore especially in terms of the works he composed for the qanun instrument and in the western music style. In this study; various examination, evaluation and analysis studies have been carried out on the characteristic playing techniques / attitudes of these three performers, who have come to the fore in law enforcement from past to present. In line with the research, it focused on the divisions made by the performers selected ass the sample group, and the common or different performance characteristics in these divisions were determined and interpreted from various angles.

The research has a descriptpve nature and is aimed at determining the situation. The universe of the research consist of the ornaments and sentence motifs used by Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar and Ahmet Yatman during taksim performances. It was carried out with the method of scanning the sources, and during the data collection process and analysis phase, it was mainly carried out with the "Content Analysis" method.

Based on the findings obtained from the research, Vecihe Daryal uses a calmer and fluent melody order in his divisions, as well as understated ornaments, Ahmet Yatman uses more octave vocalizations decorated with accelite passages, H. Ferit Alnar's more tremolo shows that he performed the performance using melody sentences with weighted and octave voices.

Key Words: Turkish Music, Kanun Instrument, Taksim, Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar, Ahmet Yatman.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI ii
ÖNSÖZ iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
RESİM VE ŞEKİLLER LİSTESİ viii
BÖLÜM I xiv
1. GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 2
1.2. Problem Cümlesi 2
1.3. Alt Problemler 2
1.4. Araştırmanın Amacı 3
1.5. Araştırmanın Önemi 3
1.6. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar) 3
BÖLÜM II 7
2. KANUN SAZININ TANIMI 7
2.1. Kanun Sazının Genel Özellikleri 7
2.2. Kanun Sazının Tarihçesi 9
2.3. Kanun Sazında Üslup 10
2.4. Kanun Sazı İcrasına Yön Vermiş Önemli İcracılar 11
2.4.1. Vecihe Daryal 13
2.4.2. Ahmet Yatman 16
2.4.3. H. Ferid Alnar 20
BÖLÜM III 24
3.YÖNTEM 24
3.1. Araştırmanın Modeli 24
3.2. Evren ve Örneklem 24
3.3. Sınırlılıklar 24
3.4. Sayıltılar 24
3.4. Verilerin Toplanması 24

3.5. Verilerin Analizi 25
BÖLÜM IV 26
4. BULGULAR VE YORUM 26
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar 26
4.2 İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar 38
4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar 57
4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar 73
4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar 79
BÖLÜM V 86
5. SONUÇ VE ÖNERİLER 86
5.1. Sonuçlar 86
5.1.1. Birinci alt probleme yönelik sonuçlar 86
5.1.2. İkinci alt probleme yönelik sonuçlar 86
5.1.3 Üçüncü alt probleme yönelik sonuçlar 87
5.1.4. Dördüncü alt probleme yönelik sonuçlar 88
5.1.5. Beşinci alt probleme yönelik sonuçlar 89
5.2. Öneriler 90
5.2.1. Birinci alt probleme yönelik öneriler 90
5.2.2. İkinci alt probleme yönelik öneriler 90
5.2.3. Üçüncü alt probleme yönelik öneriler 90
5.2.4. Dördüncü alt probleme yönelik öneriler 91
5.2.5. Beşinci alt probleme yönelik öneriler 91
KAYNAKLAR 92
EKLER 94
EK 1. 94
EK 2. 120

RESİM VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1. Vecihe Daryal 13

Resim 2. *Ahmet Yatman* 16

Resim 3. *Hasan Ferit Alnar* 20

Şekil 1. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 26

Şekil 2. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 27

Şekil 3. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 27

Şekil 4. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 27

Şekil 5. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 28

Şekil 6. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 28

Şekil 7. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 29

Şekil 8. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 29

Şekil 9. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 29

Şekil 10. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 30

Şekil 11. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 30

Şekil 12. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 30

Şekil 13. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 31

Şekil 14. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 31

Şekil 15. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 32

Şekil 16. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 32

Şekil 17. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 33

Şekil 18. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 33

Şekil 19. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 34

Şekil 20. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 34

Şekil 21. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 35
Şekil 22. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 35
Şekil 23. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 35
Şekil 24. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 36
Şekil 25. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 36
Şekil 26. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 37
Şekil 27. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 37
Şekil 28. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 38
Şekil 29. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 38
Şekil 30. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 39
Şekil 31. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 39
Şekil 32. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 39
Şekil 33. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 39
Şekil 34. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 40
Şekil 35. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 40
Şekil 36. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 40
Şekil 37. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 41
Şekil 38. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 41
Şekil 39. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 42
Şekil 40. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 42
Şekil 41. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 43
Şekil 42. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 43
Şekil 43. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 44
Şekil 44. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 44
Şekil 45. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 45
Şekil 46. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 45
Şekil 47. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 46

Şekil 48. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 46
Şekil 49. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 47
Şekil 50. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 47
Şekil 51. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 47
Şekil 52. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 48
Şekil 53. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 48
Şekil 54. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 49
Şekil 55. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 49
Şekil 56. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 49
Şekil 57. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 50
Şekil 58. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 50
Şekil 59. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 51
Şekil 60. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 51
Şekil 61. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 52
Şekil 62. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 52
Şekil 63. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 52
Şekil 64. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 53
Şekil 65. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 53
Şekil 66. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 53
Şekil 67. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 54
Şekil 68. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 54
Şekil 69. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 55
Şekil 70. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 55
Şekil 71. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 56
Şekil 72. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 56
Şekil 73. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 57
Şekil 74. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 58
Şekil 75. ***H. Ferit Alnar'ın SultaniyegâhTtaksimi*** 58
Şekil 76. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 58

Şekil 77. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 59
Şekil 78. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 59
Şekil 79. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 60
Şekil 80. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 60
Şekil 81. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 61
Şekil 82. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 61
Şekil 83. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 62
Şekil 84. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 62
Şekil 85. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 62
Şekil 86. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 63
Şekil 87. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 63
Şekil 88. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 64
Şekil 89. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 64
Şekil 90. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 65
Şekil 91. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 65
Şekil 92. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 66
Şekil 93. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 66
Şekil 94. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 67
Şekil 95. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 67
Şekil 96. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 68
Şekil 97. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 68
Şekil 98. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 69
Şekil 99. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 69
Şekil 100. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 70
Şekil 101. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 70
Şekil 102. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 70
Şekil 103. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 71
Şekil 104. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 71
Şekil 105. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 72

Şekil 106. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 72

Şekil 107. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 72

Şekil 108. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 74

Şekil 109. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 74

Şekil 110. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 74

Şekil 111. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 74

Şekil 112. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 74

Şekil 113. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 75

Şekil 114. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 75

Şekil 115. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 75

Şekil 116. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 76

Şekil 117. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 76

Şekil 118. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 76

Şekil 119. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 76

Şekil 120. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 76

Şekil 121. ***Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*** 77

Şekil 122. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 77

Şekil 123. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 77

Şekil 124. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 77

Şekil 125. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 78

Şekil 126. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 78

Şekil 127. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 78

Şekil 128. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 79

Şekil 129. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 80

Şekil 130. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 80

Şekil 131. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 80

Şekil 132. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 81

Şekil 133. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 81

Şekil 134. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 81

Şekil 135. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 81

Şekil 136. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 82

Şekil 137. ***Vecihe Daryal Hüseyni makamındaki Taksimi*** 82

Şekil 138. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 83

Şekil 139. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 83

Şekil 140. ***Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*** 83

Şekil 141. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 84

Şekil 142. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 84

Şekil 143. ***H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*** 84

Şekil 144. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*** 84

Şekil 145. ***Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*** 85

Şekil 146. ***H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh taksimi*** 85

Şekil 147. ***Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*** 85

SİMGELER VE TANIMLAR

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

Çarpma, Değerini asıl notadan önce veya sonra alan çok kısa değerde olan notalardır. Çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.

Alt-Üst Mızrap Vuruşu, Bir notaya mızrap vuruşu yaptıktan sonra aşağıda kalan mızrabın üst kısmıyla da tele temas ederek tekrar tınlatılmasıyla oluşur.

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

ç. trm **Çoklu tarama,** Bir oktavdan daha fazla ses ile yapılan taramayı göstermektedir. Mızrabın teller üzerinde yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya hareket ettirilmesiyle oluşur.

3-trm **Üçlü tarama,** Mızrap hareketiyle üç ses üzerinde yapılan taramayı göstermektedir.

4-trm **Dörtlü tarama,** Mızrap hareketiyle dört ses üzerinde yapılan taramayı göstermektedir.

5-trm **Beşli tarama,** Mızrap hareketiyle beş ses üzerinde yapılan taramayı göstermektedir.

f **Fiske,** Parmak ile ses tınısının kesildiği bir nevi mızrapsız çarpmadır.

hızlanarak **Hızlanarak,** Taksim giderinin kademe kademe hızlandırıldığı tartım tartım kalıplarının üzerinde, portenin üst kısmında gösterilmiştir. Hızlanma boyunca yan yana koyulan noktalarla devam ettirilmiştir. Noktanın bittiği yerde taksimin eski temposuna dönülmüştür.

tr **Trill,** asıl sesin bir ses veya yarım ses alt veya üst sesiyle nöbetleşe ve senkronlu bir şekilde tekrarlanmasıdır. Nota üzerinde bu simgeyle gösterilmiştir.

trem. **Tremolo,** Bir notanın, çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması ile oluşan tremolo, süratli bir biçimde sağ ve sol elin mızrapları ile tele

sırasıyla vurarak sesin sürekliliğinin kesintisiz olarak sağlanması şeklinde yapılır.

okt. trem.

Oktavlı Tremolo, Sağ mızrabın tiz oktavda, sol mızrabında pes oktavda nöbetleşe olarak ard arda tele vuruş yapılması halinde oluşur.

Çift ses, İki uyumlu sesin birlikte tınlatıldığını belirtmektedir.

Gliss

Glissando, Parmak ve Mandal glissandosu olmak üzere iki çeşidi vardır. Bu şekli parmak glissandosudur. Sağ mızrabın vuruşundan çok kısa bir süre sonra sol elin başparmağının tırnağının ve parmağının kaba etinin ikisinde teması sağlanacak şekilde tele temas edip soldan sağa doğru bastırarak kaydırması sonucunda oluşur.

Cümle, Bir ezginin sonuçlanmış en büyük parçasına denir. Cümleler bir bütündür. Cümleyi meydana getiren bölümler ise "devreler" (Yavaşça, 2002, s.9).

Motif, Bir devrenin oluşumuna yardımcı olan ezgisel ve düzlemsel en küçük varlıktır. Belirli şematik bir düzüm taşıyan seslerin birkaçından oluşur(Yavaşça, 2002, s.11).

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Türk müziğinde kanun icracılığı, geçmişten günümüze özellikle 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında geniş oranda bir gelişim kat etmiştir. Öztuna kitabında, bir dönem gözden düşmüş olan kânun çalgısının 19. Yüzyılın ortalarında Şamlı Ömer Efendi tarafından tekrar İstanbul'a getirilerek mûsikîmize yerleştiğini, Kanuni Ömer Efendi ve onun talebesi olan kanuniler ile birlikte asrın sonlarına doğru tekrar yaygınlaşmaya başladığını, özellikle hanımlar arasında rağbet gördüğünü belirtmiştir (Öztuna, 1969, s. 324). Bu yüzyıllar içerisinde ismini duyuran çok büyük kanun icracıları yetişmiş ve kendileri ile birlikte nice kanuniler yetiştirmişlerdir. Aynı dönemler içerisinde ön plana çıkmış olan, Kanuni Hacı Arif Bey, Âmâ Nazı bey, Âmâ Ali Bey gibi kanuniler bu isimlerden yalnızca bir kaçıdır.

Erdoğan, kanun sazı ile yapılan kayıtlara 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde ulaşılmaya başlandığını, Kanun icrası konusunda günümüze ulaşan en belirgin icra kaydının Kanuni Hacı Arif Bey'e ait olduğu belirtmektedir (Erdoğan, 2020, s.1). Bu yüzyıllar içerisinde yetişmiş kanun icracıları kendilerine has bir icra üslubu[1] belirlemiş ve ondan sonra gelenlerce taklit edilmeye çalışılmıştır. Bu üslup tanımı günümüzde tavır diyede adlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra günümüzde üslup ya da tavır özelliklerine bağlı ve yine Türk musikisi içerisinde önemli bir yere sahip olan ekol[2] terimi de gelişmiştir.

Bu bağlamda bakıldığında üslup ve buna bağlı olarak gelişen ekol konusunda özellikle Cumhuriyet döneminde ön plan çıkmış üç isim dikkat çekmektedir. Bu üç isim Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve Hasan Ferit Alnar'dır. Belirtilen kanun icracıları o dönemlerde özellikle tavır konusunda kendilerine has icra teknikleriyle diğer kanunilerden ayrılmış ve günümüzde birer ekol olarak anılmışlardır. Vecihe Daryal, sade ve akıcı mızrap tekniği ile geleneksel icranın ustalarından birisi olarak gösterilmiş ve klasik icra ekolü olarak kabul

[1] Üslup, güzel sanatlarda takip edilen hususi yol, ya da sanatkârın iç karakterine ait hususi yol anlamına gelir (Öztuna, 2006, s. 471).
[2] Ekol, okul anlamında olup bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, belli ilkeleri ve ölçütleri olan, kendisinden sonraki nesillere ışık tutacak bilgi ve birikimi bir araya getiren kurum ve kişilere verilen genel bir ad olarak ifade edilmiştir (Gönül, 2010, s. XII).

edilmiştir. Ahmet Yatman ise kendine has bir tavır oluşturmuş, özellikle aceliteli yani günümüz anlayışında piyasa olarak adlandırılan ekolün öncüsü olmuştur. Yine son olarak Hasan Ferit Alnar da geleneksele yakın bir mızrap tekniği ile özellikle icralarında kullandığı batı müziğine ait yapılar ile batı ekolü olarak kabul edilmiş ve nitekim bu hususta da günümüzde hala daha geçerliliğini koruyan ilk kanun konçertosunu yazmıştır.

Günümüze kadar uzanmış bu ekollerin özellikle teknik manada kullandıkları icra stilinin ortaya konulabilmesi ve daha iyi anlaşılabilmesi için, "Kanun Sazındaki İcra Özellikleriyle Üç Önemli Kanuni; Vecihe Daryal, Ahmet Yatman, H. Ferit Alnar" başlıklı bu tez çalışmasında, icracılara ait taksimler notaya alınıp analiz edilmeye çalışılmıştır.

1.1.Problem Durumu

Geçmişten bugüne kadar gelen süreçte enstrüman icrası ve bu icraya yönelik çeşitli tespitler ve iddialar ortaya atılmıştır. Bugüne kadar uzanan zaman içerisinde birbirinden farklı üslup ve tavırlarda yeni icracılar ve yeni teknikler ortaya çıkmıştır. Özellikle kanun sazında bu üslup ve tavır farklılığı daha rahat görülmektedir.

Kanun sazı, çok sesli bir enstrüman olmasından dolayı kullanım alanı en geniş olan enstrümanlardan birisidir. Günümüze kadar gelen süreçte kanun enstrümanı Klasik Türk müziği içerisinde geniş bir yer kaplamış ve aynı zamanda perdeli bir saz olmasından dolayı çokça tercih edilen sazlardan biri haline gelmiştir. Bunula birlikte armonik yapısından dolayı Batı müziğinde, yine perdeli sisteminden ve kullanım alanından dolayı Klasik Türk müziğinde ve bu alanların dışında da kullanılmıştır (Halk müziği vb.). Araştırma işte bu noktadan yola çıkılarak özellikle kanun sazının Cumhuriyet döneminde başlamış olan icrada tavır ve üslup farklılıklarını ortaya koymak için yapılmaya başlanmıştır.

1.2.Problem Cümlesi

Araştırmamızın problem cümlesi "Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın icralarında kullandıkları süsleme teknikleri, cümle motifleri ve bunların oluşturduğu ortak olan ve ortak olmayan özellikler nelerdir ?" olarak belirlenmiştir.

1.3.Alt Problemler

Çalışmamızda aşağıda ki problem cümlelerine cevap aranmıştır.

1. Vecihe Daryal'in taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri ve cümle motifleri nelerdir?

2. Ahmet Yatman'ın taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri ve cümle motifleri nelerdir?
3. H. Ferit Alnar'ın taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri ve cümle motifleri nelerdir?
4. Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın birbirleri ile ortak icrasal özellikler nelerdir?
5. Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ı birbirinden ayıran icrasal özellikler nelerdir?

1.4.Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, kendi dönemlerinde ön plana çıkmış üç önemli kanuninin icra özelliklerini yaptıkları taksimlerden yola çıkarak icra farklılıklarını belirlemek, ortak olan ve ortak olmayan yanlarını ortaya koymaktır.

1.5.Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, kendi üsluplarında büyük bir öneme sahip üç önemli kanun icracısının çalım tekniklerinin ortaya koyulacak olması ve kanun icrasında çalım teknikleri üzerine yapılmış çalışmaların azlığı bakımından önem arz etmektedir.

1.6.Literatür Taraması (İlgili Yayınlar)

Araştırmamıza kaynaklık edecek kitap, makale, yüksek lisans ve doktora tezlerinin özetleri aşağıda verilmiştir.

*Emre Erdoğan'*ın(2020), "Kanun icracılığı ve Türk müziği besteciliği yönüyle Hasan Ferit Alnar" konulu doktora tezinde, Hasan Ferit Alnar'ın Cumhuriyet döneminin şartlarında kanun sazı icracılığının ne derece önem arz ettiğini belirtmiştir. Ayrıca kanuni Alnar'ın kanun sazını icra etmekte ki ustalığını ve bestecilik kabiliyetini de detaylıca incelemiş bu konuda ortaya bir fikir sunmuştur. Bununla birlikte kanuni H. Ferit Alnar'ın kanun icracılığında ki üslup özelliklerini de bu çalışmayla birlikte ışık tutmuştur. Alnar'ın özellikle kendi bestesi olan kanun konçertosu icrası sırasında kullanmış olduğu parmak pozisyonları, mızrap pozisyonları, süsleme teknikleri, seslendirme ve yorumlama özellikleri gibi konulara değinip bu özellikler açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada yine Alnar'ın icra sırasında Türk müziği makamlarını nasıl kullandığı, kullanılan perdeleri ve

ne sıklıkla kullanıldığı, makamların seyir özellikleri, ses alanlarının kullanımları, kişisel motifleri, tartım özellikleri, sağ ve sol el pozisyonları tahlili yapılmıştır.

Esra Berkman'ın(2007), "Kanun çalmayı otodidakt yöntemle öğrenmiş beş kanun çaların görüş ve yaklaşımları bağlamında xx. yüzyılda kanun sanatına bakış / Cüneyt Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli" konulu yüksek lisans tezinde

Göksel Baktagir'in 2014 yılında yazmış olduğu, "kanun sazında sağ ve sol el için yazılmış teknik geliştirici etütler ve saz eserleri" isimli yüksek lisans tezinde, bugüne kadar geliştirilmiş tekniklerin çoğunluklu olarak sağ el için geliştirildiğini ve bu durumdan dolayı sol elin daha geri planda kaldığını savunmuştur. Yazılmış olan kanun metotları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelendiğinde eksikliğin özellikle sol elde olduğunu ve giderilmek için pek fazla çalışma yapılmadığı gözlemlenmiştir. Kanun sazında her iki elinde özellikle sol elin önemini vurgulayan Baktagir, bir enstürmanda ilk hedefin güzel tınıları elde etmek olduğunu söylemiş ve bunun içinde teknik açıdan gelişim sağlayacak olan etütleri sağ ve sol eli kuvvetlendirecek şekilde yazdığını belirtmiştir. Bu etütlerin amacının sazın üzerindeki hâkimiyetin artmasının yanı sıra, daha güzel tınılara kavuşulmuş ve icrada ki pratiklik açısından önemli bir gelişme sağladığını vurgulamıştır.

*Halil Altınköprü'*nün 2004 yılında yazmış olduğu "Cumhuriyet döneminde Türk müziğinde çağdaşlaşma çalışmaları ve Hasan Ferit Alnar" isimli yüksek lisans tezinde, Cumhuriyetin ilanından sonra müzik adına sürdürülen çalışmalarda Atatürk'ün emriyle yurt dışına gönderilen bazı müzik adamlarının içerisinde bulunan Hasan Ferit Alnar'ın hayatı ve eserleri ile birlikte Türk müziğindeki gelişim ve sosyal boyutlarda çok yönlü bir biçimde incelenmiştir. Günümüzde Hasan Ferit Alnar'ın kanun konçertosunun Türk müziği makam ve usülleri açısından yeterince incelenmediğini ve bu konuda ki belgelerin azlığını belirten Altınköprü, bu sebeple araştırmasının en önemli probleminin bu yönde olduğunu vurgulamıştır.

İrşat Kazazoğlu'nun 2018 yılında yazmış olduğu "Vecihe Daryal'ın taksimlerinin tahlili" isimli doktora tezinde, kanuni Vecihe Daryal'ın taksimlerinde kullandığı perdeleri ve bu perdelerin kullanım sıklığını, taksimlerinde ki seyir özelliklerini, kullandığı ara perdelerin frekans analizlerini yaparak günümüzde kullanılan 6'lı mandal sistemli kanunlarda denk gelen mandal sayılarının tespiti, taksimlerinde kullandığı süsleme

tekniklerini, tartım kullanımını, kişisel motiflerini ve Daryal'ın kanun sazında ki icra tavrını tahliller ile somutlaştırarak ortaya koymak hedeflenmiştir.

Yılmaz Kahyaoğlu'nun 2011 yılında yazmış olduğu "Kanun sazı öğretiminde klasik Türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi" isimli doktora tezinde, Saz eseri formlarının öğretim aşamasında ki fonksiyonlarının neler olduğunu ve beş adet saz eseri formu olmak üzere toplam altmış dört eser incelenmiştir. Bu eserler içerisinde hem kanun sazı öğretimi üzerindeki rolleri hem de kanun sazı öğretimi için gerekli olan çalma tekniklerine ne düzeyde işaret ettiklerinin ortaya konulması hedeflenmiştir.

Mehmet Gönül'ün 2010 yılına yazmış olduğu "Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik araştırmaların oluşturulması" isimli doktora tezinde, Nevres bey'in ud tavrı, taksimleri sonucunda analiz edilerek somutlaştırılmıştır. 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 ud icrasındaki tavrını, icra etmiş olduğu taksimlerinden yola çıkarak analiz etmektir. Nevres Bey'in 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 metotlara kaynak oluşturmaktır.

Halil Karaduman'ın 2007 yılında kanun eğitimi üzerine yazmış olduğu "Kanun Metodu" isimli kitabında, kanun sazında etüt oluşturarak kanun sazına yine başlayanlar üzerinde sıkı bir temel oluşturma hedefini amaçlamıştır. Musikimizde saz müziğinin gelişmesini son altmış-yetmiş yılda olduğunu belirten Karaduman, daha önceki zamanlarda sazın sadece söze eşlik için kullanıldığını ve bundan dolayı da o zamana kadar çok bu konuyla alakalı pek fazla metot yazılmadığını belirtmiştir. Fakat günümüzde saz icralarının zenginleşmesinden dolayı doğan ihtiyaçlar artık her saz için ayrı birer metot yazılma zorunluluğunu getirmiştir diyen Karaduman bunun yanı sıra solo sazlar içinde sayıları çok fazla olmamak ile birlikte çeşitli eserler yazıldığını söylemiştir. Yazdığı bu metot ile

makam inceliklerine çok fazla değinmemiş, genellikle saz öğrenimi aşamasında bulunan kişiler için öğretici ve işlevsel etütler yazmıştır.

Pınar Munzur(Somakçı)'un 1995 yılında yazmış olduğu "Tarih, Teknik Ve İcra Özellikleriyle Kanun" isimli yüksek lisans tezinde, Türk müziği kültürümüzü tanıtmada etkin rolü olan enstrümanlarımızdan kanun sazını tarih, teknik ve icra özellikleriyle ele alıp daha iyi ve ayrıntılı bir şekilde tanıtmayı hedeflemiştir.

BÖLÜM II

2. KANUN SAZININ TANIMI

"Kanun kelimesinin hemen bütün organologlarca Yunanca kanondan türediği kabul edilir. Alet Türkiye, İran ve Arap ülkelerinde kânun, diğer ülkelerde kanon kökünden türemiş bir kelimeyle (meselâ Yunanistan'da kanonaki) tanımlanır. Tellerinin uzunluğuyla titreşimleri arasındaki münasebeti araştırmakta kullanılan telli bir deney aletiyle telleri kısmen ses kutusu, kısmen de sap üzerinde kalan lavta cinsinden bir çalgıya da kanon adı verilir" (Karakaya, 2001, s. 327)

2.1.Kanun Sazının Genel Özellikleri

Kanun sazı, geçmişten günümüze birçok alanda kullanılmış ve kendini kullanılabilirlik açısından ispatlamış bir sazdır. Kanun sazının genel yapısı hakkında Özalp(2000, s.170) şu bilgileri vermiştir; "*Kanun, eğik kenarı uzun bir yamuk dikdörtgen şeklindedir. Bu şekilde yapılmasında ki amaç tel boylarının ayarlanabilmesidir. Burguların sıralandığı sol tarafa daha sonra mandallar eklenmiştir. Teknesi kalınlığı sığ olan bir tahta kutuya benzer. Göğüs tahtasında standart olmayan kafesler bulunur. Telleri üçer üçer gerilmiştir ve aynı sesi verir. Kanun, iki dizin üzerine konularak ve "Yüksük" dene metal her iki elin işaret parmağına takılarak ve bunlara mızraplar yerleştirilerek çalınır."*

"Kanun, Türk Müziği'nin telli çalgılar sınıfının en genç üyesidir. 19. yy'da Kanuni Ömer Efendi'nin mandalları eklemesiyle, son formunu almıştır" (Baktagir, 2014, s.8)

"Kanun, muhtemelen zamanımızın en gelişmiş perdeli mikrotonal çalgısıdır. Saz musikisinin gelişmesiyle birlikte, mandalların sayısı da artmış; entonasyon problemlerini ortadan kaldırmak adına 4,5 koma yerine yarım sesi 6'ya bölen bir sisteme dönüşmüştür. Hatta günümüzde bazı mikrotonal araştırmacılar ve müzisyenler (Ozan YARMAN, Ruhi AYANGİL, v.s) 7 mandallı sistemin, musikiye daha uygun olduğunu savunmaktadırlar" (Baktagir, 2014, s.9)

"Mızraplı saz ailesinden olan kanun'un ses alanı, yaklaşık 3,4 oktavdır. Yaklaşık diyoruz çünkü kanun, sazının yapımcısına ve çalıcısının isteğine göre tel sayısı (ses) dolayısıyla ses alanı değişmektedir. Ses alanları değişik kanunlardaki (pestten-tize) perde sayıları şu şekildedir;

- 24 Telli Kanun'un Ses Alanı: Kaba hüseyni aşiran'dan tiz gerdaniye veya kaba yegâh'tan tiz aceme kadardır.
- 25 Telli Kanun'un Ses Alanı: Kaba yegâh 'tan tiz gerdaniye perdesine kadardır.
- 26 Telli Kanun'un Ses Alanı: Kaba kaba çargâhtan, tiz gerdaniye perdesine kadardır.
- 27 Telli Kanun'un Ses Alanı: Kaba kaba çargâhtan, tiz muhayyer perdesine kadardır.

Kanun geometrideki dik yamuk şeklinde boyu 95-100 cm eni 38-40 cm derinliği ise 5-6 cm'dir. Ses tablosu genellikle çınar ağacından yapılır ve üzerinde sedeften veya kendi ağacından yapılmış ses kafesleri bulunur. Bu kafeslerin etrafı filatolarla süslenir. Yanları ladin veya gürgen ağacından yapılır ve üzerine işlemeler takılır. Alt tabakası için en ideal ağaç ıhlamurdur. Sesi yumuşak olarak yansıtır. Son zamanlarda yapılan kanunlarda genellikle kontrplak kullanılır. Kontrplak'ın kabalığını örtmek için üzerine kaplama çekilmektedir" (Kahyaoğlu, 2000, s.20)

"Kanunun günümüzde bütün ülkelerde ortak olan temel özellikleri şu şekilde özetlenebilir: Alet, üzerine tellerin gerildiği ve rezonans kutusu vazifesi gören dik yamuk biçiminde, ahşap kasa ile üstünden tellerin geçtiği uzun köprünün ayaklarının bastığı, yamuğun dik kenarına komşu, deri gerilmiş bir bölümden oluşur. Türk musikisinde kullanılan kanunun başlıca ölçüleri şöyledir: Kasanın burguluk dışında en uzun kenarı 87 cm., karşısındaki dik kenar 42 cm., burguluğun dışında uzun kenara paralel olan en kısa kenar 26 santimetredir. Kasanın derinliği içten 4,3 cm., dıştan 5 cm. kadardır. Göğüs kısmında genellikle çınar ağacı kullanılır. Kanunun yanlıkları ve sırtı çeşitli ağaçlardan yapılabilir. En az üç büyük kafes bulunan göğüste deriyle kapatılmış dört bölmenin her biri 12,5 × 8,5 cm. boyutlarındadır."(Karakaya, 2001, s. 327-328)

"Genel olarak kanunda teller üçer üçer akortlanır. En pest birkaç tel takımı ikili olabilir. Kasanın eğik kenar karşısındaki kenarını oluşturan tel tahtasından çıkarak köprüyü aşan her tel, eğik kenar boyunca uzanan mızgılıktaki özel yarığından geçerek bir akort burgusuna sarılır. Üç sıra oluşturan burgular mızgılığa paralel olan burguluğa üstten girer. Üst uçları kesik piramit biçiminde olan burgular özel akort anahtarıyla döndürülür. Eskiden kullanılan bağırsak teller bugün yerini naylona bırakmıştır. Günümüzde Türk mûsikisinde

kullanılan kanunda yirmi beş veya yirmi altı tel takımı (toplam yetmiş beş veya yetmiş sekiz tel) bulunur. Teller bemollü olarak akortlanır. Mızgılıktan hemen sonra tellerin altına yerleştirilen yatar-kalkar küçük metal mandallar tellerin boyunu uzatıp kısaltmaya, dolayısıyla makam müziğine özgü küçük aralıkları elde etmeye yarar. Kanunun ses alanı tiz muhayyerden kaba yegâha kadar üç buçuk sekizli kadardır. İcracı bir iskemleye oturarak dizlerine yatay durumda koyduğu kanunu, metal yüksükler yardımıyla her iki elinin işaret parmaklarına taktığı bağa veya fildişi mızraplarla çalar" (Karakaya, 2001, s. 327-328)

"Burgular, kızılcık abanoz, limon, erik ağaçlarından herhangi biri kullanılarak imal edilirler. Burguları alıştırarak yerine takmak ayrı bir incelik ister. Burgu yerine sokulup çevrildiği takdirde orada bir takım parlaklıklar oluşur. Bu parlak yerler burgu deliğine sürtünen yerlerdir. Değmeyen yerler ise çukur noktalar demektir. Burguların yükseklikleri aynı olamalıdır" (Somakçı, 1995, s.38)

2.2.Kanun Sazının Tarihçesi

"İbn Hallikân kanunu Fârâbî'nin icat ettiğine inanıldığını söyler. Ancak Fârâbî'nin el-Mûsîḳa'l-kebîr'de açık telli çalgılardan söz ederken kanundan bahsetmemesi, ayrıca İbn Sînâ'nın eserlerinde bu mûsiki aletini söz konusu etmemesi İbn Hallikân'ın ifadelerinin rivayetten ibaret olduğunu göstermektedir. İbnü'ş-Şekündî'ye göre kanun Endülüs çalgılarının en itibarlısı ve İşbîliye (Sevilla), mûsiki aletlerinin şehrin başlıca ihraç malları arasında bulunmasından dolayı en önemli çalgı yapımcılarının toplandığı bir merkezdi. Kanun Endülüs yoluyla XII. yüzyıla doğru Avrupa'ya da girmiş, İspanya'da "cano", Fransa'da "canon", Almanya'da "Kanon", İtalya'da "cannale" adıyla anılmıştır. Kanun, Avrupa'da piyanonun ataları sayılan klavikord ve klavsen gibi çalgılara da esin kaynağı olmuştur" (Karakaya, 2001, s. 327-328)

"Tarihi çok eski dönemlere kadar uzanan kanun, Fatih Sultan Mehmet döneminden (15. yy) itibaren Osmanlı sınırlarında kullanılmaya başlanan bir çalgıdır. Bugün halen Türk Makam Müziğinin en temel çalgılarından biri olmakla beraber, değişik şekil ve isimlerde geniş bir coğrafyada da kullanılmaktadır" (Toksoy, 2006, özet)

"Evliya Çelebi, İstanbul'da elli beş kanun icracısının mevcudiyetinden bahseder. XVII. yüzyıl Osmanlı kanununun biçimi tam olarak bilinmemektedir. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru ise bugünküne çok yakın yeni bir şekil kazandığı söylenebilir. O dönemde İran'da

kanun icrası terkedilmiş olduğundan çalgıya bugünkü yapısını kazandıran değişiklikler Osmanlı sınırları içinde Türkiye, Suriye ve Mısır'da yapılmış olmalıdır. 1714'te Jean-Baptiste van Mour'un çizdiği bir gravürdeki dikdörtgen görünümlü kanun bütün göğsün ahşap olduğu izlenimini vermektedir. Filippo Buonanni'in çizdiği ve Mour'unkine çok benzeyen kanunî gravüründen ise çalgının metal telli olduğu anlaşılmaktadır. 1761'den sonra kaleme alındığı bilinen Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l-maḳāmât adlı eserindeki resimde, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlılar'da kullanılan kanunun Ortaçağ'dakilerden tamamen uzaklaşmış olduğu görülmektedir" (Karakaya, 2001, s. 327-328)

2.3.Kanun Sazında Üslup

"Her kanuninin icrası, özel niteliklerden kaynaklanan kendi üslubunu meydana getirir. Her kanun icracısının müzik dili, yetiştiği ortamlara göre değişebilir. Değişik müzik ortamlarında yapılan değişik icralar çeşitli üslupları beraberinde getirir. İşte bu yüzden Kanun sazı da, eskiden günümüze kadar iki değişik biçimde (Tavırda) çalınmıştır" (Kahyaoğlu, 2000, s.18)

1. Klasik Biçimi (Tavır)
2. Piyasa Biçimi (Tavır)

"Klasik biçim de dirsekler gövdede yakın tutulur. Her iki elin bilekleri gevşek tutulur ve işaret parmakları oynatılarak tellere vurulur. Yumuşak bir icra şeklidir. Bu çalış şeklinde notalara fazla mızrap vurulmaz. Ancak uzun değerli notalarda (birlik, ikilik gibi) tremola yapılabilir. Çalıcı, eserin notaları haricinde başka bir nota çalmamaya ve "es" leri doldurmamaya dikkat gösterir. Kısacası notada ne varsa onu icra etmeye özen gösterir" (Kahyaoğlu, 2000, s.18)

Kanun sazında ki piyasa tavrında "Dirsekler gövdeden açıktır. Her iki elin parmakları kıvrılmaz. Bu şekil çalımda "es" lere pek uyulmaz ve çoğunlukla nota dışı ilavelerle doldurulur" (Kahyaoğlu, 2000, s.18)

Klasik çalımda yani geleneksel tavırda Kanuni Hacı Arif Bey örnek alınıp tekniği sürdürülen bir icradır. Bu konuda Toksoy şunları söylemektedir; *"Geleneksel çalış ele alındığında öncelikle Kanuni Hacı Arif Bey ile başlayan, Vecihe Daryal ve Erol deran gibi*

icracıların devam ettirdiği çalış teknikleri ve süslemeler tespit edilmiştir" (Toksoy, 2006, özet)

Geleneksel çalış ve diğer çalış biçimleri hususunda günümüzde birçok farklı görüş bulunmaktadır. Bu noktada yapılan çalışmalarda isimlendirilen "piyasa" kavramına daha çok sazın icra edilen mekânlara veya yerlere yönelik bir sınırlama içerisinde olmaması ve daha geniş bir yelpaze sunması açısından "yenilikçi" veya "modern" bir tavır demek daha doğru ve amacına uygun olmaktadır. Yenilikçi bir çalım tekniğine örnek olarak Ahmet Yatman, modern bir çalım tekniğinde ise H. Ferit Alnar gösterilebilir.

2.4. Kanun Sazı İcrasına Yön Vermiş Önemli İcracılar

Geçmişten günümüze kadar kanun sazında hem icrasal hem de bestekârlık anlamında birçok ünlü bestekâr ve sazende yetişmiştir. Bu sazendeler gönüllere hitap etmiştir ve hayal dünyaları geniştir (İmik ve Haşhaş, 2016: 10). Kronolojik sıralama içerisinde ele alacak olursak bunların başında Osmanlı döneminde yaşamış ve devrinin en ileri gelen isimlerinden olan Kanuni Ömer Efendi'yi (?- 1870) açıklamak gerekir. Arap asıllı bir Türk müzisyeni olan Ömer Efendi döneminde uzun zaman kullanılmayan kanun sazını İstanbul'a tekrar getirerek bu sazı Türk müziğinin başlıca aletlerinden birisi haline getirmiş öncü bir icracı olması bakımından müzik dünyamızda büyük bir önem taşımaktadır. Daha sonra kendisiyle aynı dönemde de yaşamış olan ve kendi devrinde icrası ve bestekârlığıyla devleşen Kanuni Hacı Arif Bey (1862- 1911) gelmektedir. Hacı Arif Bey, Kanun a-sazını Sarı Talat Bey'den öğrenmiştir. Bu sazın icrasında inkılap yapacak derecede ileri virtüözlük derecesine erişmiş, bilhassa mandalsız kanun icrasında emsalsiz hale gelmiştir. Çalarken en ufak hata bile yapmayan Arif Bey, kendi zamanında kanun çalanların tek düze ve aynı tavırda olmalarına rağmen kendine has ahenkli ve latif tarzını ortaya koymuştur (Özalp, 1986 s.56) Aynı zamanda iyi bir bestekâr olan Hacı Arif Bey'in 96 eseri mevcuttur (Somakçı, 1995 s.59).

Daha sonra ileri gelen isimlerden birisi olan ve kanunda büyük başarı gösteren isim Âma Nazım Bey'dir (1884-1921). Beş yaşında geçirdiği bir kaza sonucunda iki gözünü de kaybeden Nazım Bey, İsmail Hakkı Bey ve Hacı Arif Bey'den ders almış, kısa zamanda müziğin inceliklerini öğrenmiş, kanun icrasında büyük başarı göstererek sanat camiasının takdirini toplamıştır. Âma Nazım Bey'den sonra gelmiş en önemli kanun çalarlardan biriside Âma Ali Bey'dir (?- 1948). Doğuştan görme yetisi olmayan Ali Bey, Kanuni

Nazım Bey'den sonra gelen en iyi kanun çalarlar arasında gösterilmektedir (Somakçı, 1995 s.60).

Kendi devrinde bulundukları sanat camiasınca kabul edilmiş ve özellikle işaret edilmiş bu isimler şüphesiz ki kanun sazı adına çalışmada ve icrada en ileri gelen isimler olmuşlardır. Osmanlı döneminin sonralarına yaklaşan tarihlerde ünlenen bu isimler Cumhuriyetin ilk yıllarında ellerini yeni kanun çalarlara vermiş, kanun sazı icrasında ve Türk müziği uygulamasında yeni isimlere ışık olacak nitelikte önem arz etmişlerdir.

Bu dönemden sonra yani Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devletin politikal düzeni ve dünya üzerinde savaş halinin bulunması ve bu durumun getirmiş olduğu zorluklar elbette ki her alanı olduğu gibi sanat alanını da etkilemiştir. Bir dönem Türk müziğinin yasaklanması, bir dönem savaş etkileri, bir dönem maddi zorluk ve kıtlık, bir dönem kendi toprakları için mücadeleden geçen asil bir milletin bu zorluklar içerisinde yetiştirdiği mutlaka ki önemli isimler olmuştur. Sanat adına yetiştirdiği bu önemli isimlerden olan ve bu dönemde parlamış ve özellikle kanun sazında isimlerini zirveye taşımış olan üç önemli kanun çalar Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'dır. Bu devrin Üç önemli isminden olan Vecihe Hanım için sayın Mutlu Torun Metot kitabında şu sözlere yer vermiştir; "Klasik tarzın büyük temsilcisi Vecihe Hanım, son derece estetik el hareketleriyle, kendine özgü akıcı tekniği ve çok çarpmalı olarak çalardı. Piyasa tarzındaki en büyük isim ise Ahmet Yatman, devrinin virtüözü idi." (Mutlu, 1998, s.25). Döneminde öne çıkmış bir diğer isim de H. Ferit Alnar'dır. İcrasal olarak her ne kadar Klasik Türk Musikisine yakın bir özellik gösterse de, bestelediği eserlerin çoğunda batı izleri görülmektedir. Bu anlamda bilinen Batı tarzında ki ilk kanun konçertosunu da H. Ferit Alnar bestelemiştir.

Bu hususlardan ve kişiler hakkında söylenenlerden yola çıkılarak, Vecihe Daryal'ın geleneksel yani klasik bir çalım tekniğine, Ahmet Yatman'ın yenilikçi bir çalım tekniğine ve H. Ferit Alnar'ın da modern bir çalım tekniğine sahip olduğu söylenebilir. Çalışmamızın bu kısmında kanun sazına ve tekniğine ışık tutmuş bu üç önemli kanuninin hayatları kısaca açıklanmıştır.

2.4.1. Vecihe Daryal

Resim 1. Vecihe Daryal[3]

Vecihe Daryal, Kânuni Ömer Efendi, Kânuni Hacı Arif Bey ve Âmâ Nâzım Bey'den sonra gelen, XX. yüzyıl Klâsik Türk mûsikîsi kânun icrâsında ekol olarak kabul edilen ve kendisinden sonra gelen icrâcılara yol gösteren önemli bir kânun sanatçısıdır.

Vecih'e Daryal 9 Nisan 1914 tarihinde İstanbul'un Beylerbeyi semtinde doğdu Abdulmecid Efendi ile Şahende hanımın yedi çocuğundan biridir. İlkokul çağında kadar bu kültürlü ve musiki sanatına düşkün aile ortamında yetişen sanatkâr, yedi yaşında iken aile dostları olan ve evlerine sık sık gelen bestekâr Şevki Bey'in yeğeni Nazire Hanım'dan kanun dersleri almaya başladı. Nazire Hanım bir gelişimde evdeki kanunu gördüğünü, ''Niçin çocuğa öğretmiyorsunuz ?''dediğini ve bunun üzerine iki yıl boyunca ders aldığını hatıralarında da anlatır. İki yıl sonra nazire hanım ''Ben küçüğe elimden geleni yaptım; bu kadar yetiştirebildim. Şimdi onu daha usta ellere teslim etmek gerek.'' diyerek dersleri bırakmıştı. Darülelhan'ın santur öğretmenlerinden komşuları Nevsal Hanım'ın aracılığı ile on yaşında Vecihe Mecid adı ve 129 numara ile *Darulelhan*' a kaydoldu. Burada ki hocası Muazzez (Yurcu) Hanım'dır. O sıralarda müdür olan Ziya Paşa küçük Vecihe ile bizzat ilgilenmiştir (Özalp, 2000; s.321-322).

[3] Ege Üniversitesi arşivi

Eğitimi süresince dönemin önemli müzik ustalarından çeşitli dersler almıştır. "Rauf Yekta Bey'den Türk musikisi nazariyatı ve musiki tarihi, Ahmet irsoy'dan usûl, İsmail Hakkı Bey'den nota ve fasıl musikisi, Sedat Öztoprak ile Reşit Erer'den saz eserleri öğrenmiştir. Armoni ve kontrpuan hocası da olan Edgar Manas'tan piyano dersi, Muhiddin Sadak'tan Solfej, Ekrem Besim Tektaş'tan batı musikisi tarihi, Cemal Reşit Bey'den tekrar armoni öğrenmiştir. Ali Ekrem Bolayır'dan edebiyat bilgisini ilerletti. Dârul Elhan kapatılarak konservatuvar adı altında yeniden açıldıktan ve Türk musikisi öğrenimine son verildikten sonra Mehmet Ekrem Bey'in müdürlüğü ve Musa Süreyya Bey'in öğretmenliği sırasında 29 Aralık 1926 tarihinde mezun olmuştur" (Özalp, 2000; s. 322).

1926-1927 yıllarında Telsiz Telefon şirketinin kurulması ile Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam ile birlikte ilk mûsikî neşriyatına katılmıştır. 1928 yılında ise İstanbul Radyosu taşındıktan sonra daimî sanatkâr olarak kadroya alınmıştır. O yıllar için Mesud Cemil; *"Ben, Ruşen Kam ve bir de çocuk denecek yaşta Vecihe'den ibaret bir sanatkâr yoksulluğu içindeydik Vecihe Daryal ise Mesut Cemil ve Ruşen Kam gibi hocalarım benim naçizane çalışmalarıma tahammül ederek aralarına aldılar, o günden bugüne kadar da her ikisinin aşıladığı güzel tavırları muhafaza ederek bugünkü halimi buldum"* şeklinde bir ifade kullanmıştır (Özalp, 1986 s. 322).

İstanbul radyosunda 1938 yılına kadar pek çok sanatçıya refakat etmiş ve Ankara Devlet Radyosuna çağırılmış 1953 yılına kadar da Ankara'da görev yapmıştır. 1953'de İstanbul Belediye konservatuvarı'na girmiş buraya devam ederken de İstanbul Radyosu'nda öğretmen olarak görev yapmıştır. 1966 yılında tekrar Ankara Radyosu'na dönmüştür. 40 yılı bulan bu süreçte radyolarda pek çok sanatkâr ile birlikte radyo icrâsına katılmanın yanı sıra icrâcı öğretmen, koro şefi (Ankara Radyosunda saz eserleri grubunu yönetmiştir) repertuvar kurulu üyesi, dinleme kurulu üyesi, imtihan kurulu üyesi, eski kıymetli nota koleksiyonu uzmanlığı görevlerinde de bulunmuştur (Goral, 1991, s. 6).

Her icracı, kendi özel yeteneklerinden kaynaklanan kendi icra dilini meydana getirir. Bu icra dili yetiştiği ortama göre şekillenir. Vecihe Daryal'ın da kendi icra dili bu şekilde beraber çalıştığı kişilerle ve bulunduğu musiki ortamlarıyla birlikte oluşmuş ve gelişmiştir. 1944 yılında Baki Süha Edipoğlu'nun yaptığı bir radyo programında icra dilinin oluşmasında Darül Elhan'da saz eserleri eğitimini gerçekleştirdiği hocası udi Sedat

Öztoprak ve radyoda yıllarca yayınlara katılıp neşriyat yaptığı Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam'ın belirleyici olduğunu söylemiştir (Yazgan, 2006, s. 109).

Vecihe Daryal, döneminde kendisiyle çalışma fırsatı bulmuş veya öncesinde veya sonrasında kendisini tanıyanların aktardığı kadarıyla dönemin en iyi refakatçılarından ve klasik icracılarından biri olmuştur. Bu konuda Özalp (2000; s. 324-325) şöyle demiştir; *"Vecih'e Daryal, Türk musikisi içinde yetişmiş olan en kudretli kanunilerdendi. Bu sazı olağanüstü bir müzikalite ve kendine özgü estetik ölçüler içinde çalardı. Kusursuz bir refakat duygusuna sahiptir yeni yetişen saz sanatkârlarına her zaman ''sadece ses sanatkârlarına değil, saz arkadaşlarınıza da refakat edeceksiniz" diye öğüt verirdi. İcracılığındaki ustalığı gibi son derece güçlü bir ritim duygusu vardı. Her gün programdan saatlerce önce radyo evine gelir, biz stüdyoya girerek sazının akordu ile uğraşır, kusursuz bir akorddan sonra yayına girerdi. Vecih'e Daryal'ın katıldığı bir programda ritim aksaması gibi bir durum düşünülemez, sanki her saza avucunun içine alır, bir metronom gibi programı toplardı. Yerinde ve kararınca tremololu ve glisandosuz mızrabı teller üzerinde adeta uçuşurdu. Yumuşak mızrabı, tellerin üzerinde dolaşan zarif elleri, mandalların indirilip kaldırılmasındaki ustalığı izleyenlerin göz estetiğini okşar, hayranlık uyandırırdı"*

Özalp (2000; s. 324-325) yine aynı kitabında değindiği kadarıyla, Klasik Türk müziğinde çok önemli bir yere sahip olan Tamburi Cemil Bey'in aynı derece güzide bir müzisyen olan oğlu Mesut Cemil Bey'in Vecihe hanıma hediye ettiği bir kitabın kapağında şu cümleler yazmaktadır; *''Türk musikisini biraz öğrendikten sonra, bugüne kadar kelimenin tam manası ile hayranı olduğum aziz Vecihe'yi Eğer Cemil de tanısaydı bu hayranlık belki de benden daha ileride olacaktı. Ben Cemil'in oğlu olduğum kadar Vecihe de onun halis kızıdır. Bu küçük kitap kız kardeşime armağan olsun''* Diyen Mesut Cemil, onun kanun icrası için *'' Metal bir zemin üzerine düşen billur damlalarıdır"*

Vecihe Daryal, kendi bulunduğu yüzyılın en önemli klasik ekollerinden birisi olmayı başarmış ve kendisinden sonra yetişen bu ekolde ki kanun çalarlara ışık olacak nitelikle bir önem taşımaktadır. Bu ekol Daryal'a kadar takip edildiğinde Âma Nazım Bey ve Hacı Arif Bey kısımlarından yola çıkarak Kanuni Ömer Efendiye ulaştığı görülmektedir.

1968 yılında İstanbul Ansiklopedisine verdiği bilgide bir kânun metodu yazmakta olduğunu ve en büyük emelinin bu metodu bitirmek olduğunu belirmiştir. Şeker hastası

olan Vecihe Daryal 18 Kasım 1970 yılında şeker komasına girerek vefat etmiş ve İstanbul Merkez Efendi Mezarlığında Toprağa verilmiştir (Kazazoğlu, 2018, s.5)

2.4.2. Ahmet Yatman

Resim 2. *Ahmet Yatman* [4]

1897 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Ahmet Yatman'ın, annesi Saime hanım babası Mehmet Bey'dir. Sayın Sefer Karabük'ün musiki lügati isimli sanal platformda paylaştığı yazıya göre; İlköğrenimine İstanbul Ayvan Saray'da başlayan Ahmet Yatman babasının görevi sebebiyle geldikleri İzmir Darülirfan'da İlkokulu tamamlar. Babasının musiki dersleri verdiği yerde 10-11 yaşlarında ilk meşklerine başlayan sanatçının kanuna başlamasını ve musiki hayatını kendi ağzından şu şekilde aktarılmaktadır:

"1909 senesinde İzmir Hükümet Konağı karşısında Ömer Lütfü Bey'in askeri kıraathanede babam keman çalıyordu. Yalnız Ramazan aylarında bu kıraathanede içkisiz konserler olurdu. Babam arzum üzerine beraber çalıştıkları Kanuni Avram'ın

[4] **https://musikilugati.com/ahmet-yatman-kimdir/** ET(08.02.2021)

kanunlarından birisini bana satın aldı ve kendi kendime çalışmaya başladım. Aynı zamanda babamdan da istifade ediyordum.

Babam 12-13 yaşlarımda beni de askerî kıraathanede yapılan fasıllara iştirak ettirmeye başladı. Bilâhare ailece İstanbul'a gelip yerleştik. İstanbul'da ilk defa sahneye şimdiki Kadıköy vapur iskelesinin karşısında Hamdi Bey'in gazinosunda çıktım. Babam keman, Büyük Serkis ud, Ağyazar Efendi kanun çalarlardı. Ağyazar Efendi'den istifade ettiğimi de bu arada belirtmek isterim. Hanendeler ise Sırap ve Anternik Efendiler idi. 1913 senesinde Hanende İbrahim Efendi'nin yaptığı plâğa kemani İhsan, udi Mısır'lı İbrahim ve klarnet Ramazan Beylerle ben de iştirak ettim. Bu ilk plâk çalışımdı. Bu arada İzmir'de Karataş'ta udi Selânik'li Ahmet Bey, hanende Karakaş Ve Kanuni Artaki Candan çalışıyorlardı. Artaki Candan'ın Selânik'e gitmesi üzerine telgrafla acele beni çağırdılar, kalkıp gittim ve bir müddet çalıştım.

Askerliğimi büyük harpte İstanbul Harbiye Nezareti Mızıkasında yaptım. Mütareke esnasında izinli olarak İzmir'e gittim, bu arada İzmir Yunan işgaline uğradı. Büyük güçlükle İzmir'den İstanbul'a gelebildim. İstanbul da işgal altında idi. ,Bir fırsatını bulup Bursa'ya geçtim ve 56 ncı fırka 174 üncü alaya intisab ederek mızıka muallimliği yaptım. Müteakiben İstanbul'a dönerek Mezbaha ve Fırınlar idaresinde askerliğimi bitirip terhis oldum.

Kanunî Artaki Candan'ın Halk Musiki Heyetinden ayrılması üzerine bu heyete dâhil oldum. En büyük musiki zevkimi bu heyette tattım. Yazın Çiftlik Parkı Gazinosu'nda, kışın ise Eldorado Lokali'nde çalışırdık. Heyette Kemanî İhsan Bey, Kemençevi Sotiri, Udi Mısırlı İbrahim Efendi ve Ağyazar. İbrahim, Yaşar ve Yahya Beyler vardı. 1928 senesinde Büyük Postahane üstündeki ilk İstanbul Radyosun'da muhtelif yayınlara girdim. Aynı sene içinde Hafız Aşır, Hafız Kemal ve Hafız Sadettin beylerin Almanya'da Odeon şirketine okudukları plâklarda kendilerine refakat ettim. Bu seyahate Selânikli Kemani Mustafa, Aleko ve Yorgo Bacanos kardeşlerle klarnet Ramazan Bey de iştirak etmişlerdi.

1940 senesinde Lütfü El Baruti Bey'in davetlisi olarak Mısıra gidip Kahire Radyosu'nda üc konser verdim. Beyrut ve Kıbrıs'ta da müteaddit konserlerim oldu. 1957 senesinde çocuklarımı ziyaret için Amerika'ya gittim. Bu arada New York'ta bulunan Tarık

Bulut, Cumhuriyet Bayramı'nda kendi orkestrası ile beraber bir konser vermem için çok ısrar etti. Bu konserden sonra aldığım bir teklif üzerine 6 ay Amerika'da kaldım. Döndükten bir kaç ay sonra tekrar gittim. Velhasıl bu güne kadar 9 defa Amerika'ya gidip geldim muhtelif şehirlerde çalıştım. Televizyonda yalnız, Erdoğan Çaplı ile beraber radyoda muhtelif programlara iştirak ettim. Amerika'ya gelen davulcu Kara Yılan ile birlikte çevirdiğim film 13 ay New York sinemalarında oynadı Halen serbest sahne konserleri vermekte, radyoda emisyonlara girmekteyim" (Karabük, 2020)

24 Mart 1966' da Ali Rıza Avni'nin yapmış olduğu röpotajda Yatman anıları ile ilgili yine şu bilgileri aktarmaktadır;

"Efendim Amerika'da buradan giden Museviler, Rumlar ve Ermeniler çok alaka gösteriyorlar Türk musikisine, bilhassa Kanun, Ud ve Klarnete sonra Amerikalılar hepsinden fazla musikiyi seviyorlar, fakat bizim bildiğimiz fasıllar değil en çok dans gibi müziklerden anlıyorlar" ET(17.02.2021)[5]

XX. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğinin en tanınmış kanun çaları Ahmet Yatman'dır. Çok kısa bir süre Türkiye Radyoları'nda da çalışan Yatman, müzik çalışmalarını esas olarak piyasada (kentsel eğlence müziği alanları) sürdürür. Piyasada, yaşadığı dönemin bir numaralı kanun çaları olarak ünlenen ve en iyi gazinolarda en iyi solistlere eşlik eden Yatman'ın teknik bakımdan ulaşılmaz olduğu kanısı yaygındır. Ayrıca fasıl müziği ve saz eserleri özellikle oyun havası ve longa / sirto icrâlarında çok başarılı olan Yatman'ın hızlı eserleri çalarken ellerinin dahi gözükmediği belirtilir. Büyük bir repertuara sahip olan, bilmediği aranağme, eser olmayan Yatman, sazıyla Batı müziği parçaları da icrâ eder. Fasıl müziği icrâsı, peş peşe sıralanmış olan farklı form ve usuldeki eserlerin ard arda duraksamadan büyük bir ustalık ve akıcılıkla bağlanmasını gerektirir. Yaşadığı dönemde bir kanunçalar olarak fasıl müziğini Yatman kadar başarılı icrâ eden yoktur. (Berkman, 2007, s.59)

24 Mart 1966' yapılan bir röportajda Sayın Ali Rıza Avni'nin *"Sayın Ahmet Yatman, musiki hayatınızda tanıdığınız başlıca kanun sanatçıları kimlerdir? Dünden bugüne kadar"* sorusuna şu şekilde cevap vermektedir;

[5] **https://www.youtube.com/watch?v=XokCtTBbS3A&t=99s** ET(17.02.2021)

"Efendim ilk tanıdığım kanuni, meşhur Kanuni Şemsi Efendi, Âmâ Ali, Hafız Mahmut, Kanuni Fethi bey, Kanuni Mustafa, Kanuni Nubar, Agizar efendi kanun çalardı eskiden şimdi hanende oldu"

Röportajın devamında yine Sayın Ali Rıza Avni Bey'in sormuş olduğu *"Bize gençlik hatırlarınızdan çalıştığınız yerlerden ve bu yılların güzel hikâyelerinden lütfedermişsiniz?"* sorusuna da şöyle cevap veriyor;

"Efendim gençlik yıllarımda on sekiz-yirmi yaşlarımda o zamanlar Kadıköy Kuşdili çayında Hamdi Bey'in gazinosu vardı, orada çalardık Hafız Burhan filan, o zaman Sultan Reşat'ın büyük mahtubu vardı Ziyaddin Efendi, fevkalade kanun çalardı aynı zamanda doktordu ve ibramağa paşa çayında otururdu. Kendisi araba ile gelirdi kuşdiline, kanuna çok meraklıydı. Harem ağasını yollardı hemen beni alırdı yanına ve doğru köşke giderdik, muazzam sazlar var. Daima her hafta orada saz âlemleri yapardık, hem de ders yapardık köşkte. Bir de Cemalettin Efendi vardı o da, gayet güzel kemençe ve lavta çalardı, musikişinas aynı zamanda besteleri de vardı" ET(17.02.2021)[6]

Küçük yaşlarda müzik hayatına atılmış olan A. Yatman altmış beş yıl bu sazı icra etmiştir. Teknik çalışı ve orijinal taksimleri ile yeni bir tavır yaratmış olan Yatman piyasa tarzının en iyisi olarak bilinir. İlk kanun dersini babasından sonra ünlü kanuni Ağyazar ve amcası Hafız Mahmut Efendi'den almıştır. İstanbul'un ve memleketin bütün sahne ve gazinolarında çalıştığı gibi birçok yabancı ülkede de kanun konserleri vererek büyük takdir toplamıştır. (Munzur(Somakçı),1995, s.60)

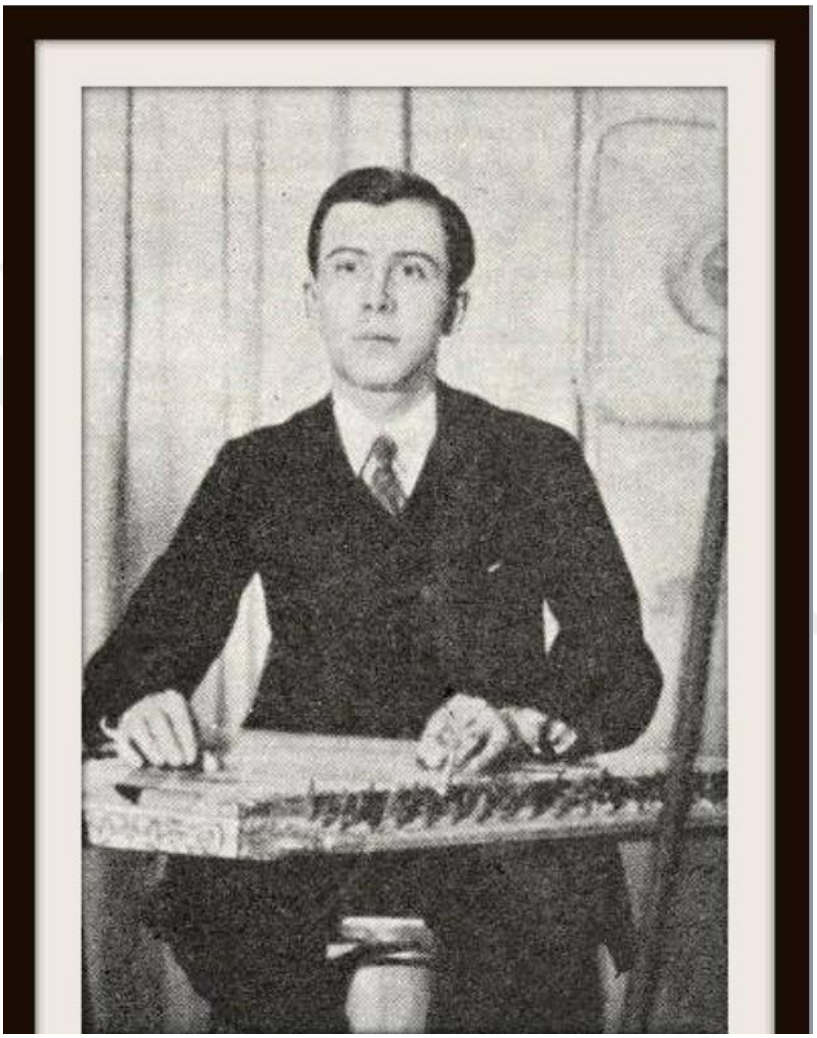
Yatman'ın kanun icrasına bakıldığında, melodi tasarımı açısından taksimlerinin çok zengin olduğu (ki bu doğal yetenek alanları içerisinde yer alan yaratıcılık ve özgünlük niteliklerine çok miktarda sahip olduğunu gösterir) kanun tekniği bakımından, süslü ve ajiliteli çalıyor olması, neredeyse ulaşılamamış bir tekniğe sahip olması işitsel yeteneğin yanı sıra koordinasyon yeteneğine de had safhada malik olduğunu gösterir (Berkman, 2007, s.59).

Ahmet Yatman'ın yetiştirdiği öğrenciler arasında, İsmail Şençalar, Baki Duyarlar, Hilmi Rit ve Cüneyt Kosal gibi usta sazendeleri sayabiliriz. Türk Musikisi repertuvarına Kürdîlihicazkâr makamında "Mahrûm-i visâl olmaya ey çeşm-i sihâhım" mısraı ile

[6] **https://www.youtube.com/watch?v=XokCtTBbS3A&t=99s** ET(17.02.2021)

başlayan Şarkı formunda bir eser bestelemiştir. Mediha Şen ve Erkin Koray ile birlikte Anadolu turnesine çıkan kanun sanatçısı Ahmet Yatman, 13 Kasım 1973 tarihinde Elazığ "Köşk" sinemasında verilen konser sırasında kalp krizi geçirerek hayata veda etmiştir (Karabük, 2020).

2.4.3. H. Ferid Alnar



Resim 3. *Hasan Ferit Alnar*[7]

11 Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur(Sözer, 2005. Akt Deniz, 2016 s.210). Küçük yaşlarda Türk sanat müziği ile tanışmasına ailesi vesile olmuştur. Ev hanımı olan annesi Saime Hanım'ın; kanun, posta memuru olan babası Hüseyin Alnar'ın da ud çalması Hasan Ferid'in küçük yaşta geleneksel Türk müziği ortamında yetişmesine ve hem kulağında hem ruhunda önemli derecede olumlu bir etki bıraktığı söylenebilir. Babasının görevi sebebiyle

[7] **https://images.app.goo.gl/kWmu8FtuYf9BqMBG6** ET(10.04.2021)

uzakta olduğu yıllarda Ferid Alnar'a amcası Galip Alnar kol kanat germiştir. Galip Alnar ud çalmaktadır ve Ferid'in çocukluk yıllarında, Mühendis Okulu öğrencisi olmasına karşın, o günlerin Türk musikisi çevrelerini çok iyi tanımakta ve çevrelerce de tanınmaktadır. Bu nedenle tanınmış çalgıçalarları ve şarkı okuyucuları evlerine gelip gitmekdir (Okyay, 1999 Akt Deniz, 2016 s. 210)

Küçük yaşlarda müziğe ve matematiğe yatkınlığını belli etmiştir. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başladığı zaman, ailesi yabancı dil öğrenmesi için Alman Okulu'na göndermişlerdir. Alnar, çok sesli müzik ile okulun üç sesli çocuk korosunda tanışmıştır. Evinde kendi kendine kanun öğrenmeye çalışmış ve ailesinin dikkatini çekmeyi başarmıştır (Uçar, 2014 s.3)

Hayatının ilk dönemlerini Alnar kendi kaleminden şöyle anlatıyor:

" *Keman öğrenmek istedim. Amcam derslerine engel olur, 10 yaşındayken evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımdan ordumuz etti yemin Marşı'nın sadece nota isimleri ne yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak (zaten melodi ve ritmi ezber bildiğim için) adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen Kanuni Vitali efendiye dinlettiler. Bana ders vermeye başladı, 4 ay sonra artık öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi. 13 yaşındayken bir Tahir buselik longa besteledim. Bu ilk eserimdir... 3 yıl sonra kelebek zabıta hattı bir opereti tek sesli olarak besteledim. Temsili, şehzade başındaki millet tiyatrosunda kısa pantolonla ve değnekle yönettim. Bundan sonra 2-3 sesli eserler sırada geliyor, çünkü Hüseyin Sadettin Arel den armoni dersi almaya başlamıştım. Bu arada Arel'in köşkünde, ilk defa Bach ve Beethoven'ı dinleyince, büyük bir aşağılık duygusuna kapıldım, fakat umudumu kaybetmedim ve daha uzun seneler çalışmak lazım geldiğini anladım. Arel 1 yıl sonra İzmir'e gidince çok sesli müzik yazı tekniğini öğrenmeye devam etmek üzere Edgar Manas'dan 3 sene armoni, kontrpuan, flüt ve piyano dersleri aldım. Küçüksu, Çabuklu da ve moda kıraathanesinde çalardık. İki kez İzmir'e, iki kez de kahireye konser vermeye gittik*" (Altınköprü, 2004 s. 49).

Kitabında 1922 yılının Alnar'ın hayatında önemli bir dönüm noktası olduğunu söyleyen Deniz (2016 s. 212), Daruttalim-i Musiki'de (müzik öğretim heyeti) kanun çalan ve daha önce küçük yaşlarda öğrencisi olduğu kanuncu Âmâ Nazım bey'in vefatından sonra ondan boşalan heyet üyeliğine davet edildiğini aktarmaktadır. Burada besteci ve

icracı kimliğini geliştirip çeşitli çalışmalar yaparak, birçok önemli işe imza atmıştır. Geleneksel türde on saz semaisi besteleyen Alnar, yine bu toplulukla beraber yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda konser vermiştir. Ayrıca Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurmuştur (Aydın, 2011 s.57-58)

Alnar, 1926- 27 yıllarında Viyanaya giderek müzik eğitimine başlamış, kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerinde çalışarak bu bölümlerden mezun olmuştur. Yurda döndükten sonra birçok görevde yer alan Alnar'ın artık Türk müziği ile ilgili çalışmalar adeta unutulmuş ve Avrupa tarzındaki yapıtları konuşulmaya başlanmıştır (Erdoğan, 2020, s.2). Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının bazı kesimlerce farklı algılanması sebebiyle Türk müziği ağır biçimde eleştirilir hale gelmiş hatta yasaklanmıştır. Bu dönemde Türk Beşleri'nden biri olarak Alnar, doğrudan Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatlarıyla yurdun birçok noktasında yapılmak üzere olan derleme çalışmalarında görev almıştır (Budak, 2006, s. 109 Akt. Erdoğan, 2020, s.3)

Geleneksel Türk sanat musikisinin haklı bir ün yapmış olan en büyük bestekârı ve musiki bilgini diye nitelendirilen Hüseyin Sadettin Arel'in onun yoluna çıkması öğretmene ve destekleyicisi olması Ferit Alnar'ın yaşamında Bir dönüm noktasıdır. O yıllarda Alnar'ı fasıl konserleri yoluyla para kazanmaya iten daha önemli bir hedef de giderek biçimlenmiştir. Bu çok yorucu yıllarında, bulabildiği her serbest zamanı piyano çalmaya, armoni, kontrpuan öğrenmeye ve beste yapmaya ayırmasını bilmiş, lise ve sonra da güzel sanatlar akademisindeki mimarlık eğitimini de son yılına kadar başarı ile ve müzik etkinliklerinin yanı sıra sürdürebilmiştir (Altınköprü, 2004 s. 48)

Alnar, Viyanada ki eğitimini tamamlayıp 1932 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Yurda döndükten sonra İstanbul şehir tiyatrosu müzik şefliğine, Belediye Konservatuvarında da müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atandı (Okyay, 1999, s.52 Akt. Deniz, 2016 s.219). Dört yıl kadar süren bu görevleri sırasında Sarı zeybek Opereti (1932), Oyun Havaları (Piyano için) (1932), Seki Piyano Parçası (1935), Prelüd ve İki Dans (1935) isimli eserlerini bestelemiştir (Deniz, 2016 s. 219).

1936 yılında Ankara'ya gelerek Devlet Konservatuvarına bestecilik öğretmeni ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasının şefi Dr. Ernst Praetorius'un şef yardımcısı görevine atandı. Bu arada opera uzmanı Prof. Karl ebet ile de işbirliği yaparak, Türkiye'de ilk opera oyunlarını hazırlamada büyük emek harcadı (Saydam, 1989, s.201 Akt. Deniz, 2016 s.219). Alnar, bu süreçte ki ilk tecrübelerini ve anılarını şöyle ifade etmektedir;

"*1936' da Ankara'ya davet edilerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasının 2. Şefliğine ve Devlet Konservatuvarının Kompozisyon öğretmenliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. Şef Praetorius hastalanınca o zaman ki Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, hafta konserini benim yönetmemi istedi. Orkestra, provalara canla başla sarıldı. Pazar günü öğleden sonra, konsere çıktığım anda bir Türk şefinin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler, yoğun bir alkış ile başladılar. Döndüm ve teşekkür ettim, fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere konsere başlayabildim. Hayatımın en mutlu günlerinden birini hatırladıkça, gözyaşlarımı zor tutarım. İki yıl sonra (1938) da Ankara Radyosunu, ilk binasının büyük salonundan bir orkestra konseri yöneterek yayını açtım. 1940'da CARL EBERT'in sahneye koyduğu TOSKA'nın ikinci perdesini yöneterek opera şefliğine başladım. 1941'de BUTTERFLY Operasını ilk Türkçe sözlü büyük opera temsili olarak yönettim. 1942'de FİDELLO,1943'de SATILMIŞ NİŞANLI, 1944'de FİGARONUN DÜĞÜNÜ, 1945'de LA BOHEME, 1946'da MASKELİ BALO, Operasını yöneterek, operanın kuruluşunda müzik işlerinin başında bulunmuş oldum* "(Okyay, 1999, s.62-63, Akt. Deniz, 2016 s.220).

Alnar, 1946 yılında Preatorius'un ölümünden sonra, ikinci şefi olduğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının birinci şefliğine atanmıştır. Bu görevini 1952 yılında hastalanıncaya kadar altı yıl devam ettirmiştir (Deniz, 2016, s.220). 1952 yılında rahatsızlığı nedeniyle bir süre şeflik görevinden ayrılarak yalnız Ankara Devlet Konservatuvarında armoni, müzik formları ve orkestralama dersleri vermiştir (Saydam, 1989, 63 Akt. Deniz, 2016 s.220)

Sağlığı son dönemlerde iyice bozulan Alnar, Ankara'da 26 Temmuz 1978 yılında, 72 yaşında vefat etmiştir.

BÖLÜM III

3.YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evreni, araştırmada kullanılan araçlar, verilerin toplanması, toplanan verilerin analizinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, önemli kanun sazı ekolleri olduğu düşünülen Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar ve Ahmet Yatman'ın icra karakterlerini ortak ve farklı yönleriyle ortaya koyma hedefi ile hazırlanmıştır. Bu nedenle araştırma problemi hakkında var olan kütüphane, arşiv veya internet kaynaklarından derlenen verilere (yazı, nota, resim vb.) dayalı kaynak taraması ve kütüphane incelemesinde arşiv tarama sistemine dayalı olan "belgesel araştırma yöntemi" kullanılarak yürütülmüştür (Büyüköztürk, 2001, s.1)

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar ve Ahmet Yatman'ın taksim icraları ve icra sırasında kullandıkları süslemeler ve cümle motifleri oluşturmaktadır. Örneklemini ise bahsi geçen kanun icracılarının ulaşılabilen taksimleri oluşturmaktadır.

3.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma Vecihe Daryal, H. Ferit Alnar ve Ahmet Yatman'ın icra etmiş oldukları uzun, süsleme ve cümle motiflerini geniş anlamda kullandıkları ikişer taksim ile sınırlı tutulmuştur.

3.4. Sayıltılar

Bu araştırma;

- Araştırma yapılan örneklem gurubunun evreni tam olarak yansıttığı,
- Araştırma yönteminin araştırmanın amacına uygun olduğu,
- Veri toplama araçlarının bir araştırma için kapsam olarak yeterli, geçerli ve güvenilir olduğu sayıltılarından hareket edilerek gerçekleştirilmiştir.

3.4. Verilerin Toplanması

Araştırmada kullanılan veriler doküman ve sesli/görsel kayıt incelemesi ile elde ediliştir. Araştırmada kullanılan doküman ve sesli/görsel kayıt incelemesi nitel

araştırmalarda gerek kendi başına gerekse görüşme ve gözlemle elde edilen verilere destek amacıyla kullanılan bir veri yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s.40).

3.5. Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde elde edilen veriler kolay ifade edilmesini sağlamak amacıyla müziksel ifadeler kullanılarak kanun sazındaki icra özelliklerine göre yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma sürecinde elde edilen bulgular ve bu bulgulara ışığında geliştirilen yorumlar yer almaktadır.

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar

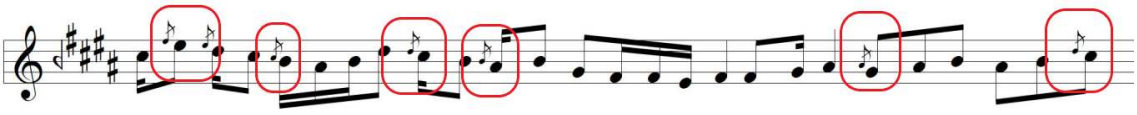
Vecihe Daryal'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri Ve Cümle Motifleri

Geçmişten bugüne kadar geleneksel Türk müziğinde ve özellikle de saz musıkisinde, geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılabilmesi için bazı öğelerin bilinmesi veya uygulanması süregelmiştir. Nesiller arasında aktarıcı rolde ki bu köprü, icra edilen eserlerdeki (saz-söz) nota dışı süsleme unsurlarının, motiflerdeki vurguların, taksim sırasında kullanılan unsurlarının, perde baskılarının, tartım kalıplarının ve kişisel motiflerin belirlenmesiyle oluşturulabilir (Judetz, 1996 s.36).

Çalışmamızın bu kısmında Vecihe Daryal'ın taksimlerinde kullanmış olduğu; çarpma, fiske, trill, çift ses, tremolo, tarama, sekileme, kişisel motifler gibi süsleme teknikleri açıklamaları ve örnekleri ile verilmiştir. .

Çarpma

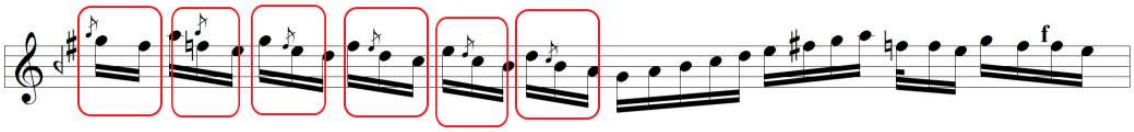
Kânunda çarpma geleneksel icrâ tekniğinde çokça kullanılan bir süsleme unsurudur. Değerini asıl notadan önce veya sonra alarak mızrap darbesi ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır. Asıl nota kuvvetli, çarpma notası ise daha zayıf çalınır. Bütün çarpmalar mızrap ile yapılır (Kazazoğlu, 2018, s.28). Aşağıda ki şekillerde Daryal'a ait taksimlerde kullandığı çarpma süslemesi kutucuklar içerisinde verilmiştir.



Şekil 1. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

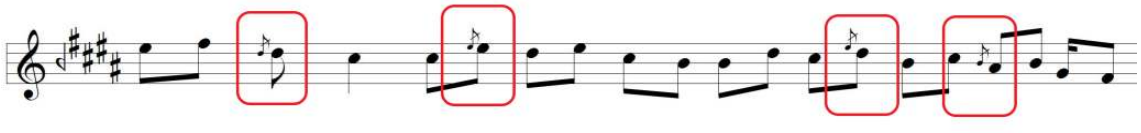
Şekil 1.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin üçüncü portesinde yapmış olduğu çarpma bölümleri kırmızı kare kutucuklar içerisine

alınarak örnek olarak verilmiştir. Birinci karenin içerisinde görüldüğü üzere, acem(mi diyez) ve neva perdelerine değinmeden önce bir üst ses ile çarpma kullanılmıştır.



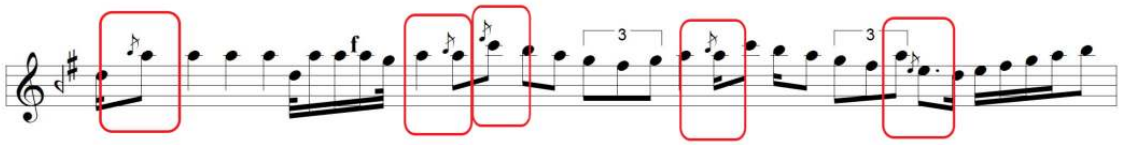
Şekil 2. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 2.'de Daryal'ın Hüseyni makamında ki taksiminin ikinci portesinde yapmış olduğu çarpma bölümleri kırmızı kare kutucuklar içerisine alınarak örnek olarak verilmiştir. Kareler içerisinde verilen örneklerde görülüyor ki ilk çarpma gerdaniye perdesinde daha sonraki çarpmalar ise acem, hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdelerinde yapılmaktadır. Yine ana sese mızrap vuruşunu yapmadan bir önce ki perdeye ana sesten daha hafif kuvvette bir çarpma süslemesi kullanmıştır.



Şekil 3. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 3.' de yine Daryal'a ait olan Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin dokuzuncu portesinde yapmış olduğu çarpmalar kutucuklar içerisinde verilmiştir. Bu portede de ilk olarak neva perdesinde daha sonrasında ise acem(mi diyez), neva ve kürdi(la diyez) perdesinde çarpma süslemesini kullanmıştır.



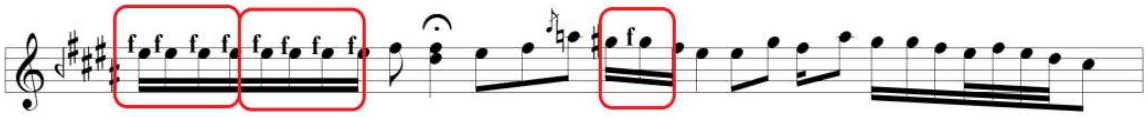
Şekil 4. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 4.'de Daryal'ın Hüseyni makamında ki taksiminin onuncu portesinde yapmış olduğu çarpma bölümleri kırmızı kare kutucuklar içerisine alınarak örnek olarak verilmiştir. Kutucuklarda görüldüğü üzere Daryal bu taksiminde ilk olarak muhayyer perdesinde daha

sonrasında ise yine dügâh, tiz çargâh, tekrar dügâh ve hüseyni perdelerinde de çarpma süslemesini kullanmıştır.

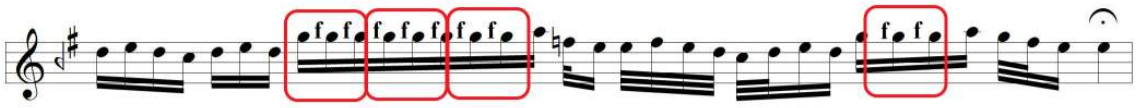
Fiske

Kanuna özgü bir süsleme biçimi olan fiskede, sol elin orta parmağıyla, başparmağı bir yarım ay meydana getirecek şekilde birleşir ve başparmağın tırnak ile etin birleştiği yer, mandalların bitiminden itibaren bilekten yapılan bir hareketle tele sağ elle münavebeli olarak vurur (Toksoy, 2006 s.52). Sağ el ana sesi mızrap ile vurup sesi tınlatırken sol el de bu tınıyı fiske darbesi ile keser. Bu sırada başka ana sesin dışında bir çarpma sesi duyurulur, ancak pek güçlü bir ses değildir, diğer çalgılardaki (ud, tanbur vb.) mızrapsız parmak çarpması duyumundadır (Kazazoğlu, 2018, s.34). Geleneksel çalım tekniğinde sıkça kullanıla fiske süslemesini Daryal da taksimlerinde sıkça kullanmıştır. Aşağıda ki şekillerde fiske süslemesinin kullanıldığı yerlere ilişkin örnekler verilmiştir.



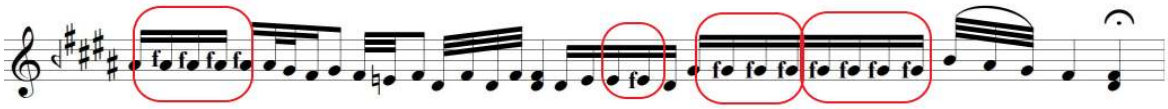
Şekil 5. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 5.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin beşinci portesinde kullandığı fiske süslemesi örnek olarak gösterilmiştir. İlk olarak acem(mi diyez) perdesinde duraksamadan melodi motifinin sonuna kadar fiske süslemesini kullanan Daryal, bir sonra ki fiskeyi de nim şehnaz perdesinde kullanmıştır.



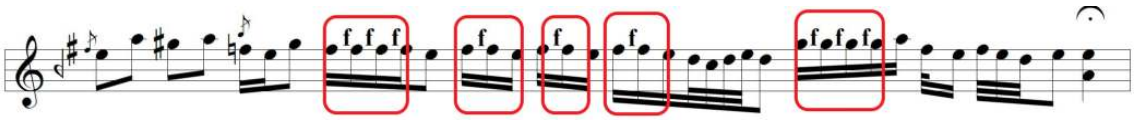
Şekil 6. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 6'da Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin üçüncü portesinde kullandığı fiske süslemeleri örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Gerdaniye perdesinde on altılık nota yapısında fiske yapan Daryal, daha sonra yine gerdaniye perdesinde fiske süslemesini kullanmıştır.



Şekil 7. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 7.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin son portesinde kullandığı fiske süslemesi örnek olarak gösterilmiştir. Genellikle ilk sesi normal çalıp daha sonra ki seslerde fiske süslemesini kullanmıştır. Gösterilen şekilde Daryal, İlk başta kürdi(la diyez) perdesinde, daha sonra hüseyni aşiranda ve daha sonra da rast perdesinde yapmıştır.

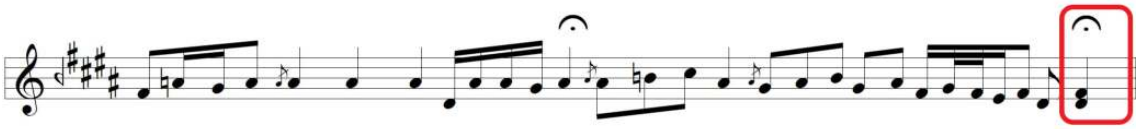


Şekil 8. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 8'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin on üçüncü portesinde kullandığı fiske süslemeleri örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde işaretlenip gösterilmiştir. Eviç perdesinde başlanan fiske hareketini, yine eviç perdelerinde ve gerdaniye perdesinde de devam ettirmiştir.

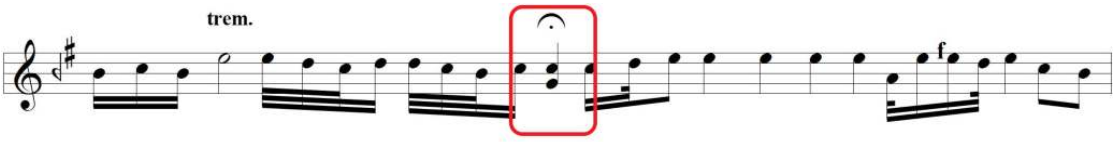
<u>Çift Ses</u>

Kânunda sağ mızrap ile ana ses, sol mızrap ile alt veya üst perdelerinde üçlü, dörtlü, beşli derecenin aynı anda vurulması ile oluşan bir süsleme şeklidir. Daryal taksimlerinde, makamın karakteristik kalışlarına armonik açıda uyum sağlayan aralıkları kullanmıştır. Sadece ana sesin alt üçlü ve dörtlü sesleri ile yapmıştır. Daryal'in taksimlerinde çift ses süslemesi iki şekilde kullanmıştır. En fazla karşımıza çıkan birinci şeklinde; puandorg ile yapılan kalışlarda ana sesin alt üçlü veya dörtlü sesleri birlikte tınlatarak yapılmıştır. İkinci ve çok fazla kullanmadığı şeklinde ise motiflerin ilk seslerinde vurguyu arttırmak amacı ana sesin alt üçlü veya dörtlü sesleri birlikte tınlatılarak yapılmıştır. (Kazazoğlu, 2018, s.40)



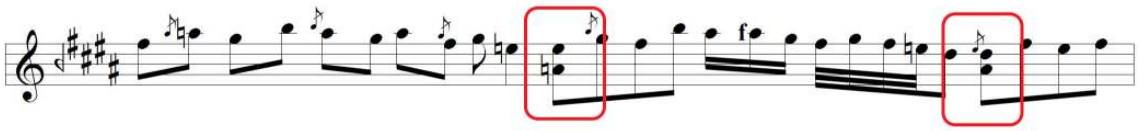
Şekil 9. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 9.'da Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin on üçüncü portesinde kullandığı çift ses kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak verilmiştir. Geleneksel icralarda sıkça kullanılabilen bu süslemeyi Daryal da taksimlerinde sıkça kullanmıştır. Daryal'ın yine bir taksiminden örneklediğimiz bu kesitte, ırak perdesinde ve yegâh perdesinde aynı anda mızrap vuruşu sağlamaktadır.



Şekil 10. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 10.'da Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin beşinci portesinde kullandığı çift ses kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Daryal icralarında sıkça karşımıza çıkan ve genellikle porte sonlarında veya melodinin bitiş hissi uyandırdığı kısımlarda puandorg ile beraber kullandığı çift ses, bu örnekte de puandorg ile beraber çargâh ve rast perdelerinde kullanmıştır.



Şekil 11. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

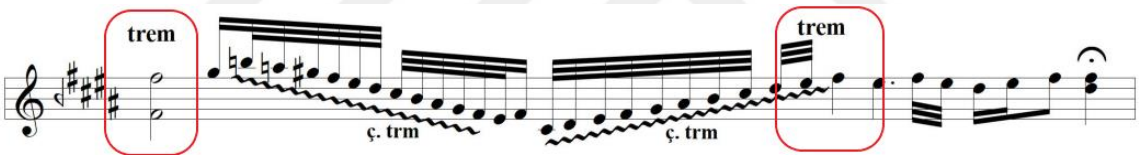
Şekil 11.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin yirmi ikinci portesinde kullanmış olduğu çift sesleri kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Bu taksimde puandorglu kısımlar da değil de taksim içerisinde devam eden melodik yapılar üzerinde çift sesi kullandığı görülmektedir. Daryal ilk olarak, hüseyni perdesi ve dügâh perdesinde çift ses kullanmış, daha sonra ise ne neva perdesinde ve yine dügâh perdesinde çift sesi kullanmıştır.

Şekil 12. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 12.'da Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin on beşinci portesinde kullanmış olduğu çift ses kırmızı kutucuk içerisinde örnek teşkil etmesi açısından gösterilmiştir. Burada da yine Daryal, puandorg olmayan kısımda yani melodinin devam ettiği yerde çift ses kullanmıştır. Portenin sonun da görüldüğü üzere çargâh ve dügâh perdelerine aynı sürede mızrap vuruşu sağlayarak çift ses kullanımında bulunmuştur.

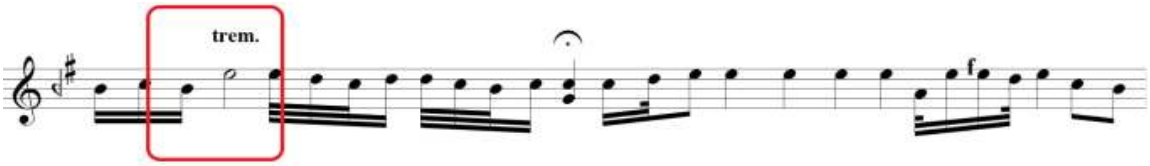
Tremolo

Bir notanın, çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması ile oluşan tremolo, süratli bir biçimde sağ ve sol elin mızrapları ile tele sırasıyla vurarak sesin sürekliliğinin kesintisiz olarak sağlanması şeklinde yapılır. Kânunda tremolo üç şekilde yapılabilir. Birincisi; aynı telde tremolo, yani diğer mızraplı çalgılarda olduğu gibi aynı tele sağ ve sol mızrap vuruşu ile yapılır. İkincisi; üçlü-dörtlü-beşlisi ile yapılan tremolo, sağ mızrabın ana sesi, sol mızrabın üçlü-dörtlü-beşlisini vurması ile yapılır. Üçüncüsü ise oktavlı tremolo; sağ mızrabın ana sesi sol mızrabın ise bir oktav pestini vurması ile yapılır. (Kazazoğlu, 2018, s.41-42)



Şekil 13. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 13.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin birinci portesinde kullanmış olduğu tremolo süslemesi örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksimine tremolo süslemesiyle başlayan Daryal, hem bu süslemeyi kullanıp hem de çift ses kullanarak taksimine ayrı bir hava katmıştır. İlk olarak eviç perdesine ve ırak perdesine aynı zamanda mızrap vuruşları yaparak oktavlı bir şekilde tremolo yaptıktan sonra yine aynı porte içerisinde ilerleyen melodinin devamında yine eviç perdesinde tremolo süslemesi yapmıştır.

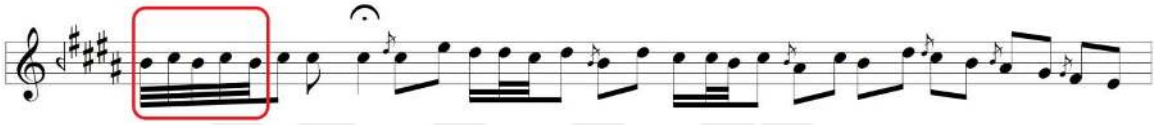


Şekil 14. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 14.'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin beşinci portesinde kullanmış olduğu tremolo süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Taksimin bu bölümünde Daryal, hüseyni perdesinde bu süslemeyi kullanmıştır.

Tril

Tril, İtalyanca "trilo" kelimesinden alınmış olup, titreme manasına gelmektedir. (Yahya Kaçar, 2009, s. 230) Esas sesle üstünde bulunan diğer bir sesin, süratli bir şekilde eşit değerlerle, "tremolo" gibi ardı ardına tekrar edilmesine denir. "Esas nota sağ elle, tril notası ise sol elle vurulmalıdır. Böylece esas ses kuvvetli, tril'i gerçekleştiren nota yarı kuvvetli veya zayıf olacaktır." (Yavuzoğlu, 1989, Akt. Toksoy, 2006: 52)



Şekil 15. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 15.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin yedinci portesinde kullanmış olduğu tril süslemesi örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Daryal'ın kısa bir trilden sonra melodiye devam ettiği görülmektedir. Segâh perdesi ile trile başlayıp devamında nim hicaz ve tekrar segâh perdesiyle devam etmiştir.

Şekil 16. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 16.'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin dokuzuncu portesinde kullanmış olduğu tril süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Daryal'ın Hüseyni taksiminin bu kısmında da, kendisinin sıkça rastlanan kısa tril süslemesini kullanıp melodiye devam eden yapılar kullanması ön plana çıkmıştır. Hızlı melodi kümeleri ile tiz çargâh ve tiz neva perdelerine hızlıca değindikten sonra melodiyi yine tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdeleriyle devam ettirmiştir.

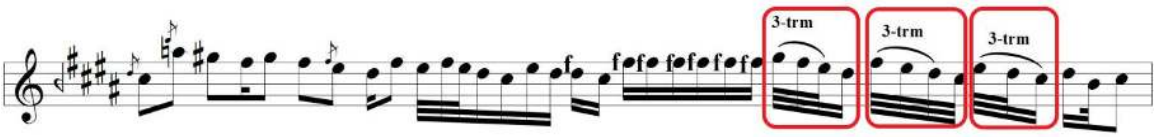
Şekil 17. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 17.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin on altıncı portesinde kullanmış olduğu tril süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında başka bir makam geçkisi de yapmış olan Daryal, yine küçük bir trillden sonra melodiye devam etmiştir. Nim hicaz perdesiyle trile başlamış, neva perdesi ve daha sonra da yine nim hicaz ve neva perdelerine değinerek geçki yaptığı perdeler ile devam etmiştir.

Tarama

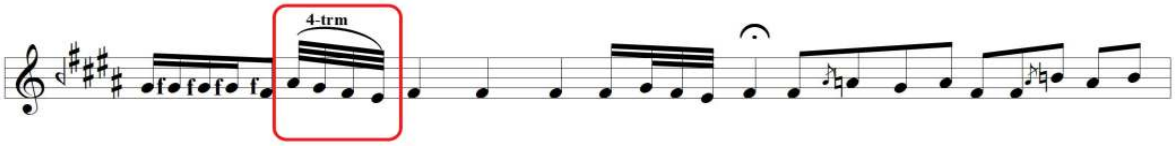
2'li- 3'lü-4'lü Ve 5'li Tarama

Alan yazında bu isimle anılan bir süsleme tekniği tarifi ve tam olarak tanımı bulunmamaktadır. Kânunda iki, üç, dört, beş veya bir oktavdan daha az sayıda notanın, mızrabın ucuyla, hızlıca telleri süpürerek duyurulmasıdır. Sağ ya da sol elle, inici veya çıkıcı sıralı seslerde yapılmaktadır. Vecihe Daryal bu süslemeyi 2, 3 ve 4 notalı inici seslerde kullanmıştır. Özellikle kalış yapılan perdeyi veya makama göre yapılan asma karar ya da karar duygusunu pekiştirmek için kullanmıştır. Genellikle tek elle ve sıralı seslerde inici olarak yapılan tarama süslemesinin ardından, nota kümesi aynı nota değerleri ile ve hızı ezgi kümeleri ile devam etmiştir (Kazazoğlu, 2018, s.43).



Şekil 18. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil18.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin altıncı portesinde yapmış olduğu üçlü tarama süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Daha önce belirtildiği üzere Daryal genellikle bu süslemeyi sağ elini kullanarak yapmıştır. Taksiminin bu kısmında ilk olarak gerdaniye perdesinden başlayıp neva perdesine kadar, daha sonra eviç perdesinden başlayıp neva perdesine kadar ve daha sonrada acem(mi diyez) perdesinden başlayıp yine nim hicaz perdesine kadar tarama yapmıştır.

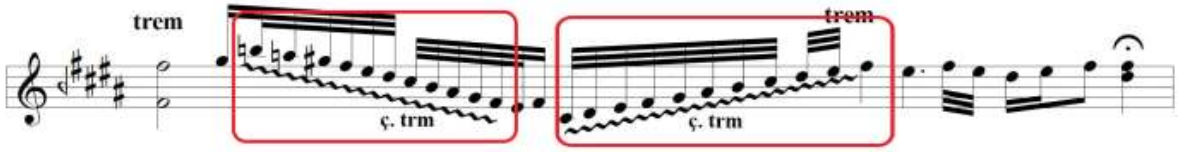


Şekil 19. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 19.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin on yedinci portesinde yapmış olduğu dörtlü tarama süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında Daryal, yine melodi akışına göre hızlı bir yapıda dörtlü tarama süslemesini kullanmıştır. Bu süslemeye kürdi(la diyez) perdesinden başlayıp acem aşiran(mi diyez) perdesine kadar taramayı sürdürmüştür.

Çoklu Tarama

Bu tarama sağ ya da sol el ile aşağıdan yukarıya doğru parmak-elin üstü biraz kânuna doğru yatırılarak mızrabın üstünün kânundaki bütün tellere sürülmesi ile yapılır. Yukarıdan aşağıya doğru ise, mızrabın her zaman kullanıldığı tarafı (altı) aşağı doğru bütün tellere sürülmesi şeklinde yapılır. Yukarıdaki 3'lü ve 4'lü taramadan farklı olarak en az bir oktavın duyurulması ile olur. Çalışmamızda çoklu tarama, taramaya başlanılan ses ile varılan ses arasına bırakılan zikzaklı çizgi ile gösterilmiştir (Kazazoğlu, 2018, s.46)

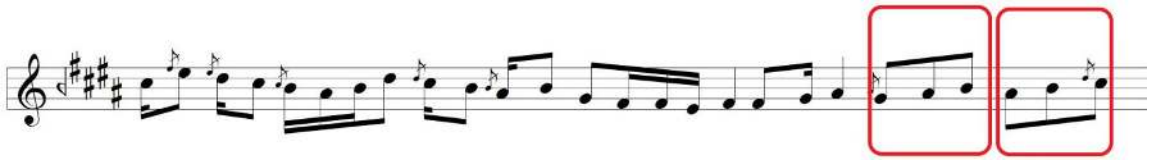


Şekil 20. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 20.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak Makamına geçiş taksiminin ilk portesinde kullanmış olduğu çok tarama süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Geleneksel icra tekniklerinde sıkça karşımıza çıkan bu tarama çeşidini Daryal da taksimlerinde kullanmıştır. Taksiminin ilk başlarında eviç perdesinde ki tremolo süslemesinden hemen sonra çoklu taramayı gerçekleştirip yine devamında makamın gidişatına uygun melodi yapıları ile taksimine devam etmiştir. Çoklu taramayı tiz buselik perdesinden başlatıp kaba çargâha kadar melodiyi getirdikten sonra tekrar tiz bölgeye doğru giderek yine eviç perdesinde bir tremolo ile süslemeyi noktalamıştır.

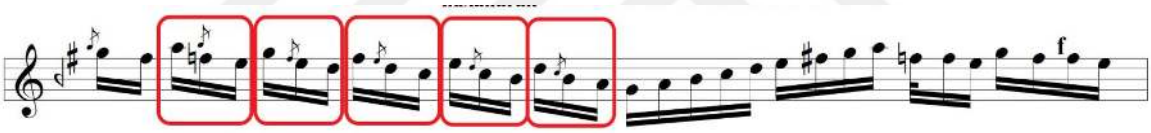
Sekileme

Sekileme (sekvens) bir motifin genellikle ardışık gelen makâm dizi seslerinde tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesi olarak tanımlanır (Gönül, 2010: XIII). Vecihe Daryal'ın da elimizde bulunan taksimlerini incelediğimizde sekileme kullandığı saptanmıştır.



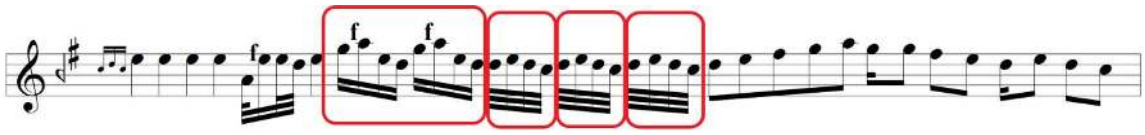
Şekil 21. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 21.'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin üçüncü portesinde kullandığı sekilemeler örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Şekil tablosunda da görüldüğü üzere ilk sekilemeye rast perdesi ile başlayıp, daha sonra kürdi(la diyez) perdesi ve sonra segâh perdesiyle devam etmiştir. İkinci sekilemede ise yine kürdi(la diyez) perdesi ile başlayıp, daha sonra segâh perdesi ve sonra da nim hicaz perdesiyle devam etmiştir.



Şekil 22. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 22.'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin ikinci portesinde kullandığı sekilemeler yine örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Daryal'ın taksimin bu kısmında sekilemeye muhayyer perdesi, acem perdesi ve hüseyni perdesi ile başladığı görülüyor. Arkasından aynı yapıda ki sekilemeler ile devam ettiği görülmektedir. Devam eden melodide gerdaniye perdesi, hüseyni perdesi ve neva perdesi, yine bir sonraki melodide acem perdesi, neva perdesi ve çargâh perdelerine değinmiştir. Sekileme şeklini bozmadan devam eden yapıda hüseyni perdesi, çargâh perdesi ve segâh perdesi, daha sonra son olarak neva perdesi, segâh perdesi ve dügâh perdesine değinerek sekilemeyi bu portede sonlandırdığı görülmüştür.

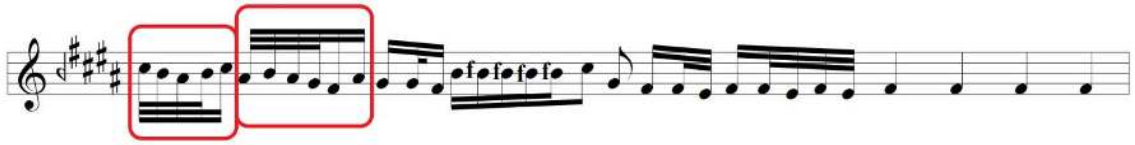


Şekil 23. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 23.'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin on altıncı portesinde kullandığı sekilemeler yine örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. İlk olarak taksimin bu kısmında Daryal, gerdaniye perdesine, muhayyer perdesine, hüseyni perdesine ve neva perdesine değinmiş ve bir sonraki melodide de aynı melodi kümesini tekrar kullanmıştır. Taksimin devamında daha hızlı bir yapı kullanarak devam eden sanatçı, neva perdesine, hüseyni perdesine, yine neva perdesine ve çargâh perdesine değinmiş ve bundan sonra ki zamanda yine aynı melodik yapıyı iki kez daha kullanmıştır.

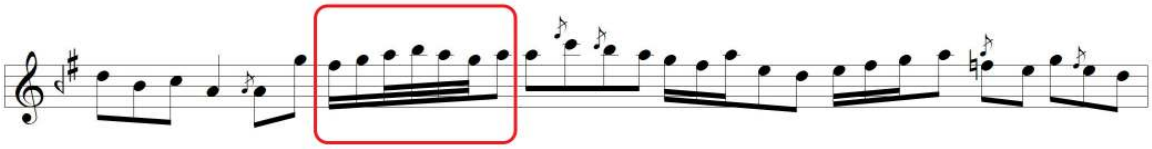
Kişisel Motifler

Daryal'ın taksimlerinde kullandığı küçük ve yorumlu motifler taksimlerinin ana kalıbını ve kendine has üslubunu ortaya koymuştur. Aşağıda verilen şekillerde kutucuklar içerisinde gösterilen alanlar Daryal'ın taksim esnasında kullandığı kendi cümle motiflerini göstermektedir.



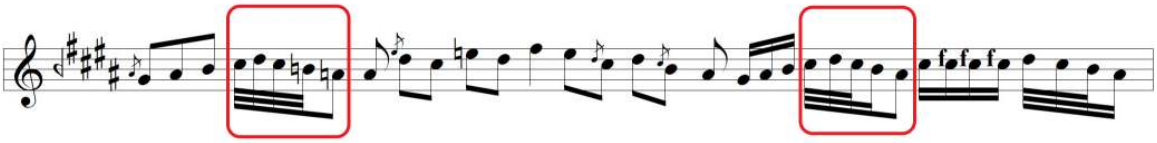
Şekil 24. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 24'de Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin onuncu portesinde kullandığı kendi cümle motifleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında nim hicaz perdesinden başlayarak, segâh, Kürdi(la diyez ve segâh perdelerinde otuz ikilik nota kalıbıyla melodiyi aşağıya çekip sonrasında tekrar bir otuz ikilik segâh perdesiyle manevra yapıp melodiyi yukarıya doğru taşımış son olarak da on altılık bir nota kalıbıyla nim hicazda süre bakımından motifte bir yavaşlama oluşturmuştur.



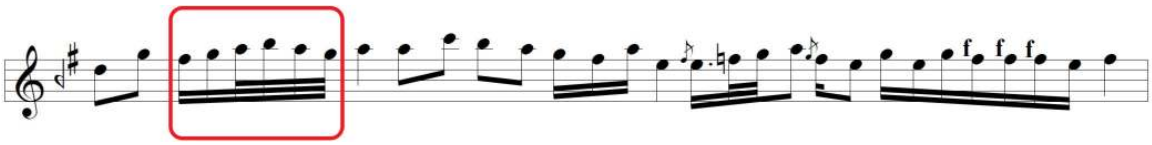
Şekil 25. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 25'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin altıncı portesinde kullanmış olduğu kişisel cümle motifi kırmızı kutucuk içerisinde belirtilmiştir. Daryal taksimin bu bölümünde onaltılık eviç perdesi ile başlayıp yine onaltılık gerdaniye perdesiyle, daha sonrada sırasıyla otuz ikilik muhayyer, tiz segâh, muhayyer, gerdaniye ve en son olarak da sekizlik bir muhayyer perdesi ile motifini sonlandırdığı görülmektedir. Kendisine ait olan bu cümle motifini taksimlerinde sıkça kullandığı görülmüştür.



Şekil 26. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 26'da Daryal'ın Evcara makamından Ferahnak makamına geçiş taksiminin on sekizinci portesinde kullanmış olduğu kişisel cümle motifleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Daryal ilk olarak, otuz ikilik nim hicaz perdesi ile başlayıp melodinin devamı olarak neva, nim hicaz ve buselik perdelerinle melodiyi aşağıya doğru çeken bir yapı kullandıktan sonra son olarak da sekizlik bir dügâh perdesiyle melodik motifini sonlandırmıştır. Ancak taksimin az daha ilerisinde aynı yapıyı yine kullanarak kullandığı motifi hem pekiştirmiş hem de kullanmış olduğu kendine has cümle motifleri ile taksimin ana temasını oluşturmuştur.



Şekil 27. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 27'de Daryal'ın Hüseyni makamındaki taksiminin on dördüncü portesinde kullanmış olduğu kişisel cümle motifi kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Bir önceki kısımda da belirttiğimiz üzere taksiminin belirli kısımlarında sıkça kendi kişisel cümle motiflerini kullanan Daryal, bu kısımda da on altılık eviç perdesiyle başlayıp sonrasında onaltılık gerdaniye perdesi ile devam etmiş ve son olarak sırasıyla otuz ikilik muhayyer, tiz segâh, muhayyer ve gerdaniye perdelerini kullanarak motifi sonlandırmıştır.

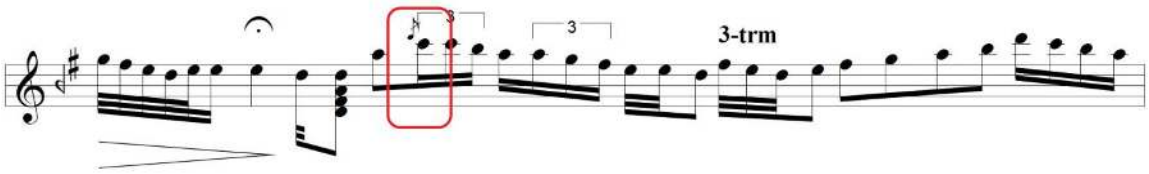
4.2 İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar

Ahmet Yatman'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri Ve Cümle Motifleri

Çalışmamızın bu kısmında Ahmet Yatman'ın taksimlerini icra sırasında kullandığı; çarpma, fiske, trill, tremolo, oktavlı icra, soru-cevap cümlesi, glissando, sekileme, alt-üst mızrap vuruşu, akor, kişisel motifler gibi süsleme tekniklerinin açıklamalarına yer verilmiştir.

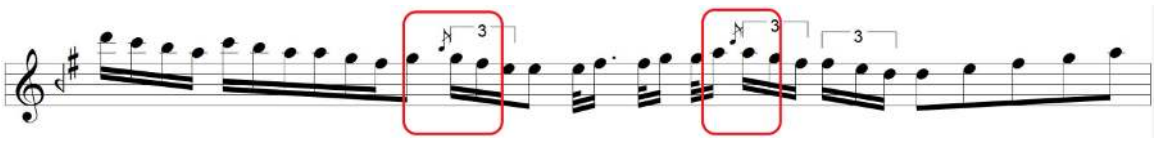
Çarpma

Asıl notadan önce zayıf bir zamanda vurulan mızrap ile sağlanan bu süsleme türünü, Ahmet Yatman taksimlerinde çok sık olmamak ile birlikte taksimlerinin bazı kısımlarında kullanmıştır. Kullandığı bu süsleme aşağıda açıklamaları ile birlikte gösterilmiştir.



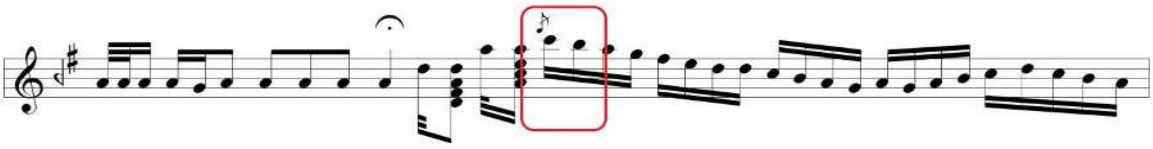
Şekil 28. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 28' de Yatman'ın hüseyni makamında yapmış olduğu taksimin sekizinci portesinde yapmış olduğu çarpma süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Tiz çargâh perdesine vuruş başlamadan zayıf zamanlı ve zayıf kuvvetli bir tiz neva perdesi ile asıl notaya çarpma kullanmıştır.



Şekil 29. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 29' de Yatman'a ait olan hüseyni makamında ki taksimin yirmi ikinci portesinde kullanmış olduğu çarpma süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Yatman bu kısımda ilk olarak on altılık değerde ki bir gerdaniye perdesine muhayyer çarpması daha sonrasında ise on altılık üçleme değerdeki bir muhayyer perdesine tiz segâh perdesi ile çarpma kullanmıştır.



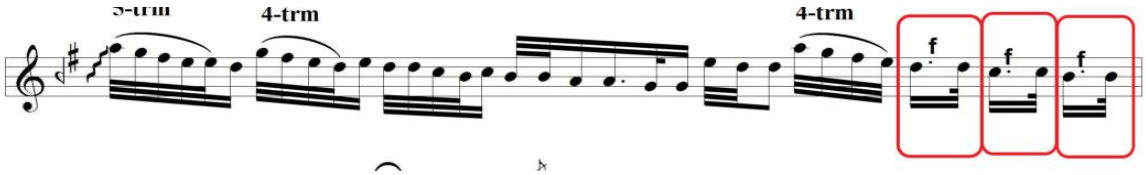
Şekil 30. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 30'da Ahmet Yatman'ın Hüseyni makamında yaptığı taksimin on sekizinci portesinde yaptığı çarpma süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Burada on altılık değerdeki bir tiz çargâh perdesine zayıf zamanlı ve zayıf kuvvetli bir tiz neva perdesi ile çarpma kullanmıştır.

Şekil 31. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

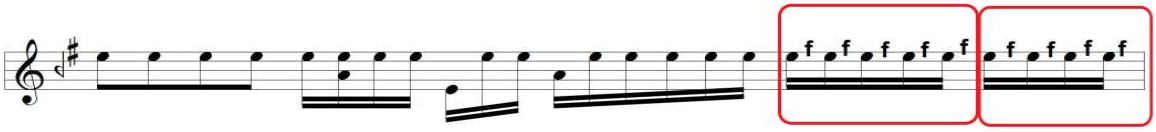
Şekil 31'da Yatman'a ait olan hüseyni taksimin elli beşinci portesinde kullanmış olduğu çarpma süslemesi örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. On altılık değerdeki bir hüseyni perdesine zayıf zamanlı ve zayıf kuvvetli bir eviç perdesiyle çarpma yapmıştır.

Fiske



Şekil 32. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 32' de Ahmet Yatman'ın yapmış olduğu hüseyni taksimin on yedinci portesinde yapmış olduğu fiske süslemesi örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık noktalı değerdeki bir neva perdesinde bu süslemeyi kullandıktan sonra devamında yine on altılık noktalı değerdeki çargâh perdesinde ve son olarak on altılık noktalı değerdeki segâh perdesinde fiske süslemesini kullanmıştır.



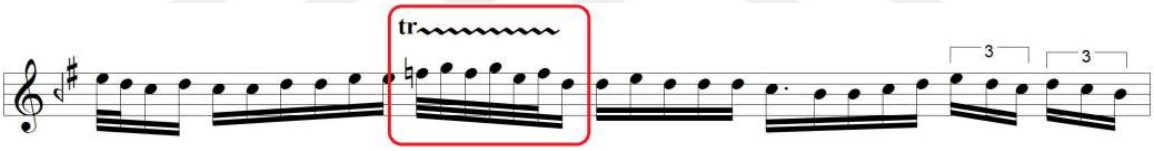
Şekil 33. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 33’ de Yatman’a ait olan hüseyni taksimin dördüncü portesinde kullanmış olduğu fiske süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. On altılık değerdeki hüseyni aşiran perdelerinde birçok kez bu süslemeden faydalanmıştır

Şekil 34. *Ahmet Yatman’ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

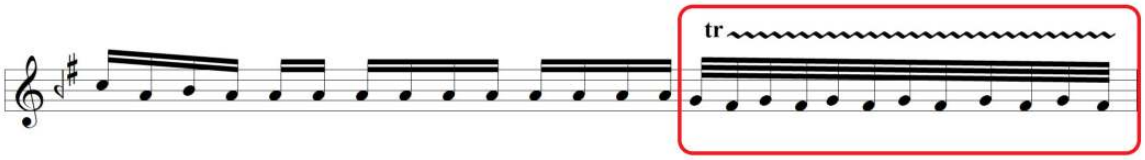
Şekil 34’ de Ahmet Yatman’a ait olan hüseyni taksimin elli dördüncü portesinde kullanmış olduğu fiske süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde örnek teşkil etmesi açısından gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki sırasıyla muhayyer, gerdaniye, eviç ve hüseyni perdelerinde daha sonra hemen ardından ise yine on altılık değerdeki bir hüseyni perdesinde bu süslemeyi kullanmıştır. Devamında on altılık noktalı değerdeki bir tiz neva perdesinde fiske süslemesinden faydalanmıştır.

Trill



Şekil 35. *Ahmet Yatman’ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

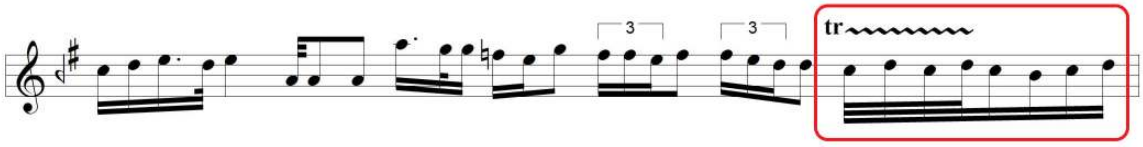
Şekil 35’ de Ahmet Yatman’a ait hüseyni makamındaki taksimin altıncı portesinde kullandığı trill süslemesi örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Yatman, ilk olarak otuz ikilik değerdeki bir acem perdesiyle trill’e başlayıp daha sonrasında yine otuz ikilik değerdeki gerdaniye perdesi ve yine acem ve gerdaniye perdelerine tekrar etmek suretiyle devam etmiştir.



Şekil 36. *Ahmet Yatman’ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 36’ de Yatman’a ait hüseyni makamındaki taksimin kırk yedinci portesinde kullanmış olduğu trill süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir.

Taksiminin bu kısmında otuz ikilik değerdeki rast ve ırak perdelerini ard arda hızlı bir şekilde kullanarak bu süslemeden faydalanmıştır.

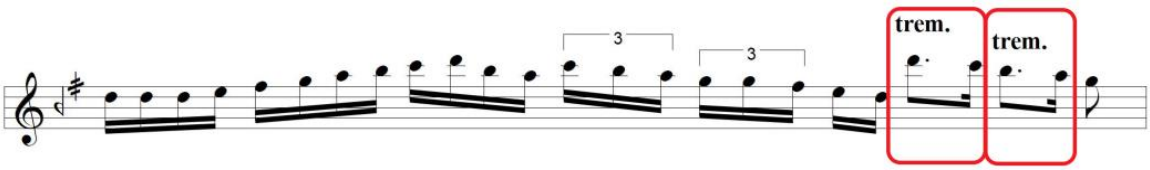


Şekil 37. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 37' da Yatman'nın hüseyni makamında yapmış olduğu taksimin yirmi beşinci portesinde kullanmış olduğu trill süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Burada Yatman, otuz ikilik bir çargâh perdesinden başlayarak sırasıyla neva, çargâh ve tekrar neva perdelerine vuruş sağlayarak süslemeyi melodiye uygun bir şekilde kullanmıştır.

Tremolo

Bir notanın, çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması ile oluşan tremolo, süratli bir biçimde sağ ve sol elin mızrapları ile tele sırasıyla vurarak sesin sürekliliğinin kesintisiz olarak sağlanması şeklinde yapılır (Kazazoğlu, 2018, s.41-42). Kanuni Ahmet Yatman da bu süslemeyi sık olmamak ile birlikte taksimlerinde kullanmıştır. Taksimlerinde kullandığı tremolo süslemesi aşağıda açıklamalarıyla verilmiştir.

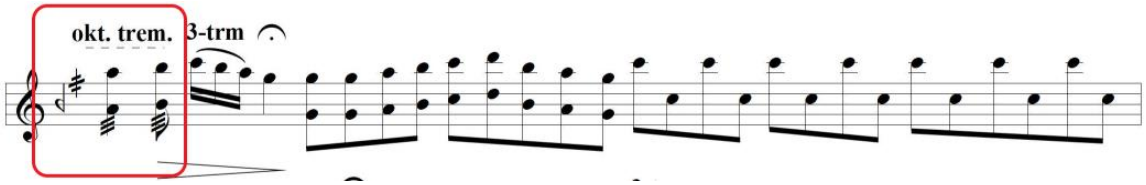


Şekil 38. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 38'de Yatman'ın mahur makamında icra etmiş olduğu taksimin otuz üçüncü portesinde tremolo süslemesi kullandığı kısımlar örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak sekizlik noktalı değerdeki bir tiz neva perdesinde tremolo yaptıktan sonra yine sekizlik noktalı tiz segâh perdesinde bu süslemeyi kullanmıştır.

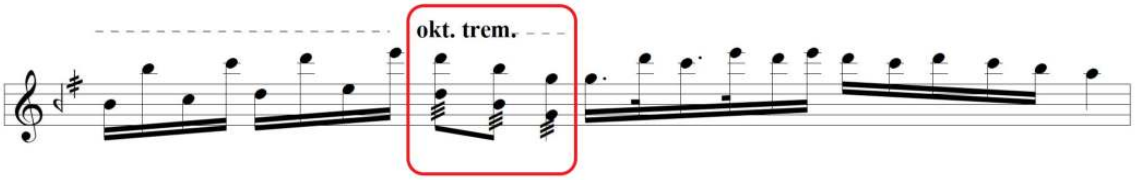
Oktavlı Tremolo

Sağ mızrabın tiz oktavda, sol mızrabında pes oktavda nöbetleşe olarak ard arda tele vuruş yapılması halinde oluşan bir süsleme tekniğidir. Ahmet Yatman da taksimlerinde bu süsleme çeşidini sıkça kullanmıştır.



Şekil 39. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 39'da Ahmet Yatman'ın mahur makamında icra etmiş olduğu taksiminin on altıncı portesinde kullanmış olduğu oktavlı tremolo süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Burada dörtlük değerdeki bir dügâh-muhayyer oktav cümlesini tremolo yaparak süslemiş, hemen akabinde ise sekizlik değerdeki bir segâh-tiz segâh oktav cümlesini tremolo yaparak süslemiştir. Bu süsleme unsurunu kullanarak taksimlerine melodik açıdan zenginlik katmıştır.



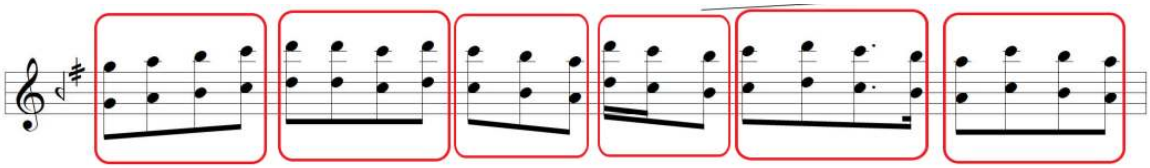
Şekil 40. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 40'da Yatma'a ait olan mahur makamındaki taksimin yirmi sekizinci portesinde kullanmış olduğu oktavlı tremolo süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda ilk olarak sekizlik değerdeki neva-tiz neva oktavlı cümlede daha sonra hemen ardından segâh-tiz segâh oktavlı cümlesinde bu süslemeden faydalanmıştır. Son olarak da bu yapıdan sonra dörtlük değerdeki rast-gerdaniye oktavlı cümlesinde bu süslemeyi kullanmıştır.

Oktavlı İcra

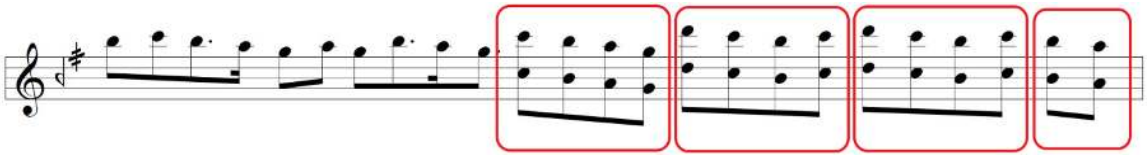
Oktavlı icra şekli Türk müziği çalgı aletlerinden kanun sazıyla bütünleştirilmekte, bu icra şekli uygulamadaki pratikliği sebebiyle diğer sazlara oranla kanun icracıları tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Oktavlı icra tekniği sağ ve sol elin ayrı veya eş

zamanlarda senkronize bir şekilde kurgulanmakta, pest bölgeler sol el, tiz bölgele ise sağ elin icraları ile gerçekleştirmektedir (Erdoğan, 2010 s.5)



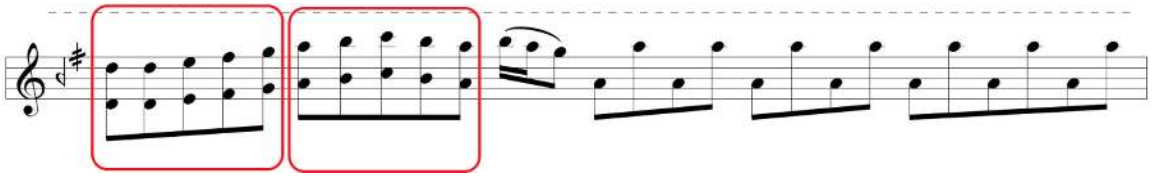
Şekil 41. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 41' da Ahmet Yatman'a ait olan mahur taksimin on dördüncü portesinde kullanmış olduğu oktav süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak sekizlik değerdeki sırasıyla gerdaniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerinin alt oktavını kullanan Yatman, daha sonrasında yine sekizlik değerdeki sırasıyla tiz neva, tiz neva, tiz çargâh ve tiz neva perdelerinde bu süslemeyi kullanmıştır. Taksiminin devamında sekizlik değerdeki sırasıyla tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer perdelerinde, hemen ardından on altılık değerdeki tiz neva ve tiz çargâh, sekizlik değerdeki tiz segâh perdesinde oktavlı icrayı kullanmıştır. Porte sonuna yaklaşırken de yine sekizlik değerdeki sırasıyla Tiz çargâh, tiz neva, tiz çargâh ve tiz segâh perdelerinde, hemen akabinde sekizlik değerdeki sırasıyla muhayyer, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerinde oktavlı icrayı kullanıp taksimine melodik açıdan zenginlik kazandırmıştır.



Şekil 42. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 42' de Yatman'a ait olan mahur makamındaki taksiminin on beşinci portesinde kullanmış olduğu oktav süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında Yatman, İlk olarak sekizlik değerdeki sırasıyla tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer ve gerdaniye perdelerinde, daha sonra hemen ardından sekizlik değerdeki tiz neva, tiz çargâh, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerinde kullanmıştır. Daha sonra devamında ise yine sekizlik değerdeki bir önceki melodi kalıbını tekrar eder nitelikte sırasıyla tiz neva, tiz çargâh, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerinde, porte sonun da yine sekizlik değerdeki tiz segâh ve muhayyer perdelerinde bu süslemeden faydalanmıştır.

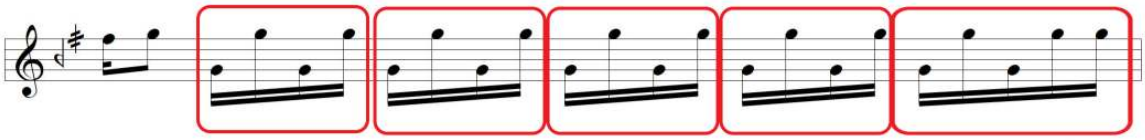


Şekil 43. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 43'de Yatman'a ait olan mahur makamındaki taksimin on sekizinci portesinde kullanmış olduğu oktav süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde belirtilmiştir. Taksiminin bu kısmında Yatman, ilk olarak sekizlik değerdeki sırasıyla neva, neva, hüseyni, mahur, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz segâh ve son olarak muhayyer perdelerinde bu süslemeyi kullanmıştır. Sağ mızrap üsteki ana sesin mızrabını vururken sol mızrap da pes oktavdaki aynı sesi vurmaktadır. Yatman'ın taksimlerinde en çok kullandığı süslemelerden birisi de oktav süslemesidir.

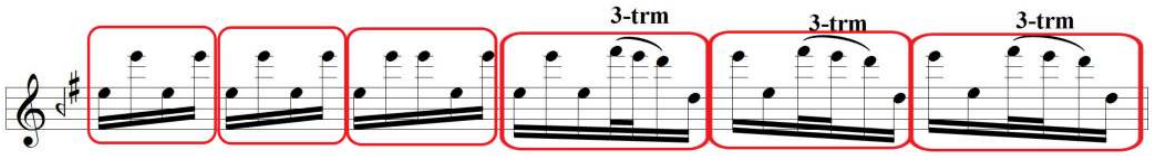
Soru-Cevaplı (Oktav) Cümlesi

Soru-Cevaplı icra şekli kanun sazında sıkça rastlanan ve kullanan bir süsleme tekniğidir. Bu teknikte Sağ ve sol el birbirleriyle uyumlu bir şekilde mızrap atar ve birbirlerine cevap niteliğinde yapılar gösterirler. Sol el pes bölgede birim zaman da dörtlük, sekizlik ve ya onaltılık notayı vurduktan sonra sağ elin çok kısa bir süre içerisinde ona cevap olarak aynı sesin oktavı veya civarında ki seslere hızlı vuruşu yaparak kullanılır. Çalışmamızda gözlemlendiği kadarıyla Ahmet Yatman da taksimlerinde bu süsleme tekniğini sıkça kullanmıştır.



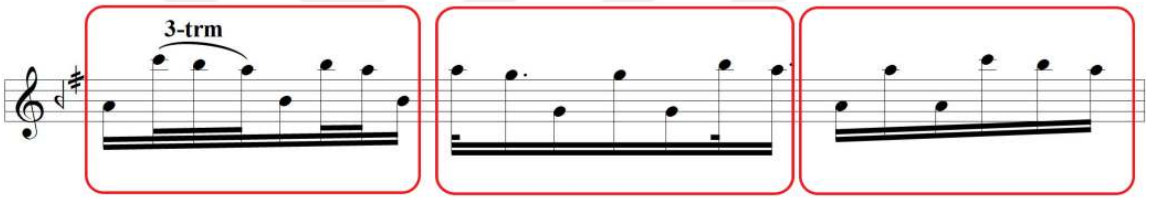
Şekil 44. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 44' de Ahmet Yatman'a ait olan mahur taksimin birinci portesinde kullanmış olduğu soru-cevaplı melodi yapıları örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Portenin sonuna kadar on altılık değerdeki rast ve gerdaniye perdelerinde bu süslemeyi uygulamıştır. İlk olarak rast perdesine vuruş sağladıktan sonra gerdaniye perdesine vuruş sağlayarak süslemeyi melodi yapılarında başarılı bir şekilde uygulamıştır.



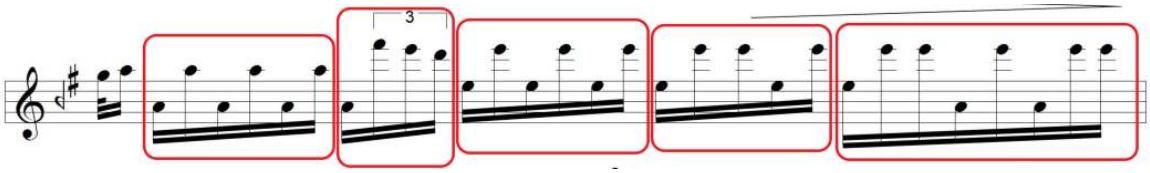
Şekil 45. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 45'de Yatmanın hüseyni makamında yaptığı taksimin otuz ikinci portesinde kullanmış olduğu soru-cevaplı süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Mızrap vuruşu sağlamış, ardından aynı yapıyı tekrar bir önceki yapıda olduğu gibi icra etmiştir. Bir sonraki melodi yapısında yine on altılık değerdeki sırasıyla hüseyni, tiz hüseyni, tiz hüseyni, hüseyni, tiz hüseyni hemen akabinde ise yine on altılık sırasıyla hüseyni, tiz hüseyni, hüseyni, tiz eviç, tiz hüseyni, tiz neva perdelerinde bu süsleme tekniğini kullanmıştır. Daha sonrasında ise yine aynı yapıdaki melodi kalıbını iki kez tekrar ederek taksimine devam etmiştir.



Şekil 46. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 46' de Ahmet Yatman'ın yapmış olduğu mahur taksiminin dördüncü portesinde kullanmış olduğu soru-cevaplı süsleme melodileri örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Yatman, ilk olarak on altılık değerdeki bir dügâh perdesine daha sonrasında ise sırasıyla tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdesiyle cevap niteliğinde bir yapı kullanmıştır. Melodi yapısı devam ederken yine on altılık bir değerdeki sırasıyla segâh, tiz segâh, muhayyer ve tekrar segâh perdesiyle taksime devam etmiştir. Daha sonrasında otuz ikilik bir değerdeki muhayyer perdesine mızrap vuruşu sağladıktan sonra noktalı on altılık değerdeki gerdaniye perdesine ve rast perdesine vuruş sağlayarak burada da bir soru-cevaplı yapı kullanan Yatman, devamında yine sırasıyla on altılık değerdeki gerdaniye, rast, otuz ikilik bir değerde tiz buselik, noktalı on altılık değerdeki muhayyer perdesi, devam eden yapıda tekrar on altılık bir değerdeki sırasıyla dügâh, muhayyer, dügâh, tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdeleriyle taksimini sürdürmüştür.



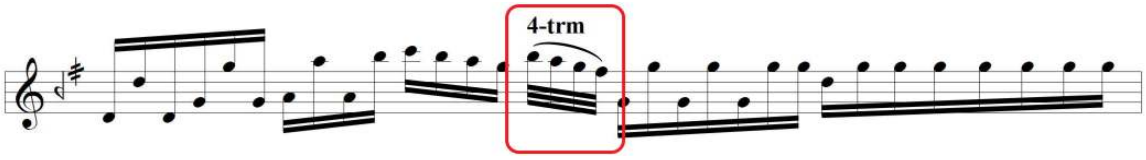
Şekil 47. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 47'da Ahmet Yatman'a ait olan hüseyni makamındaki taksiminin otuz birinci portesinde kullanmış olduğu soru-cevaplı süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki bir dügâh perdesinden süslemeye başlayan Yatman, devamında sırasıyla yine on altılık değerdeki muhayyer, dügâh, muhayyer, dügâh, muhayyer perdelerinde, hemen ardından on altılık bir değerde sırasıyla dügâh, üçleme kalıbında ki tiz neva, tiz çargâh, tiz segâh perdelerinde soru-cevaplı süsleme tekniğini kullanmıştır. Taksiminin devamında on altılık bir değerdeki hüseyni, tiz hüseyni, hüseyni, tiz hüseyni, hüseyni, tiz hüseyni perdelerinde, hemen akabinde de yine aynı melodi yapısında bu süslemeyi kullanmıştır. Bir sonra ki yapıda ise yine on altılık değerdeki sırasıyla hüseyni, tiz hüseyni, tiz hüseyni, dügâh, tiz hüseyni, dügâh, tiz hüseyni, tiz hüseyni yapılarında bu süslemeyi kullanmıştır.

Tarama

3'lü-4'lü Ve 5'li Tarama

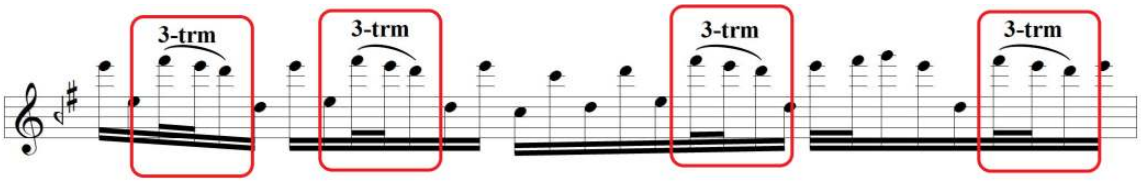
Kânun sazında üç, dört, beş veya bir oktavdan daha az sayıda notanın, mızrabın ucuyla, hızlıca telleri süpürerek duyurulmasıdır. Sağ ya da sol elle, inici veya çıkıcı sıralı seslerde yapılmaktadır. Ahmet Yatman taksimlerinde bu süslemeden sıkça faydalanmıştır. Ayrıca bu süsleme tekniği kendi çalış üslubunda da önemli bir unsur olarak ön plana çıkmıştır. Taksim içerisinde kullanmış olduğu 3'lü,4'lü ve 5'li taramalar aşağıda örneklendirilerek açıklanmıştır.



Şekil 48. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

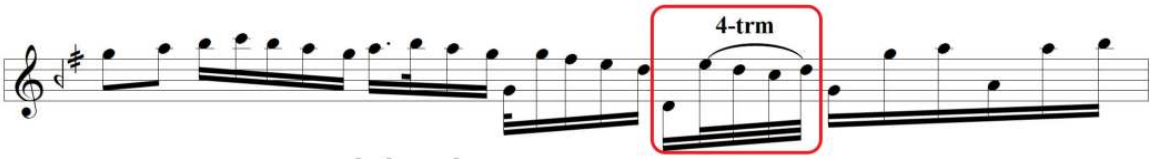
Şekil 48'de Ahmet Yatman'a ait olan mahur makamındaki taksimin yirminci portesinde 4'lü tarama süslemesini kullandığı kısımlar örnek olması bakımından kırmızı

kutucuk içerisinde verilmiştir. Taksimin bu bölümünde otuz ikilik değerdeki sırasıyla tiz segâh, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdelerinde 4'lü tarama süslemesini kullanmıştır.



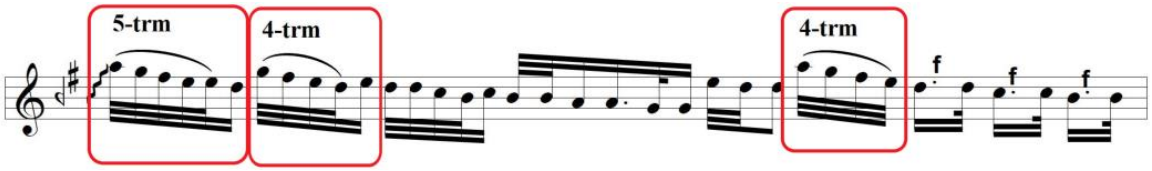
Şekil 49. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 49'de Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminin otuz üçüncü portesinde kullanmış olduğu 3'lü tarama süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda Yatman, ilk olarak otuz ikilik değerdeki tiz eviç, tiz hüseyni, on altılık tiz neva perdeleri üzerinde bu süslemeyi kullanıp ondan sonra ki melodi kalıplarında aynı perdeler ve aynı değerleriyle tekrar etmiştir.



Şekil 50. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 50'da Ahmet Yatman'a ait mahur makamındaki taksimin yirmi ikinci portesinde kullanmış olduğu 4'lü tarama süslemesi örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuk içerisinde verilmiştir. Bu kısımda otuz ikilik değerdeki sırasıyla hüseyni, neva, çargâh ve neva perdelerinde bu süslemeyi kullanmıştır.



Şekil 51. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

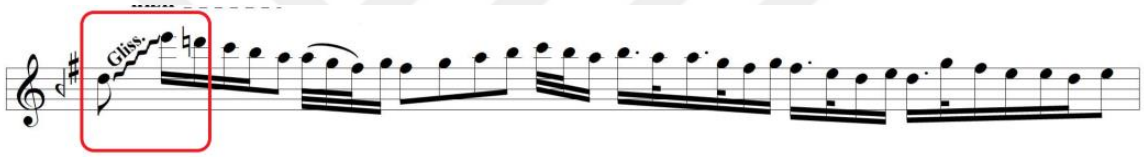
Şekil 51'de Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminin on yedinci portesinde kullanmış olduğu 5'li ve 4'lü taramalar kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Bu kısımda ilk olarak 5'li tarama yapan Yatman, otuz ikilik değerdeki sırasıyla muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyni ve yine hüseyni perdesinde bu süslemeyi kullanmış ve hemen akabinde yine otuz ikilik değerde olan sırasıyla gerdaniye, eviç, hüseyni ve neva perdelerinde aynı süslemeyi devam ettirmiştir. Taksimin aynı portesinde ve az ileri

safhasında bulun otuz ikilik değerdeki sırasıyla muhayyer, gerdaniye, eviç ve hüseyni perdelerinde bu süslemeden yine faydalanmıştır.

Glissando

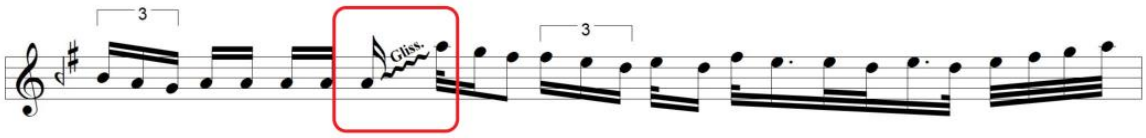
Parmak Glissandosu

Parmak glissandosu, kanun sazında en çok görülen süslemelerden birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra mandal ve tarama glissandoları da yer almaktadır. Sağ mızrabın vuruşundan çok kısa bir süre sonra sol elin başparmağının tırnağının ve parmağının kaba etinin ikisinde teması sağlanacak şekilde tele temas edip soldan sağa doğru bastırarak kaydırması sonucunda oluşur. Ahmet Yatman bu süslemeyi taksimlerinde sıkça kullanmış ve taksimlerine hem zenginlik anlamında hem de karakter anlamında birçok olumlu gelişme sağlamıştır.



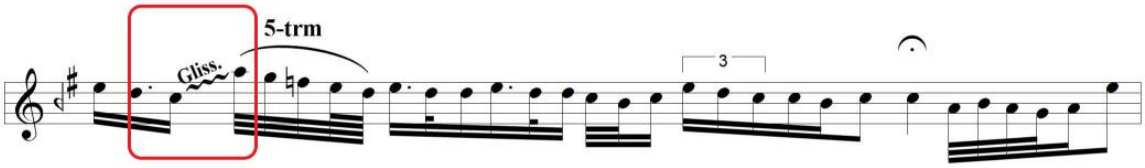
Şekil 52. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 52'de Ahmet Yatman'ın icra ettiği hüseyni makamındaki taksiminin üçüncü portesinde kullanmış olduğu parmak glissandosu örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu bölümünde Yatman, sekizlik değerdeki neva perdesinden on altılık değerdeki tiz hüseyni perdesine glissando yaparak yumuş-şak bir geçiş sağlamıştır.



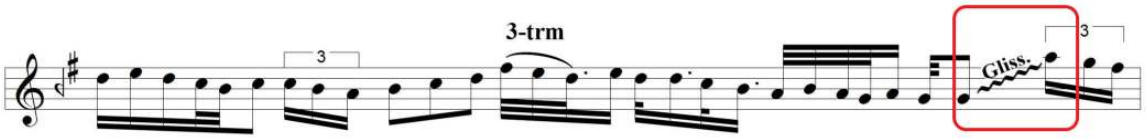
Şekil 53. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 53'de Yatman'a ait hüseyni makamındaki taksimin yedinci portesinde kullanmış olduğu parmak glissandosu kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. On altılık değerdeki bir dügâh perdesinden otuz ikilik muhayyer perdesine yine yumal-şak bir geçiş sağlayarak taksimine devam etmiştir.



Şekil 54. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 54'de Yatman'ın hüseyni makamında yapmış olduğu taksimin onuncu portesinde kullanmış olduğu parmak glissandosu kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda on altılık değerdeki bir çargâh perdesinden otuz ikilik değerdeki muhayyer perdesine yumuşak bir geçiş yaparak tarama süslemesiyle taksimine devam etmiştir.

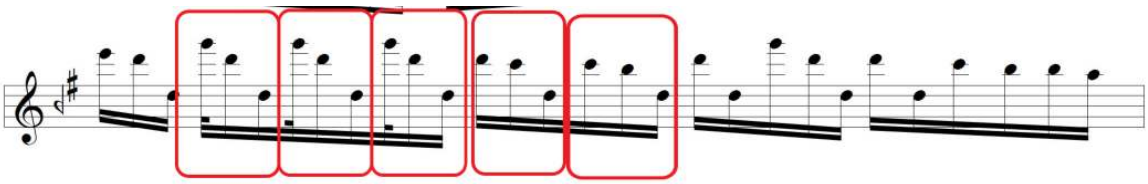


Şekil 55. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 55'de Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni taksiminin on ikinci portesinde kullanmış olduğu parmak glissandosu kırmızı kutucuk içerisinde belirtilmiştir. Sekizlik değerdeki bir rast perdesinden on altılık ve üçleme değerinde ki muhayyer perdesine yumuşak bir geçiş sağlamış daha sonra taksimine devam etmiştir.

Sekileme

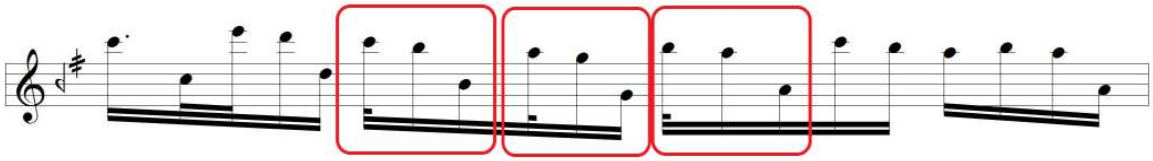
Bir motifin veya melodi yapısının aynı makam içerisinde ki ardışık seslerinin tartım bozulmadan tekrar edilmesine denir. Ahmet Yatman da sekilemeyi taksimlerinde sıkça kullanmıştır.



Şekil 56. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

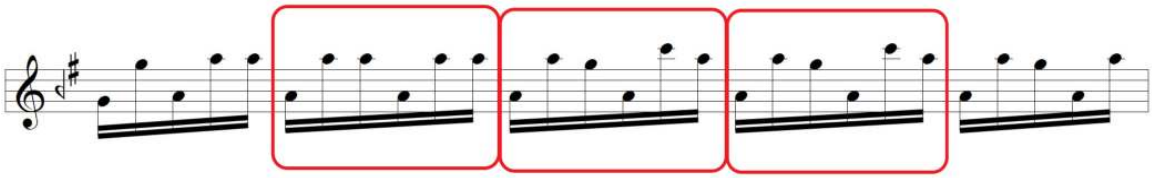
Şekil 56' de Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni taksiminin otuz beşinci portesinde yapmış olduğu sekilemeler örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak otuz ikilik değerdeki tiz gerdaniye perdesine sonra on altılık değerdeki tiz neva perdesine akabinde ise yine on altılık değerdeki neva perdesine

mızrap vuruşu sağlamış ve hemen bu yapının ardından iki kez aynı yapıyı tekrar ederek sekilemeyi oluşturmuştur. Taksimin ileri kısmında ilk sekileme kısmından sonra bakşa bir yapı kullanarak tekrar sekileme kullanmıştır. Sırasıyla on altılık değerdeki tiz neva, tiz çargâh, neva perdelerine mızrap vuruşu sağladıktan sonra hemen arkasından bu yapıyı da tekrar ederek tak içerisinde bir kez daha sekileme kullanmıştır.



Şekil 57. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

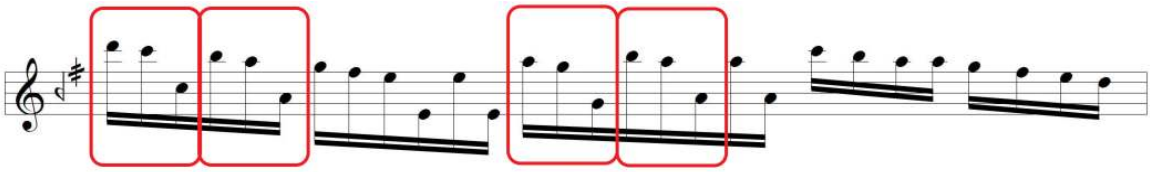
Şekil 57'da Yatman'a ait olan mahur taksimin yedinci portesinde kullanmış olduğu sekilemeler kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak otuz ikilik değerdeki bir tiz çargâh perdesine mızrap vuruşu sağladıktan sonra hemen ardından on altılık değerdeki bir tiz segâh perdesi ve yine on altılık değerdeki segâh perdesine mızrap vuruşu yapmıştır. Devamında bu yapının aynısını farklı notalar ile tekrar etmiştir. Burada da yine sırasıyla otuz ikilik değerdeki bir muhayyer, on altılık değerdeki gerdaniye, rast perdeleri ile sekileme kullanmıştır. Taksimin devamında yine aynı yapıyı farklı notalar ile tekrar kullanmıştır. Bu kısımda da yine otuz ikilik değerdeki bir tiz segâh perdesine vuruş yaptıktan sonra sırasıyla on altılık değerdeki muhayyer ve dügâh perdelerine de vuruş sağlamıştır. Böylece farklı notalar kullanarak aynı değerdeki nota kümeleri ile sekileme yapmış ve taksimine devam etmiştir.



Şekil 58. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 58'de Yatman'ın hüseyni makamında icra etmiş olduğu taksimin kırkıncı portesinde kullanmış olduğu sekilemeler kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki dügâh perdesine hemen ardından ise sırasıyla yine on altılık değerdeki muhayyer, muhayyer perdelerine mızrap vuruşu sağlamıştır. Ardından sırasıyla yine on altılık değerdeki dügâh, muhayyer, gerdaniye, dügâh, tiz çargâh, muhayyer

perdelerine mızrap vuruşu sağlayarak bir önceki melodi kümesinde bulunan notalardan farklı fakat tartım olarak aynı yapıyı kullanıp sekilemeyi oluşturmuştur. Daha sonrasında bu yapının aynısını tekrar ederek yine sekilemeyi devam ettirmiştir.

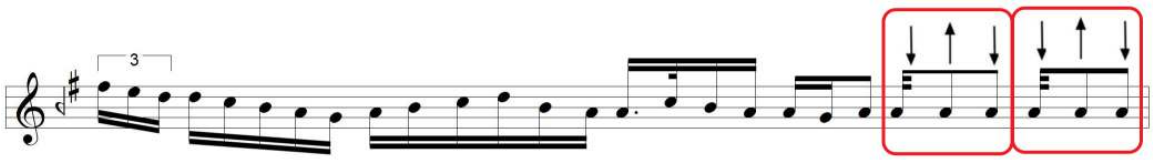


Şekil 59. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 59'de Ahmet Yatman'a ait olan mahur taksimin on dokuzuncu portesinde kullanmış olduğu sekilemeler kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki bir Tiz neva perdesine vuruş sağladıktan hemen sonra yine on altılık değerdeki tiz çargâh ve dügâh perdelerine mızrap vuruşu sağlamıştır. Hemen sonra yine aynı tartım yapısında olan sırasıyla on altılık değerdeki tiz segâh, muhayyer ve dügâh perdesine mızrap vuruşu yaparak sekilemeyi tamamlamıştır. Taksimin az ileri kısmında sırasıyla on altılık değerdeki muhayyer, gerdaniye, rast ve yine sırasıyla on altılık değerdeki tiz segâh, muhayyer, dügâh perdelerine vuruş sağlayarak bir önceki tartım yapısını tekrar etmiştir. Böylece ikinci sekilme kümesini de oluşturmuş ve taksimine devam etmiştir.

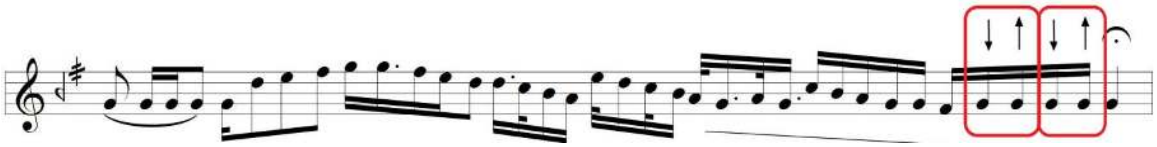
Alt-Üst Mızrap İcrası

Alt mızrap vuruşu, üst mızrabın vurulmasının ardından mızrabın üst bölgesiyle teli yukarı doğru çekerek gerçekleştirilmektedir. Bu teknik kanun sazının da zenginlikleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kanun sazının temel mızrap vuruşları üst mızrap vuruşlarından kurgulanmaktadır. Fakat özellikle oktavlı icralarda ve ardı sıra sıralanmış aynı perdelerin ikinci tekrarı veya başladığı sesin katlarında alt mızrap vuruşlarından da faydalanılmakta, alt mızrabında icraya dahil olmasıyla oluşan üst-alt mızrap tekniği sağ elin mızrap vuruşunu rahatlatmak adına büyük kolaylık sağlamaktadır. (Erdoğan, 2010 s.5).



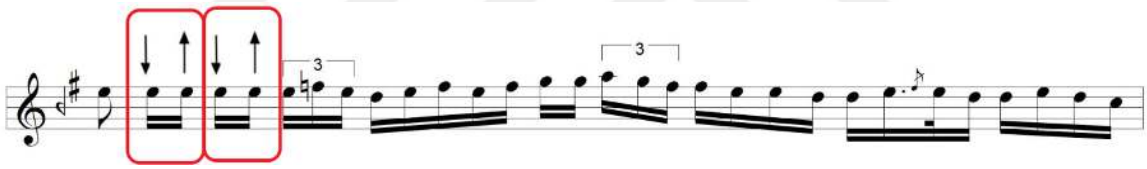
Şekil 60. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 60'de Ahmet Yatman'ın hüseyni makamında yapmış olduğu taksimin on üçüncü portesinde kullanmış olduğu alt-üst mızrap tekniği örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Portenin sonlarına doğru ilk olarak otuz ikilik bir değerde bir dügâh perdesine hemen akabinde de sekizlik değerde iki kez dügâh perdesinde mızrap vuruşu sağlamaktadır. Son kısımda yine aynı yapıyı tekrarlayarak taksimine devam etmiştir.



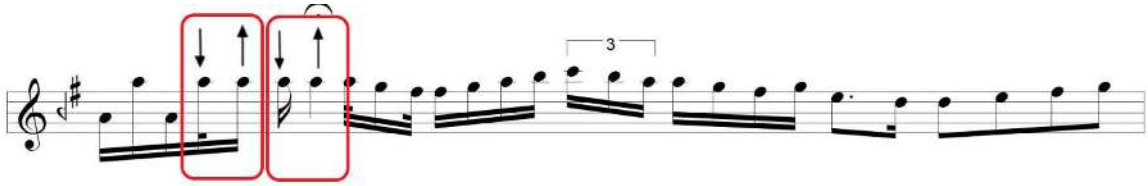
Şekil 61. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 61'de Yatman'a ait olan mahur makamındaki taksimin on üçüncü portesinde kullanmış olduğu alt-üst mızrap tekniği kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Melodiye soluk aldırmaya doğru çekerken dört tane on altılık değerdeki rast perdesinde kullanmıştır.



Şekil 62. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 62'de Yatman'ın yapmış olduğu hüseyni taksimin yirmi dördüncü portesinde kullandığı alt-üst mızrap tekniği örnek oluşturması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda Yatman otuz ikilik değerdeki dört tane hüseyni perdesinde bu süsleme çeşidinden faydalanmıştır.

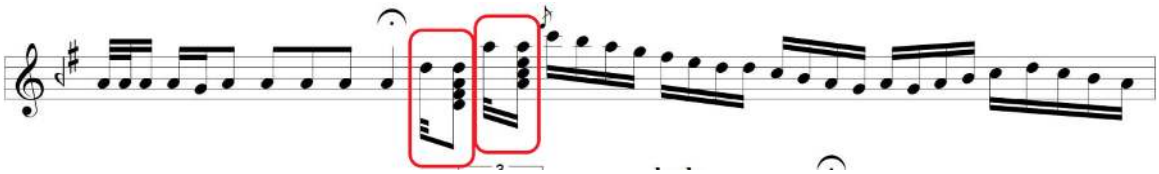


Şekil 63. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 63'de Ahmet Yatman'a ait olan hüseyni taksiminin elli üçüncü portesinde kullanmış olduğu alt-üst mızrap tekniği kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. İlk olarak otuz ikilik değerdeki bir muhayyer perdesinde hemen akabinde on altılık değerdeki bir

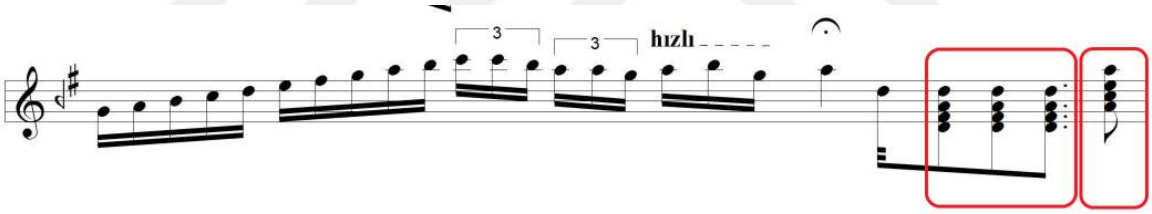
muhayyer perdesinde bu süslemeden faydalanmıştır. Ardından on altılık değerdeki yine bir muhayyer perdesinde ve puandorg da yaptığı dörtlük bir muhayyer perdesinde de yine bu süslemeyi kullanmıştır.

Akor



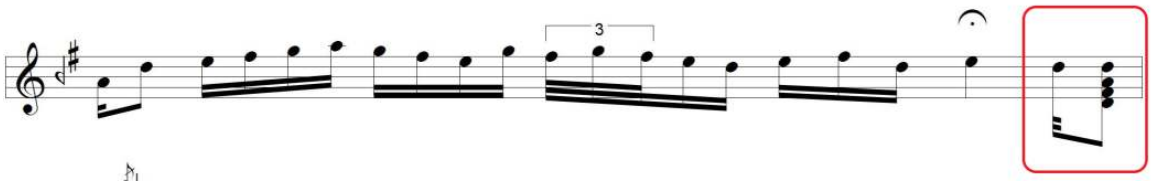
Şekil 64. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 64'de Ahmet Yatman'ın hüseyni makamında icra ettiği taksimin on sekizinci portesinde kullanmış olduğu akor süslemesi örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Yatman, ilk olarak otuz ikilik değerdeki bir neva perdesine vuruş sağladıktan hemen sonra sekizlik değerdeki re-fa-la-re akorunu kullanmıştır. Daha sonra taksimin devamında yine otuz ikilik bir muhayyer perdesinden hemen sonra la-do-mi-la akorunu kullanarak puandorgtan sonra güçlü ve kendinden emin melodilerle başlamıştır.



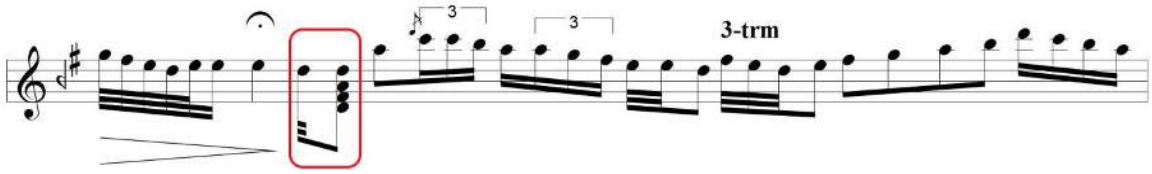
Şekil 65. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 65'da Yatman'a ait olan hüseyni makamındaki taksimin on dokuzuncu portesinde kullanmış olduğu akor süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Akor kullanmaya ilk olarak sekizlik değerdeki neva perdesinde re-fa-la-re akoru kullanarak başlayıp hemen akabinde yine re-fa-la-re akorunu kullanmış, yine devamında sekizlik noktalı değerdeki yine re-fa-la-re akorunu kullanmıştır. Son olarak bu kısımda sekizlik değerdeki la-do-mi-la akorunu kullanarak taksimine devam etmiştir.



Şekil 66. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 66'de Yatman'ın hüseyni makamında icra etmiş olduğu taksimin birinci portesinde kullanmış olduğu akor süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde belirtilmiştir. Otuz ikilik değerdeki bir neva perdesinin hemen akabinde sekizlik değerdeki re-fa-la-re akorunu kullanmış, bu ve buna benzer süslemelerde hem taksimlerine zenginlik katmış hem de taksimine bir karakter kazandırmıştır.

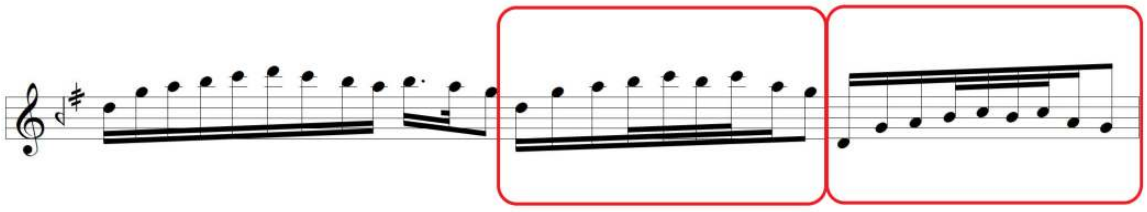


Şekil 67. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 67'de Ahmet Yatman'ın hüseyni makamında yapmış olduğu taksimin sekizinci portesinde kullandığı akor süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Otuz ikilik değerdeki bir neva perdesinden hemen sonra re-fa-la-re akorunu kullanmıştır.

Kişisel Motifler

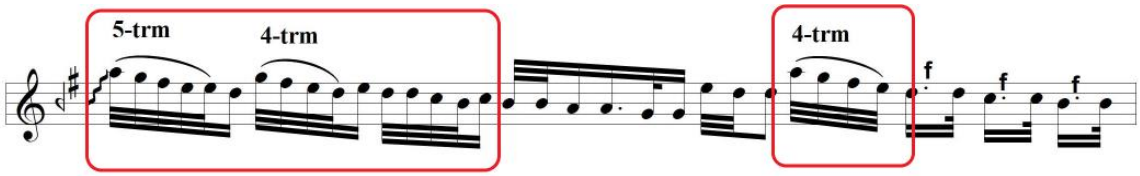
Ahmet Yatman, taksimlerinde kullandığı nüanslar, melodi kalıpları ve mızrap tekniği kendi tavrının oluşmasında şüphesiz ki büyük bir önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra özellikle taksim içerisinde kullanmış olduğu nota değerleri ve melodi motifleri onun taksimlerine hiçe sayılmayacak bir karakter kazanmıştır. Aşağıdaki şekillerde Yatman'ın taksimlerinde kullandığı kişisel motifler örnek olarak açıklamaları ile verilmiştir.



Şekil 68. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

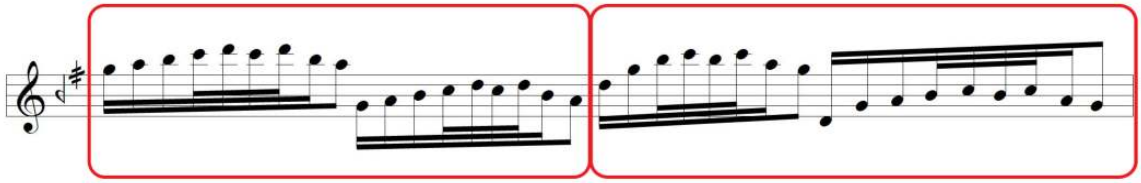
Şekil 68'de Ahmet Yatman'ın mahur makamında icra etmiş olduğu taksimin yirmi dokuzuncu portesinde kullandığı kişisel cümle motifleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki bir neva perdesi ile motife başlayan Yatman, daha sonra sırasıyla yine on altılık değerdeki gerdaniye, dügâh, otuz ikilik değerdeki, tiz segâh, tiz çargâh, tiz segâh, tiz çargâh, tekrar on altılık değerdeki muhayyer perde ve son olarak sekizlik değerdeki bir gerdaniye perdesi ile melodi

motifini sonlandırmıştır. Bu kümenin hemen ardından aynı motifi tekrar kullanarak taksimine hem zenginlik hem de çeşitli bir duyum özelliği kazandırmıştır.



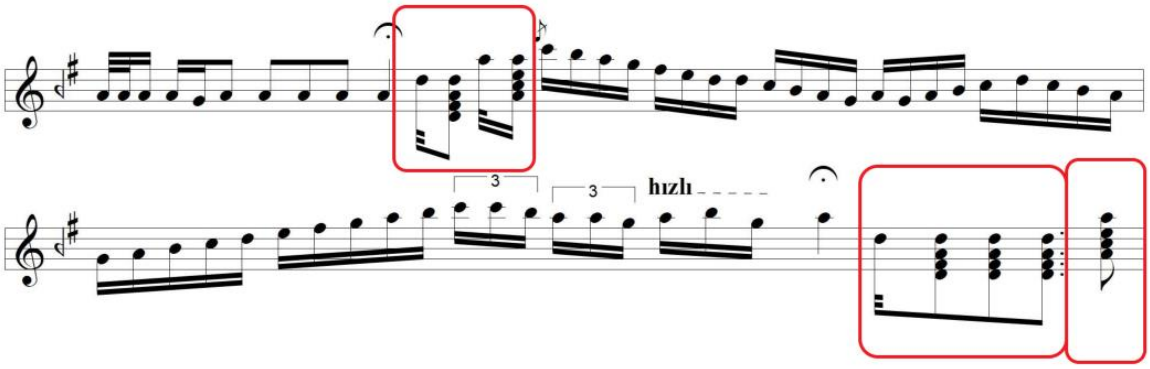
Şekil 69. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 69'de Yatman'a ait olan hüseyni makamında ki taksimin on yedinci portesinde taramalı yapılar ile kullanmış olduğu kişisel motifleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak 5'li tarama süslemesi ile başlayan Yatman, hemen akabinde 4'lü bir tarama yapmış devamında ise bu yapıya benzer bir yapı ile melodinin akışını sağlamıştır. Taksimlerinde bu özellikleri sıkça kullanan Yatman, biraz daha ileride 4'lü bir tarama daha yaparak melodi cümlelerinde duyumsal bir zenginlik oluşturmuştur.



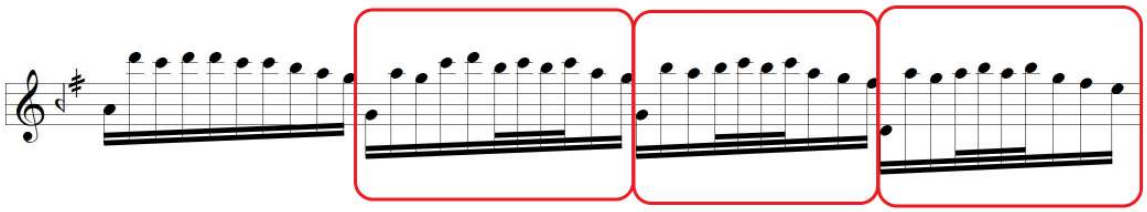
Şekil 70. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 70'de Yatman'ın icra etmiş olduğu mahur makamındaki taksimin otuzuncu portesinde kullanmış olduğu kişisel motifler kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Yatman, sırasıyla on altılık değerdeki gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, otuz ikilik değerdeki tiz çargâh, tiz neva, tiz çargâh, tiz neva, on altılık değerdeki tiz segâh ve son olarak sekizlik değerdeki muhayyer perdesin de bir melodik yapı oluşturmuş hemen akabinde ise aynı melodi kümesini alt oktavda tekrarlayarak kendine has üslubu ortaya koymuştur. Taksimin ileri kısmında yine on altılık değerdeki bir neva perdesiyle yeni bir küme oluşturmaya başlayan Yatman, devamında sırasıyla on altılık değerdeki gerdaniye, otuz ikilik değerdeki tiz segâh, tiz çargâh, tiz segâh, tiz çargâh, on altılık değerdeki muhayyer ve son olarak sekizlik değerdeki bir gerdaniye perdesi ile melodi kümesini sonlandırmıştır. Daha sonra bu kümenin hemen ardından aynı melodi yapıyı alt oktavda icra eden Yatman böylece taksimlerinde ki kendine has tavrı ön plana çıkartmıştır.



Şekil 71. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 71'da Yatman'ın icra ettiği hüseyni makamındaki taksimin on sekiz ve on dokuzuncu portelerinde kullanmış olduğu akorlu yapılar kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Ahmet Yatman'ın, taksimlerinde sıkça ön plana çıkarttığı en önemli yapılardan birisi akorlu yapılardır. Burada da Yatman ilk olarak sekizlik değerdeki bir re-fa-la-re akoru kullanmış, hemen ardından da on altılık değerdeki bir la-do-mi-la akoru kullanarak melodi akışını sürdürmüştür. Bir alttaki porte de Yatman, yine sekizlik değerdeki bir re-fa-la-re akoru ile başlamış ve arkasından bu yapıyı tekrar edip bir sonraki yapıda sekizlik noktalı değerde bir re-fa-la-re yapısı kullanmıştır. Son olarak la-do-mi-la akorunu kullanarak taksimin bu kısmında da kendine has bir melodik yapı kullanmıştır.



Şekil 72. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 72'de Ahmet Yatman'ın mahur makamında yapmış olduğu taksimin otuz birinci portesinde kullanmış olduğu kişisel melodi kümeleri örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak on altılık değerdeki bir rast perdesiyle melodi kümesine başlamış, daha sonrasında ise sırasıyla yine on altılık değerdeki muhayyer, gerdaniye, tiz çargâh, tiz neva, otuz ikilik değerdeki tiz segâh, tiz çargâh, tiz segâh, tiz çargâh, on altılık değerdeki muhayyer ve son olarak gerdaniye perdesinde melodi kümesini sonlandırmıştır. Ardından bu melodi kümesi tartım olarak

tekrar etmiş sırasıyla, on altılık değerdeki rast, tiz segâh, muhayyer, otuz ikilik değerdeki tiz segâh, tiz çargâh, tiz segâh, tiz çargâh, on altılık değerdeki muhayyer, gerdaniye ve son olarak eviç perdesinde bu melodi kümesini de sonlandırmıştır. Taksimin devamında ise yine aynı melodi kümesini kullanarak sırasıyla on altılık değerdeki yegâh, muhayyer, gerdaniye, otuz ikilik değerdeki muhayyer, tiz segâh, muhayyer, tiz segâh, on altılık değerdeki gerdaniye, eviç ve son olarak hüseyni perdesine mızrap vuruşu yapıp bu melodi kümesini de sonlandırmıştır.

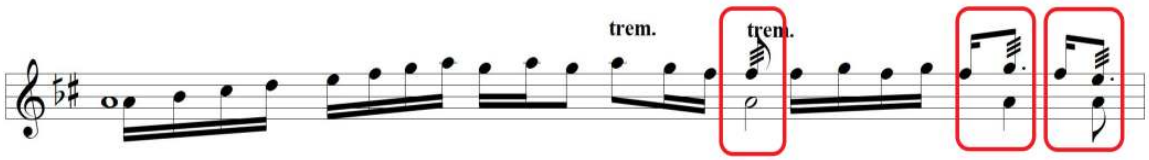
4.3 Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar

H. Ferit Alnar'ın Taksimlerinde Kullandığı Süsleme Teknikleri Ve Cümle Motifleri

Çalışmamızın bu kısmında H. Ferit Alnar'ın taksimlerinde kullanmış olduğu; çift ses, fiske, trill, tremolo, alt-üst mızrap vuruşu, glissando, oktavlı icra, akor, arpej, sekileme ve kişisel motifler gibi süsleme teknikleri açıklamalarıyla verilmiştir.

Çift ses

Kanun sazında sağ mızrap ile ana ses, sol mızrap ile alt veya üst perdelerinde üçlü, dörtlü, beşli derecenin aynı anda vurulması ile oluşan bir süsleme şeklidir. Geleneksek icra biçiminde genellikle kullanılan bu süsleme şeklini H. Ferit Alnar da taksimlerinde sıkça kullanmıştır. Alnar'ın çift ses kullanımını gösteren şekiller açıklamalarıyla verilmiştir.

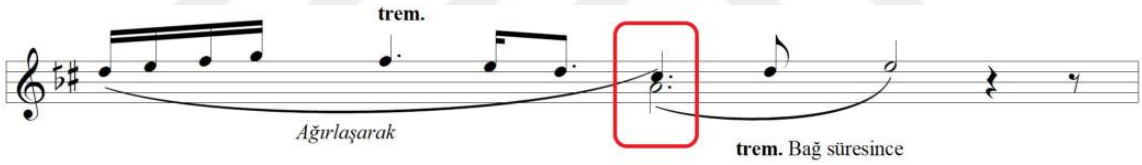


Şekil 73. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 73' da Alnar'ın Sultaniyegâh makamındaki taksiminin sekizinci portesinde kullanmış olduğu çift ses süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Alnar'ın taksimlerinde sıkça başvurduğu bu süsleme yine bu taksimde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Taksimin bu bölümünde Alnar, ilk olarak ana melodi olan sekizlik acem perdesini ikilik bir dügâh perdesi ile desteklemektedir. Daha sonra portenin sonlarında sekizlik bir gerdaniye perdesini, dörtlük bir dügâh perdesiyle, yine sekizlik bir hüseyni perdesini de yine sekizlik bir dügâh perdesi ile desteklediği görülmektedir.

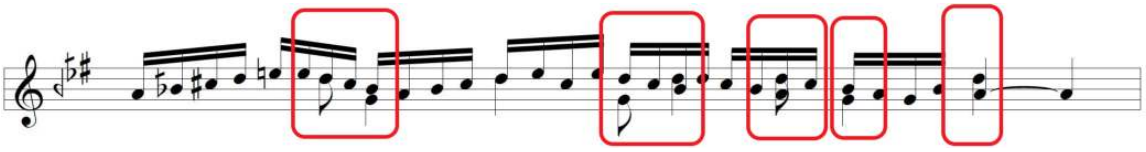
Şekil 74. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 74' da Alnar'ın Suzinak taksiminin yirmi yedinci portesinde kullanmış olduğu çift ses süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Alnar bu taksimde makama uygun olarak kullandığı çift ses süslemesini porte boyunca uygulamıştır. İlk olarak ana melodi olan on altılık hüseyni perdesini sekizlik rast perdesiyle, yine onaltılık hisar perdesini dörtlük bir segâh perdesiyle desteklemiştir. Devamında on altılık bir neva perdesini sekizlik segâh perdesiyle, yine onaltılık neva perdesini dörtlük bir rast perdesiyle desteklemiştir. Taksimin devamında yine bir onaltılık neva perdesini sekizlik bir rast perdesiyle, yine onaltılık neva perdesini dörtlük bir segâh perdesi ile desteklemiştir. Portenin son kısımlarında ise onaltılık bir neva perdesini dörtlük bir rast perdesiyle, ana melodi olan sekizlik rast perdesini dörtlük bir neva perdesiyle desteklemiştir. Çift ses kullanımının en iyi örneklerini de yine bu taksiminin içerisinde sıkça göstermiştir.



Şekil 75. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 75' de Alnar'ın Sultaniyegâh makamında yapmış olduğu taksimin yirmi dördüncü portesinde kullanmış olduğu çift ses süslemesi örnek olarak kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Alnar, asıl melodi olan dörtlük noktalı bir nim hicaz perdesini ikilik noktalı bir dügâh perdesi ile destelemiştir.



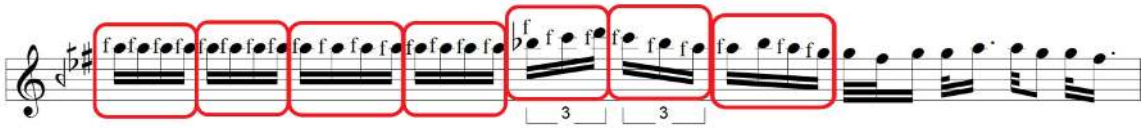
Şekil 76. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 76' de Alnar'ın Suzinak makamında yaptığı taksiminin yirmi sekizinci portesinde kullandığı çift ses süslemesi örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Alnar, taksiminin bu bölümünde ilk olarak ana melodi olan onaltılık

bir dik kürdi perdesini dörtlük bir rast perdesiyle, taksimin devamında yine onaltılık bir neva perdesini sekizlik bir rast perdesiyle, ana melodi olan onaltılık bir dügâh perdesini sekizlik bir neva perdesiyle, onaltılık bir dik kürdi perdesini dörtlük bir rast perdesiyle ve son olarak da ana melodi olan dörtlük bir dügâh perdesini ve yine dörtlük olan neva perdesi ile desteklemektedir.

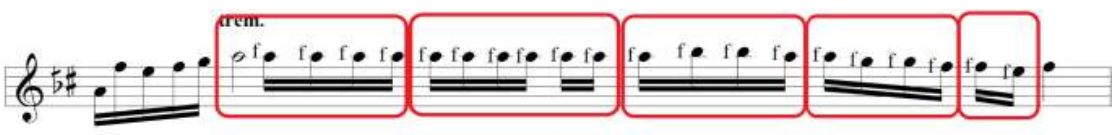
Fiske

Kanuna özgü bir süsleme biçimi olan fiskede, sol elin orta parmağıyla, başparmağı bir yarım ay meydana getirecek şekilde birleşir ve başparmağın tırnak ile etin birleştiği yer, mandalların bitiminden itibaren bilekten yapılan bir hareketle tele sol elle münavebeli olarak vurur (Toksoy, 2006 s.52). Bu hareketi sağlarken sağ elin de yani sağ mızrabında ondan küçük bir zaman önce tele vurmuş olması gerekmektedir. Sağ el tele vurduktan sonra yarım ay şeklinde oluşturulan sol elin başparmağı bu tınıyı keserek fiske duyumunu sağlar. Geleneksel kanun icrasında yine sıkça kullandığı süslemelerden birisi olarak kabul edilir. H. Ferit Alnar yine taksimlerinde bu süsleme tekniğini sıkça kullanmıştır.



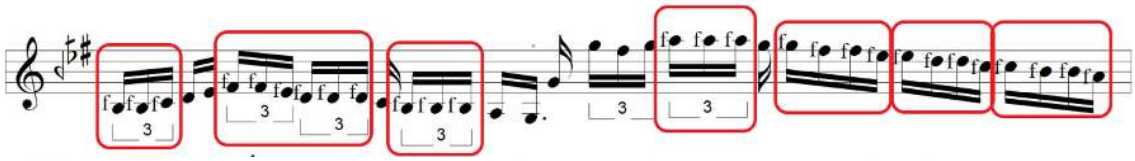
Şekil 77. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 77' de Alnar'ın yapmış olduğu Suzinak taksiminin on sekizinci portesinde kullanmış olduğu fiske süslemeleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde göstermiştir. İlk olarak cümle başından fiske yapmaya başlayan Alnar, ardı ardına sıralanmış on altılık muhayyer perdelerinde bu süslemeyi kullandıktan sonra sırasıyla on altılık üçleme notaları olan Sümbüle, tiz çargâh, tiz neva perdelerinde kullanıp devam eden melodilerde de kullanmaya devam etmiştir. İkinci üçleme yapısından devam eden melodide de sırasıyla on altılık tiz çargâh, sümbüle ve muhayyer perdelerinde ve yine on altılık muhayyer, sümbüle, muhayyer ve gerdaniye perdelerinde kullanmıştır.



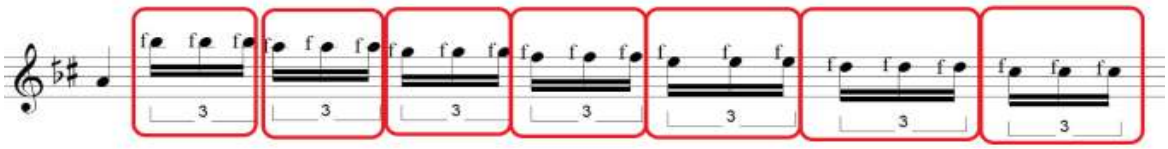
Şekil 78. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 78'de Alnar'a ait olan Sultaniyegâh makamındaki taksimin beşinci portesinde kullanmış olduğu fiske süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Alnar, taksiminin bu kısmında on altılık bir nota kalıbıyla ard arda sıralanmış olan nota kümelerinde bu süslemeyi kullanmıştır. İlk olarak on altılık muhayyer perdelerinde daha sonra ise melodiyi takip eden yapıda on altılık muhayyer, dik sümbüle, dik sümbüle, muhayyer, muhayyer, gerdaniye, gerdaniye, acem, acem ve son olarak da yine on altılık hüseyni perdesinde süslemeyi sonlandırmıştır.



Şekil 79. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 79' de Alnar'ın Suzinak makamındaki taksiminin otuz dördüncü portesinde kullandığı fiske süslemesi örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda, üçleme kalıbıyla başlayan on altılık kaba segâh perdesiyle başlayıp sırasıyla yine kaba segâh, kaba çargâh notalarında süslemeyi kullanmıştır. Daha sonra yine üçleme kalıbıyla devam eden Alnar, sırasıyla ırak, ırak, kaba hisar, yegâh, yegâh, yegâh perdelerinde fiske süslemesini kullanıp daha sonra da yine kaba segâh notasında üçleme kalıbıyla her bir notaya bir defa değinerek bir kısma kadar olan süslemeye bir soluk aldırmıştır. İlerleyen sürede yine üçleme kalıbıyla başlayan yapıda muhayyer perdesinde ard arda fiske yaparak sürdürmüş ve devamında da sırasıyla, gerdaniye, eviç, eviç, hisar, hisar, neva, neva, çargâh, çargâh, segâh, segâh ve son olarak da dügâh perdelerine değinerek süslemeyi vurgulamıştır.



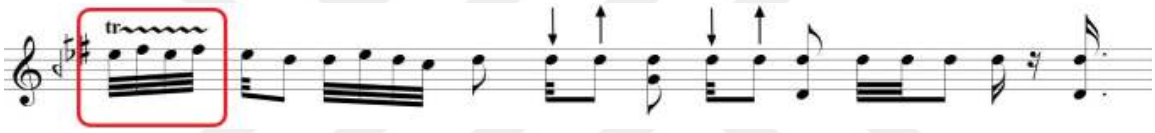
Şekil 80. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 80'de Alnara ait Sultaniyegâh makamındaki taksimin yirmi beşinci portesinde kullanmış olduğu fiske süslemeleri örnek olması için kırmızı kutucular içerisinde gösterilmiştir. Taksimlerinde sıkça kullandığı süslemelerden birisi olan fiskeyi Alnar taksiminin bu kısmında da yine üçleme kalıbıyla başlayan nota kümesindeki dik sümbüle

perdesinde ard arda yaparak başlamıştır. Daha sonra süslemeye devam etmiş ve sırasıyla üçleme kalıplarıyla simetrik bir düzen izleyen nota kümeleri içinde muhayyer perdesinde, gerdaniye perdesinde, eviç perdesinde, hüseyni perdesinde, neva perdesinde ve son olarak da nim hicaz perdesinde kullanmıştır.

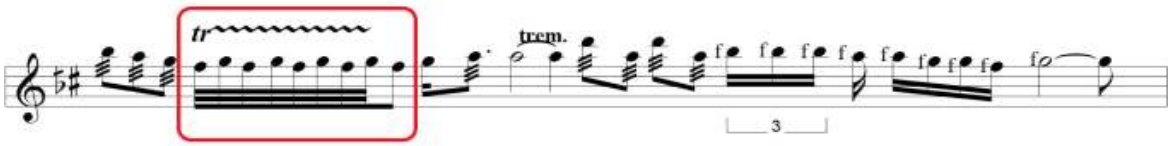
Trill

Kanun sazında yine sık kullanılan süslemelerden birisi de Trill süslemesidir. Bu teknik hakkında Sayın Toksoy(2004, s.49)'un Yavuzoğlu(1989, s.13)'ndan aktardığı yazısında şöyle belirtiyor; "Esas ses ile yarım veya bir tam ses üstünde ya da altında bulunan diğer bir sesin çok süratli ve nöbetleşe tekrar edilmesine denir. Esas nota sağ el ile trill notası ise sol el ile vurulmalıdır. Böylece esas ses kuvvetli, trill'i gerçekleştiren nota yarı kuvvetli veya zayıf olacaktır. H. Ferit Alnar taksimlerinde çok sık olmamakla birlikte bu süsleme tekniğini de icra dilinde benimsemiş ve kullanmıştır.



Şekil 81. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 81' de Alnar'ın yapmış olduğu Suzinak taksiminin dördüncü portesinde kullandığı trill süslemesi örnek olması için kırmızı kutucuk içerisinde verilmiştir. Ana ses ile sesin altın veya üstünde bulunan sesin süratli bir şekilde tekrar edilmesi bakımında Alnar'ın taksiminin bu kısmında hisar ve eviç perdelerinde trill süslemesini kullanmıştır.



Şekil 82. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 82' de Alnar'a ait olan Sultaniyegâh taksiminin dördüncü portesinde kullanmış olduğu trill süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında eviç ve gerdaniye perdelerinde süratli ve nöbetleşe olarak mızrap vuruşu yapmıştır.

Şekil 83. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

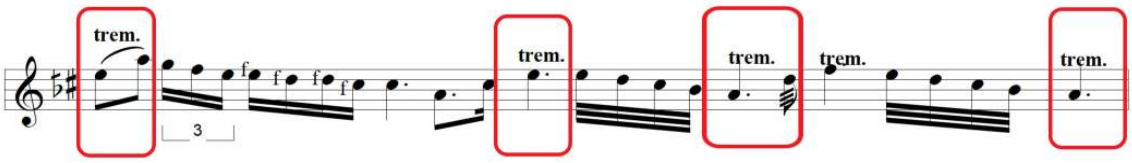
Şekil 83' da Alnar'ın yapmış olduğu Suzinak taksiminin on yedinci portesinde kullandığı trill'i örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak muhayyer perdesinde başlayıp sonrasında sümbüle perdesiyle nöbetleşe mızrap vuruşlarıyla bu süslemeyi kullanmıştır.

Şekil 84. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 84' de Alnar'a ait olan Sultaniyegâh taksiminin yirmi üçüncü portesinde kullanmış olduğu trill süslemesi kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında trill'e ilk olarak gerdaniye perdesinden başlayıp daha sonra muhayyer perdesiyle süslemeye devam etmiştir.

Tremolo

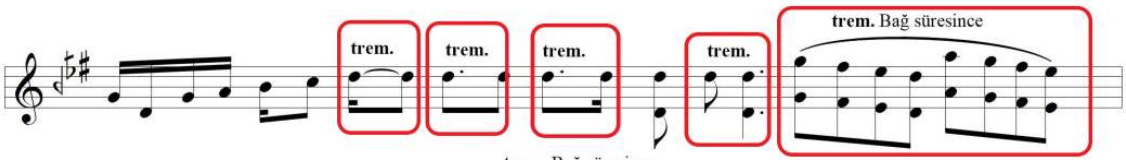
Bir önceki bölümde de açıkladığımız üzere tremolo, bir notanın, çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması ile oluşan tremolo, süratli bir biçimde sağ ve sol elin mızrapları ile tele sırasıyla vurarak sesin sürekliliğinin kesintisiz olarak sağlanması şeklinde yapılır (Kazazoğlu, 2018, s.41-42). H. Ferit Alnar yine bu süsleme üzerinde de gayet net bir şekilde durmuş ve taksimlerinde işlemiştir.



Şekil 85. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

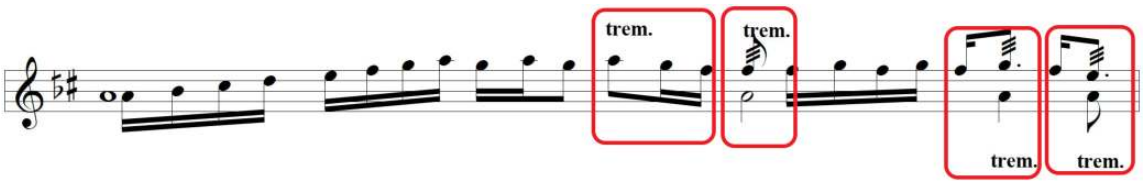
Şekil 85' de Anar'ın yapmış olduğu Sultaniyegâh taksiminin üçüncü portesinde yapmış olduğu tremolo süslemesi örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak sekizlik bir nota değerinde olan hüseyni perdesinden yine sekizlik

değerdeki muhayyer perdesine tremolo yaparak geçen Alnar, taksiminin devamında bu süslemeyi noktalı bir dörtlük değerde ki hüseyni perdesinde kullanmıştır. Daha sonra yine porte devamında ki melodilerde de tremolo süslemesi kullandığı görülen Alnar, önce noktalı bir dörtlük değerinde ki dügâh perdesinde daha sonrasında dörtlük değerdeki acem perdesinde ve son olarak yine noktalı bir dörtlük değerinde ki dügâh perdesinde kullanmıştır.



Şekil 86. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

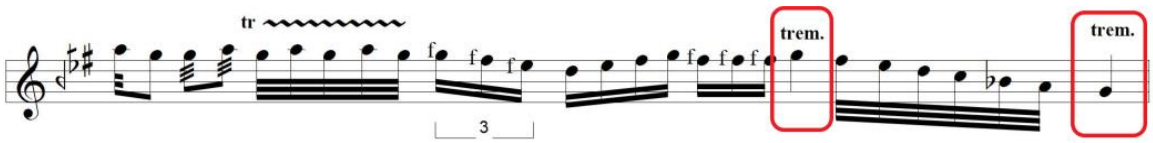
Şekil 86'de Alnar'a ait olan Suzinak taksimin otuz birinci portesinde yaptığı tremolo süslemeleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde belirtilmiştir. Taksiminin bu bölümünde Alnar, on altılık bir değerde olan neva perdesinde ve hemen akabinde yine sekizlik değerdeki diğer neva perdesinde bu süslemeyi kullanmıştır. Daha sonrasında sırasıyla noktalı bir sekizlik değerinde, sekizlik değerinde, noktalı sekizlik değerinde ve on altılık değerinde nota kümelerine dağılmış neva perdesinde kullanmıştır. Taksimin ilerleyen kısmında yine sekizlik değerdeki bir neva, noktalı dörtlük değerdeki bir neva ve yegâh (oktavlı) perdelerinde kullandığı görülmüştür. Son olarak porte sonuna gelindiğinde sırasıyla sekizlik değerdeki gerdaniye, eviç, hisar, neva, muhayyer, gerdaniye, eviç, hisar perdelerinde bağ süresinde tremolo süslemesini kullanmıştır.



Şekil 87. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 87'de Alnar'ın yapmış olduğu Sultaniyegâh taksiminin sekizinci portesinde yapmış olduğu tremolo süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Alnar taksiminin bu bölümünde yine bu süslemeden yararlanmış ve sık melodi yapılarında kullanmıştır. İlk olarak sekizlik değerdeki muhayyer perdesinde daha sonrasında ise on altılık değerdeki gerdaniye ve acem perdelerinde, hemen akabinde ise sekizlik değerdeki

acem perdesinde ve ikilik değerdeki dügâh perdesinde kullanmıştır. Portenin son kısmında ise noktalı sekizlik değerindeki bir gerdaniye perdesi ve dörtlük değerdeki bir dügâh perdesinde bu süslemeyi kullanmış hemen sonrasında ise yine noktalı sekizlik değerdeki bir hüseyni perdesinde ve sekizlik değerdeki bir dügâh perdesinde bu süslemeyi kullanmaya devam etmiştir.

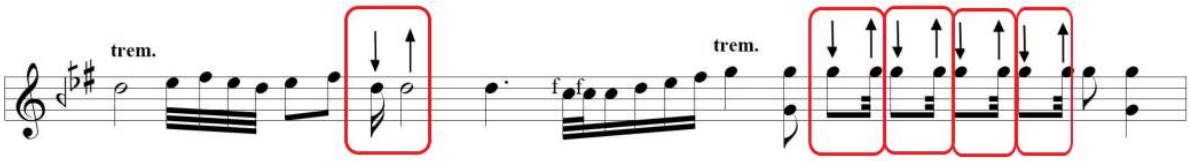


Şekil 88. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 88' de Alnar'a ait olan Suzinak taksimin on altıncı portesinde, taksim içerisinde kullanmış olduğu tremolo süslemeleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu bölümde Alnar, dörtlük değerdeki bir gerdaniye perdesinde ve daha sonra da yine dörtlük değerdeki rast perdesinde bu süslemeden yararlanmıştır.

Alt-Üst Mızrap İcrası

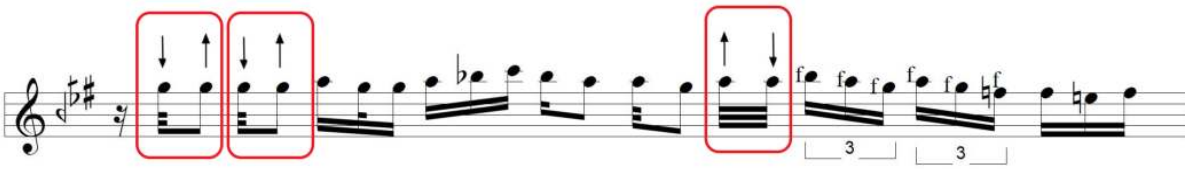
Kanun sazında birçok sazende tarafından tercih edilen bir süsleme çeşididir. Özellikle hızlı yapılarda serilik kazandırması açısından çok tercih edilen yapılardandır. Bir notaya mızrap vuruşu sağladıktan sonra aşağıda kalan mızrabın üst kısmıyla da tele temas ederek tekrar tınlatılmasıyla oluşur. Mızrabın üst kısmının hemen hemen aynı açılarda yukarı ittirilmesi Alt-Üst mızrabın oluşmasında en önemli etkendir.



Şekil 89. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 89' de H. Ferit Alnar'ın Suzinak makamında yapmış olduğu taksimin Beşinci portesinde yapmış olduğu Alt-Üst mızrabı örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. İlk olarak on altılık bir değerdeki neva notasın ve daha sonrasında ikilik değerdeki yine neva notasına Alt- Üst mızrabı uygulamıştır. Daha sonrasında ard arda sırasıyla sekizlik değerde, otuz ikilik değerde, sekizlik değerde, otuz ikilik değerde, sekizlik değerde,

otuz ikilik değerde ve son olarak yine sekizlik değerde otuz ikilik değerde gerdaniye perdelerinde bu süslemeyi kullanarak taksimine bir karakter kazandırmıştır.



Şekil 90. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 90' da Alnar'a ait olan suzinak taksimin yirmi ikinci portesinde kullanmış olduğu alt-üst vuruşu örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak otuz ikilik bir gerdaniye perdesinde ilk vuruşunu yaparak sekizlik değerdeki yine gerdaniye perdesinde diğer vuruşunu yapmıştır ve bu yapının aynısını hemen ardından tekrar etmiştir. Taksiminin devamında da bu süslemeyi sürdüren Alnar, otuz ikilik bir muhayyer perdesinde ilk vuruşunu yaptıktan sonra yine aynı şekilde tekrar otuz ikilik bir muhayyer perdesinde ikinci vuruşunu yapmıştır.

Glissando (Tarama, Mandal)

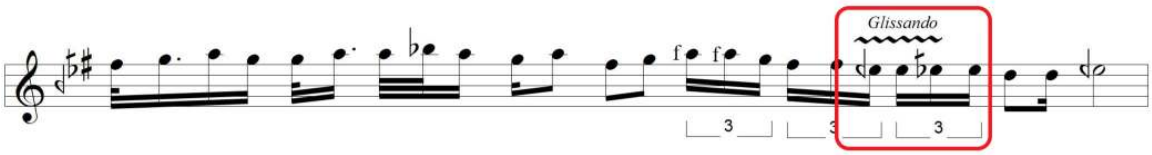
Tarama

Bir notayı diğerine bağlamaya yarayan ve aradaki bütün tellere dokunularak yapılan kaydırma veya tarama hareketidir. Kanun diyatonik bir çalgı olduğu için yapılan glissandoya diyatonik glissando demek daha doğru olur. Diyatonik glissando mızrapla yapıldığı gibi parmakla da yapılabilir (Yavuzoğlu, 1989 S.14 Akt. Toksoy, 2006 s.87).

Şekil 91. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 91' de Alnar'a ait olan Suzinak makamındaki taksimin yirmi dördüncü portesinde kullanmış olduğu glissando süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında taramalı glissandoyu kullanan Alnar, sekizlik değerdeki neva perdesinin hemen akabinde dik hisar perdesine ulaşana kadar taramalı bir glissando yapmıştır.

Mandal Glissandosu

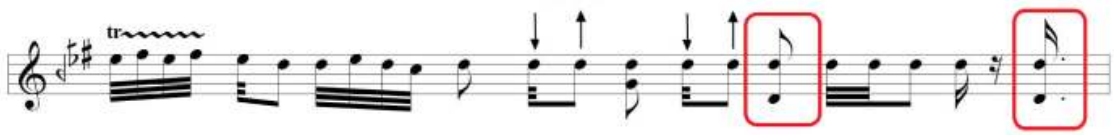


Şekil 92. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 92' de Alnar'ın Suzinak makamında yapmış olduğu taksimin on dokuzuncu portesinde kullanmış olduğu mandal glissandosu örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda Alnar, üçleme yapısında ki melodi kalıplarıyla melodiyi aşağıya doğru çekerken söz konusu süslemeden yararlanmıştır. İlk olarak dik hisar perdesinde mızrap vuruşunu sağladıktan sonra diğer melodi yapısında mandalları dik konumdan yavaşça bırakarak hisar perdesine geçiş sağlamaktadır. Bu da yine Alnar'ın taksimlerine karakter kazandıran en önemli süslemelerden biri olma özelliği taşımaktadır.

Oktavlı İcra

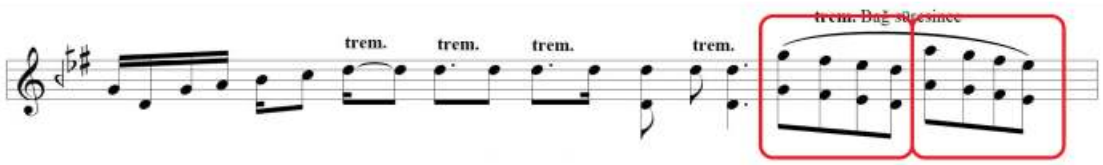
Geçmişten günümüze kadar neredeyse tüm kanun çalarların kullandıkları temel süslemelerden birisi de oktavlı icra stilidir. Kanun sazının çok sesli yapısı gereği oktavlı icra birçok melodiye güzellik katan en önemli süslemelerden birisidir. Herhangi bir bölgede sağ el ile mızrap vuruşu yapılan sesin bir oktav üstünde veya bir oktav altında ki sese sol elin aynı anda ve aynı süreyle vurmasıyla oktavlı icra oluşur. Kendi döneminde ki önemli icracı ve bestekârlardan olan H. Ferit Alnar'ın da çalım tekniğinde bu süsleme çeşidi önemli bir rol oynamaktadır. Hemen hemen bütün taksimlerinde ve icralarında bu süslemeden yararlanan Alnar, özellikle melodinin bitiş kısımlarında veya melodinin başlangıç yerlerinde melodinin gür ve sönük kalması gereken yerlerde süslemeyi sıkça kullanmıştır.



Şekil 93. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

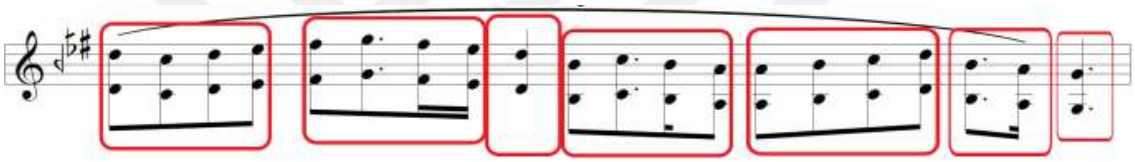
Şekil 93' de Alnar'ın Suzinak makamında yapmış olduğu taksiminin dördüncü portesinde kullandığı oktavlı perdeler örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde verilmiştir. Taksiminin bu bölümünde Alnar, portenin sonlarına doğru

yaklaştıkça önce sekizlik değerdeki neva ve yegâh perdelerine daha sonrasında ise on altılık değerdeki yine neva ve yegâh perdelerine mızrap vuruşu sağlamıştır.



Şekil 94. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 94' de Alnar'a ait Suzinak taksimin otuz birinci portesinde kullanmış olduğu oktav süslemesini örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında Alnar, sırasıyla sekizlik değerdeki gerdaniye-rast, eviç-ırak, hisar-kaba hisar, neva-neva, muhayyer-dügâh, gerdaniye-rast, eviç-ırak ve son olarak yine hisar-kaba hisar perdelerinde kullanmıştır.

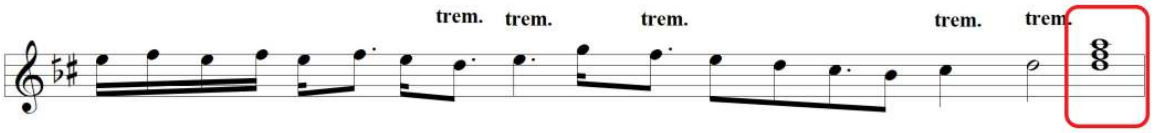


Şekil 95. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 95' de Alnar'ın yapmış olduğu Suzinak taksimin otuz ikinci portesinde kullanmış olduğu oktav süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında ilk olarak sekizlik değerdeki neva-yegâh, çargâh-kaba çargâh, neva-yegâh, hisar-kaba hisar perdelerinde daha sonrasında ise sırasıyla sekizlik değerdeki eviç-ırak, noktalı sekizlik değerdeki gerdaniye-rast, onaltılık değerdeki eviç-ırak ve hisar-kaba hisar ile ikinci oktavlı melodi kalıbını sonlandırmıştır. Devamında dörtlük değerdeki neva-yegâh perdelerinde sonrasında ise yine sekizlik değerdeki segâh-kaba segâh, noktalı sekizlik değerindeki çargâh-kaba çargâh, on altılık değerdeki segâh-kaba segâh, sekizlik değerdeki dügâh-kaba dügâh perdelerinde diğer oktavlı melodi kalıbını kullanmıştır. Porte sonuna yaklaştıkça aynı yapıda devam eden melodi kalıplarında sırasıyla, sekizlik değerdeki dügâh-kaba dügâh, segâh-kaba segâh, çargâh-kaba çargâh, neva-yegâh yapılarında, daha sonrasında ise noktalı sekizlik değerdeki segâh-kaba segâh, dügâh-kaba dügâh ve son olarak da rast-kaba rast perdelerinde bu süslemeden yararlanmıştır. Taksimlerinin karakterini oluşturan süslemelerden birisi olan oktavlı icrayı Alnar sıkça kullanmış ve genelde bu süsleme çeşidini tercih etmiştir.

Akor

Birbiri ile uyumlu seslerin (en az üç sesin) bir arada duyulmasıdır (Karaduman, 2007, s.83). Birkaç sesin birleşimden oluşan akor süslemesi genellik sol el parmakları ile veya sağ el parmakları ile yapılmaktadır. Bazı durumlarda ise her iki el ile de kullanılabilir. Bu tamamen icracının iradesinde olan bir durumdur. Alnar, Batı müziği ile olan alakasına rağmen taksimlerinde akoru nadiren kullanan bir icracıdır.

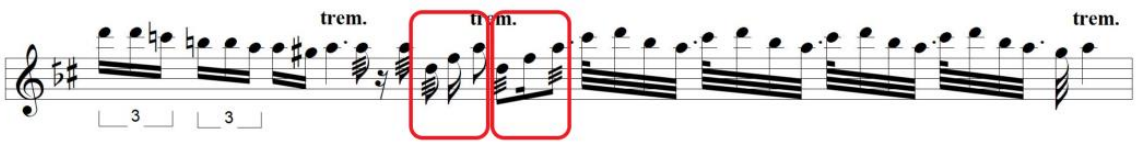


Şekil 96. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 96'de Alnar'ın Sultaniyegâh makamında yapmış olduğu taksiminin dokuzuncu portesinde kullanmış olduğu akor yapısını örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Melodiyi ikilide değerdeki neva perdesinde soluklandırdıktan sonra yine ikilik değerdeki neva, acem ve muhayyer akorunu yapmıştır. Bu süslemede yine Alnar'ın taksimine armonik bir hava katmakla beraber kendine has melodik yapılar uyguladığı görülmektedir.

Arpej

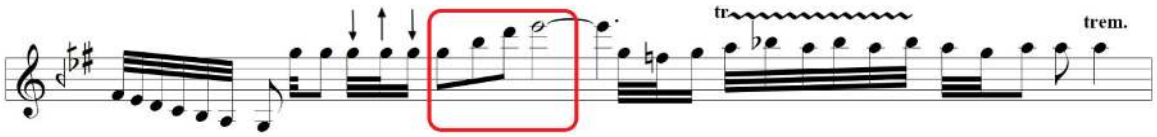
Birbiri ile uyumlu seslerin (en az üç sesin) ayrı zamanlarda oluşmasına arpej denir. Armonik düzlemde kendi dizisi içerisinde bulunan en az üç veya daha fazla sesten oluşmalıdır. H. Ferit Alnar da kanun sazının yapısı gereği arpej uygulamasını taksimlerinde sıkça kullanmıştır. Çok sesli düzende melodilere uygun bir şekilde oluşturulan arpej, Alnar'ın kullandıkları şekilde aşağıda açıklamaları ile verilmiştir.



Şekil 97. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

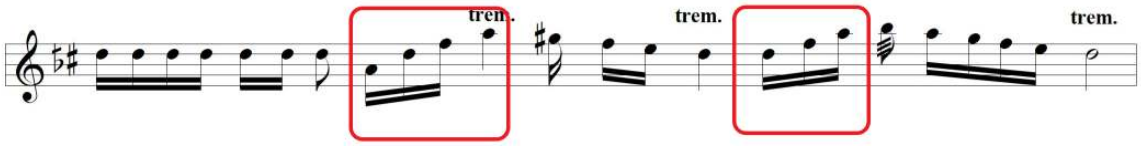
Şekil 97'de Alnar'ın Sultaniyegâh makamında yapmış olduğu taksiminin on birinci portesinde armonik düzlemde melodi yapılarına uygun olarak kullanmış olduğu arpej süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Burada Alnar, ilk arpej uygulamasına sekizlik değerdeki bir neva perdesinden başlayıp daha sonra on altılık değerdeki acem perdesinde ve yine

sekizlik değerdeki muhayyer perdesinde başlamaktadır. Bir sonraki melodi yapısında ise yine sekizlik değerindeki neva perdesinde akabinde on altılık değerdeki acem perdesinde ve son olarak yine sekizlik değerdeki muhayyer perdesinde bu süslemeden yararlanmıştır.



Şekil 98. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 98' de Alnar'a ait olan Suzinak makamındaki taksimin on yedinci portesinde kullanmış olduğu arpej süslemesi örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu bölümünde Alnar, sekizlik değerdeki bir gerdaniye perdesinden başlayıp armonik bir düzen oluşturacak bir şekilde sekizlik bir tiz segah perdesine daha sonra yine sekizlik değerdeki tiz neva perdesine mızrap vuruşu sağlamaktadır. Melodik düzlemde arpejini tamamlamak için son olarak ikilik değerdeki tiz hisar perdesine vuruş sağlayarak melodiyi tamamlamıştır.

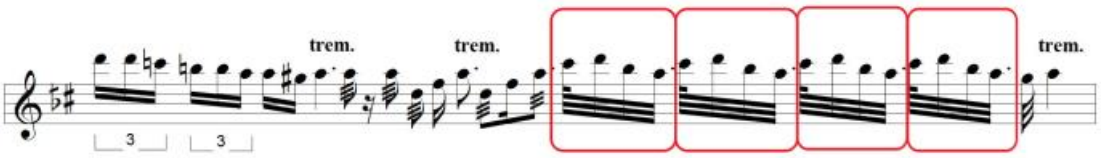


Şekil 99. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 99' de Alnar'ın Sultaniyegâh makamında yapmış olduğu taksiminin on dördüncü portesinde kullandığı arpej süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda ilk olarak makamın melodik düzlemi içerisinde kullandığı on altılık değerdeki dügâh-neva-acem perdeleriyle melodiyi tamamladığı dörtlük değerdeki bir muhayyer perdesine mızrap vuruşu sağlamıştır. Taksimin ilerleyen kısmında yine on altılık değerdeki neva-acem-muhayyer perdelerine mızrap vuruşu yaparak makamsal düzlemdeki arpeji kullandığı görülmüştür.

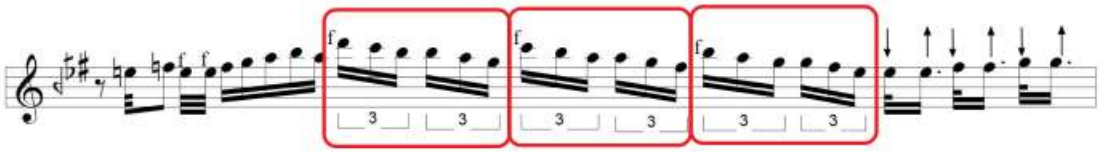
Sekileme

Bir makam dizisinde genellikle ardışık gelen seslerin tartım bozulmadan tekrar eden motiflere sekileme denir. H. Ferit Alnar'ın da taksimlerinde sıkça uyguladığı süslemelerden birisi de sekilemedir. Aşağıdaki şekillerde Taksimlerinde kullanmış olduğu sekilemeler açıklamaları ile birlikte verilmiştir.



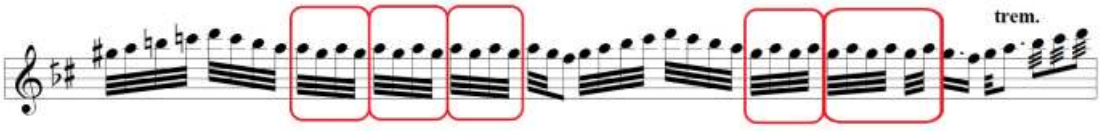
Şekil 100. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 100' de H. Ferit Alnar'ın sultaniyegâh makamında icra ettiği taksimin on birinci portesinde kullanmış olduğu sekilemeler örnek olması bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. İlk olarak Alnar, altmış dörtlük değerdeki bir tiz nim hicaz perdesinde mızrap vuruşuna başladıktan hemen sonra otuz ikilik sırasıyla tiz neva, dik sümbüle ve muhayyer perdelerinde mızrap vuruşu yapıp melodi motifini sonlandırıyor. Hemen akabinde aynı yapıyı üç kez tekrar ederek sekileme süslemesini yapmıştır.



Şekil 101. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 101' de Alnar'a ait olan suzinak makamındaki taksimin yirmi üçüncü portesinde yapılan sekilemeler kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksimin bu kısmında Alnar, ilk olarak üçleme yapıda ki on altılık değerdeki bir tiz neva-tiz nim hicaz-dik sümbüle üçlemesiyle başlayıp sonrasında sırasıyla dik sümbüle-muhayyer-gerdaniye üçlemesi, tiz nim hicaz-dik sümbüle-muhayyer üçlemesi, muhayyer-gerdaniye-eviç üçlemesi, dik sümbüle-muhayyer-gerdaniye üçlemesi ve son olarak gerdaniye-eviç-hisar üçlemesi ile sekileme motifini sonlandırmıştır.



Şekil 102. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

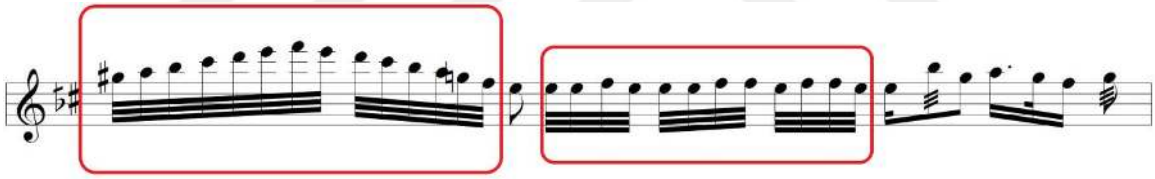
Şekil 102'de Alnar'ın icra ettiği sultaniyegâh makamında ki taksimin on ikinci portesinde kullanmış olduğu sekilemeler kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu kısımda Alnar, ilk olarak otuz ikilik değerdeki sırasıyla muhayyer, gerdaniye, muhayyer, gerdaniye perdelerinde vuruş yaptıktan sonra bu nota kümesini iki kez daha tekrar ederek

sekileme yapmıştır. Taksimin ilerleyen kısmında ise yine otuz ikilik değerdeki sırasıyla gerdaniye, muhayyer perdelerine vuruş sağlayarak ardından birden fazla bu kümeyi tekrarlayıp sekileme süslemesinden yararlanmıştır.

Şekil 103. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 103'de Alnar'ın icra etmiş olduğu suzinak makamındaki taksimin beşinci portesinde kullanmış olduğu sekilemeler kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak gösterilmiştir. Bu kısımda Alnar, sekizlik değerdeki bir gerdaniye perdesine mızrap vuruşu yaptıktan hemen sonra otuz ikilik değerdeki bir gerdaniye perdesinde de vuruş sağlamıştır. Bunun hemen akabinde kullandığı bu yapıyı üç kez daha icra ederek sekileme süslemesinden faydalanmıştır.

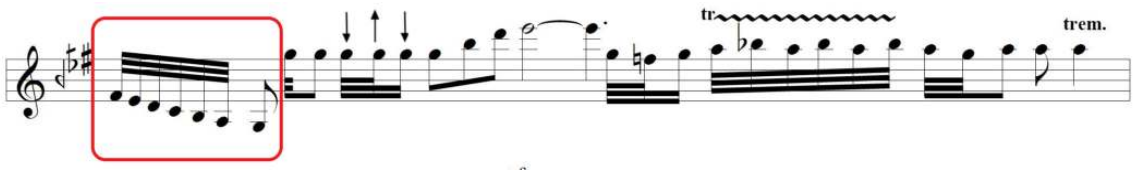
Kişisel Motifler



Şekil 104. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

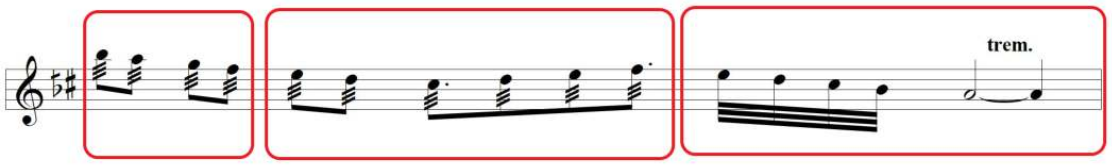
Şekil 104' de H. Ferit Alnar'ın sultaniyegâh makamında icra etmiş olduğu taksimin on sekizinci portesinde kullanmış olduğu kişisel motifler örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksimlerinde hızlı ve yavaş yapıları sıkça kullanan Alnar, taksiminin bu kısmında ilk olarak otuz ikilik değerdeki bir şehnaz perdesiyle başlayıp yine otuz ikilik değerdeki tiz acem perdesine kadar aynı nota değerinde ardışık olan notalara mızrap vuruşu sağlayıp devamında ise eviç perdesine kadar hiç durmadan yine otuz ikilik değerdeki notalara mızrap vuruşu sağlayarak gelmiştir. Bu yapı Alnar'ın taksimlerinde sıkça kullandığı yapılardan birisidir. Bu yapılar aynı zamanda taksimlerine bir karakter kazandırmak ile kalmamış, zengin bir melodik yapıda oluşturmuştur. Taksimin devamında yine otuz ikilik bir değerdeki sırasıyla hüseyni, hüseyni, acem, hüseyni perdelerine mızrap vuruşu sağlamış hemen akabinde ise yine otuz

ikilik bir değerdeki sırasıyla hüseyni, hüseyni, acem, acem perdelerine mızrap vuruşu yapmıştır. Son olarak yine otuz ikilik değerdeki sırasıyla hüseyni, acem, acem, hüseyni perdeleriyle melodi motifini sonlandırmış ve taksimine devam etmiştir.



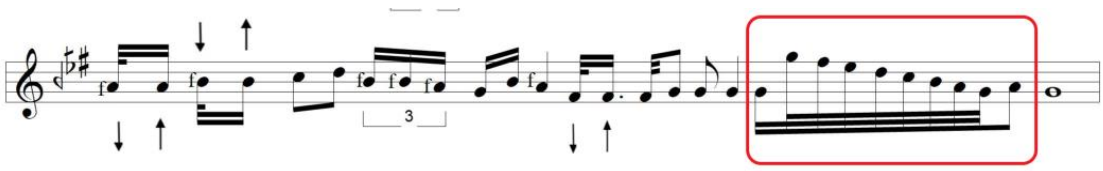
Şekil 105. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 105' de Alnar'ın icra etmiş olduğu suzinak makamındaki taksimin on yedinci portesinde kullanmış olduğu kişisel motif kırmızı kutucuk içerisinde belirtilmiştir. İlk olarak otuz ikilik değerdeki ırak perdesinde mızrap vuruşu sağlamış daha sonrada kaba rast perdesine kadar durmadan ardışık sesler ile melodiyi aşağıya çekmiştir. Bu



Şekil 106. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 106' de Alnar'ın sultaniyegâh makamında yapmış olduğu taksimin yedinci portesinde kullanmış olduğu kişisel motifler kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Taksiminin bu kısmında sekizlik değerdeki dik sümbüle perdesinden tremolo yaparak ve bu tremoloyu durdurmadan sırasıyla sekizlik değerdeki muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, noktalı sekizlik değerindeki nim hicaz, neva, hüseyni ve noktalı sekizlik değerinde ki eviç perdesinde uygulamıştır. Daha sonrasında ise otuz ikilik değerdeki bir hüseyni perdesinden dügâh perdesine kadar durmaksızın hızlıca melodiyi aşağıya çekerek yine dügâh perdesinde tremolo yaparak motifi sonlandırmıştır. Alnar, genel olarak taksimlerinin hemen hemen hepsinde tremololu yapıları oldukça sık kullanmıştır.



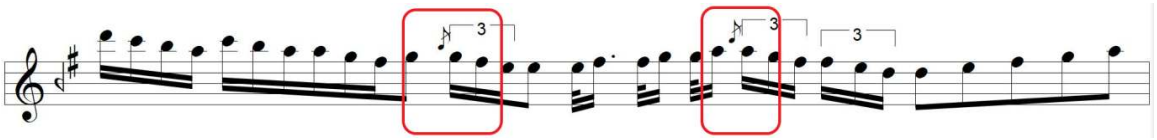
Şekil 107. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 107'de Alnar'a ait suzinak makamındaki taksimin son portesinde kullanmış olduğu kişisel motif kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Burada Alnar, otuz ikilik değerdeki bir gerdaniye perdesinden başlayarak rast perdesine kadar aralıksız ardışık sesleri kullanarak melodiyi aşağıya çekmiş daha sonrasında ise sekizlik değerdeki dügâh perdesine mızrap vuruşu sağladıktan sonra ikilik değerdeki rast perdesiyle melodiyi soluklandırmıştır.

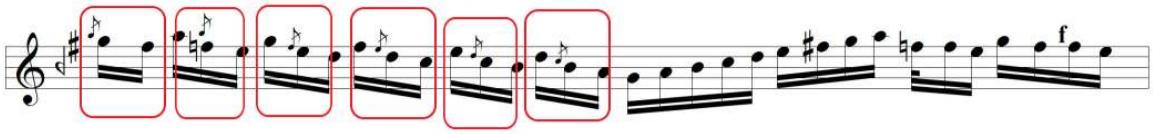
4.4 Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar

Vecihe Daryal, Ahmet Yatman Ve H. Ferit Alnar'ın Birbirleri İle Ortak İcrâsal Özellikleri Nelerdir?

Yaptığımız araştırmalar ve bu kanun çalarların dikte ettiğimiz taksimlerinden yola çıkarak, kendi içlerinde çalım tekniği bakımından bazı ortak noktalar olduğu gözlemlenmiştir. Bu çalım tekniğinde ki ortak özellikler hepsinin aynı dönem de yaşaması ve o dönemden önceki kanun çalarlardan birlikte etkilenmiş olmaları ihtimalini kuvvetlendiren bir veri olmuştur. Vecihe Daryal ve H. Ferit Alnar'ın icrasal benzerlikleri, Ahmet Yatman'ın ise kendine has tavrı olmasına rağmen kullandığı motiflerin birbirini anımsatıyor olması özellikle taksimlerinde ortaya çıkmıştır. Vecihe Daryal, taksimlerinde daha sakin melodi yapıları ve motifler kullanırken, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar ona nazaran daha hızlı yapılı ve kalabalık cümle yapıları ve motifler kullanmışlardır. Bu husus üç kanun çalar arasında mızrap farklılığını oluşturmuş, fakat melodi yapıları ve süsleme teknikleri birbirlerine benzerlik göstermiştir. Bu ortak özellikleri taksimlerinde kullandıkları süsleme teknikleriyle açıklayabilmemiz tamamen olmasa da benzerlik açısından mümkündür. Vecihe Daryal taksimlerinde genellikle çift ses, fiske, trill, tremolo, tarama ve mandal glissandosu kullanırken, icra bakımından Daryal'a daha yakınlık gösteren H. Ferit Alnar' da çift ses, fiske, trill, tremolo ve glissando gibi ortak süsleme tekniklerini kullanmıştır. Bu iki kanun çalara nazaran Ahmet Yatman taksimlerinde daha hızlı yapılar ve daha kalabalık nota kümeleri ve süslemeler kullanmıştır. Ancak bu süsleme teknikleri içerisinde yine Yatman da parmak glissansosu, fiske, Tremolo(oktavlı) gibi bazı süslemeler yaparak diğer kanun çalarla ortak bir çizgide buluşmuştur. Bu ortak özellikler dikte edilen taksimlerden örneklendirmeler ile aşağıda açıklanmıştır.

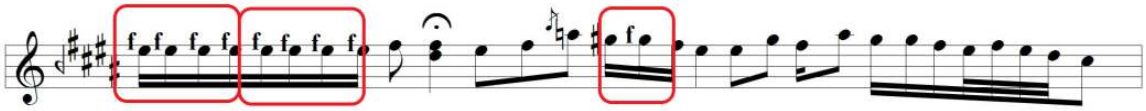


Şekil 108. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

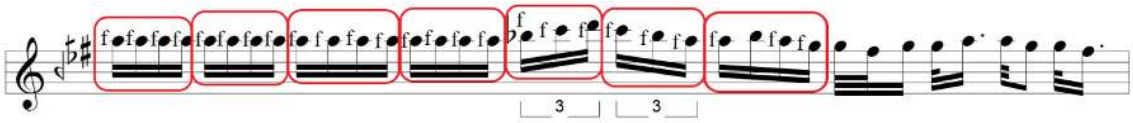


Şekil 109. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

Şekil 108 ve 109'da Ahmet Yatman'a ait olan hüseyni makamındaki taksimi ve Vecihe Daryal'a ait olan hüseyni taksimi içerisinde kullandıkları çarpma süslemesi örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Elimizdeki verilere bakıldığında iki kanuninin de çarpma süslemesini icralarında kullandıkları görülmektedir. Daryal'ın, Yatman'a göre bu süslemeyi daha sık olarak kullandığı söylenebilir. Yatman, taksimi içerisinde elde ettiğimiz veriye bakıldığında iki yerde bu süslemeden faydalanmıştır. Daryal ise taksimi içerisinde elde ettiğimiz bulguya bakıldığında altı yerde çarpma süslemesinden faydalandığı görülmektedir.



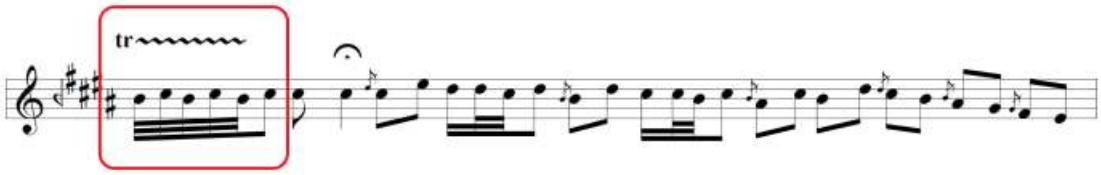
Şekil 110. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*



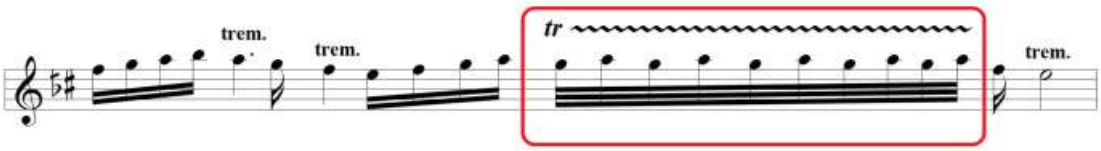
Şekil 111. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 112. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

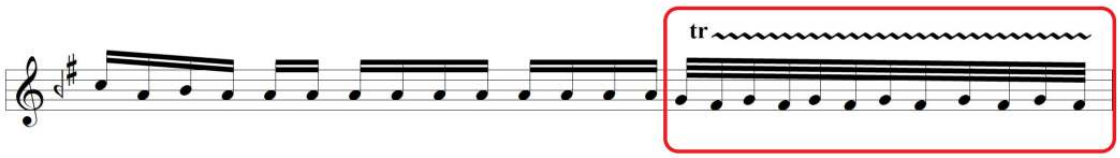
Şekil 110, 111 ve 112' de Vecihe Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde, H. Ferit Alnar'ın icra etmiş olduğu suzinak makamındaki taksiminde ve Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminde örnek olması bakımından kullandıkları fiske süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Elde ettiğimiz bulgulardan yola çıkarak her üç kanuninin de taksimlerinde sıkça fiske süslemesi kullandıkları anlaşılmaktadır. Bu üç kanuninin taksimleri içerisindeki verilere bakıldığında Alnar'ın Daryal'a ve Yatman'a göre bu süslemeden daha fazla yararlandığı görülüyorsa da diğer iki kanuni de azımsanmayacak derecede bu süslemelerden faydalanmıştır.



Şekil 113. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

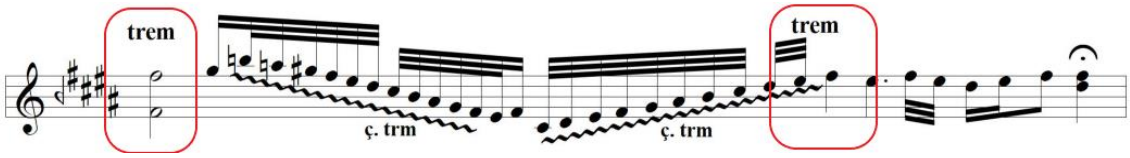


Şekil 114. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

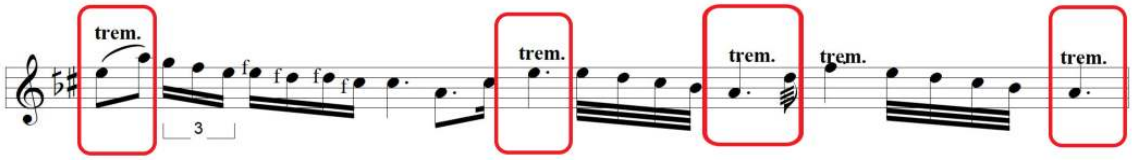


Şekil 115. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

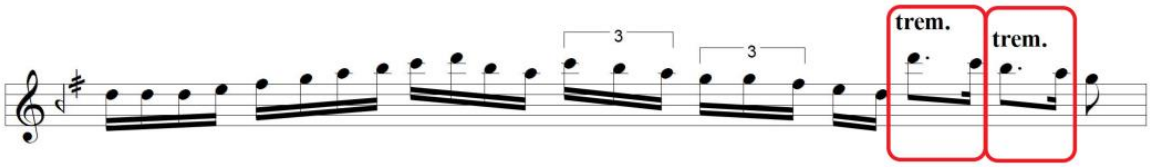
Şekil 113, 114 ve 115'de Daryal'ın icra ettiği evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde, Alnar'ın icra ettiği sultaniyegâh makamındaki taksiminde ve Yatman'ın icra ettiği hüseyni makamındaki taksiminde kullandıkları trill süslemesi örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Dikte edilen taksimlerden yola çıkarak üç kanuninin de trill süslemesini icra sırasında kullandıkları saptanmıştır. Elde edilen verilere bakıldığında Daryal'ın taksiminde Alnar ve Yatman'a göre daha kısa triller kullandığı Alnar ve Yatman'ın da taksimlerinde Daryal'a göre daha uzun trill süslemesi kullandıkları görülmektedir.



Şekil 116. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*



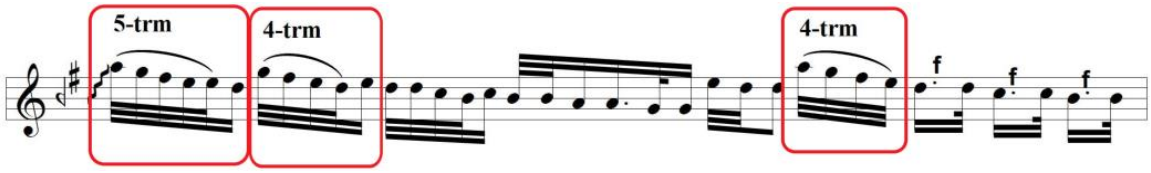
Şekil 117. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*



Şekil 118. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

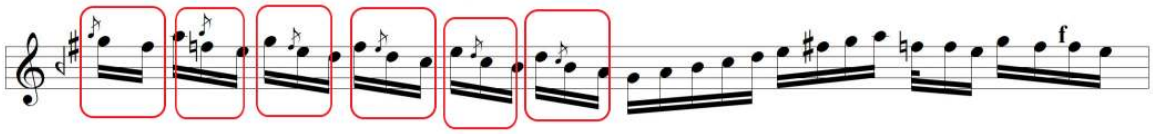
Şekil 116, 117 ve 118' de Daryal'a ait evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde, Alnar'a ait sultaniyegâh makamındaki taksimde ve Yatman'a ait mahur makamındaki taksimde kullandıkları tremolo süslemeleri örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Elde ettiğimiz verilerden yola çıkarak yine bu üç önemli kanuninin de bu süslemeyi kullandıkları saptanmıştır. Dikte ettiğimiz taksimlerde Alnar'ın, Daryal ve Yatman'a göre icrasında daha çok tremolo süslemesi kullandığı görülmektedir. Ancak diğer iki kanunin de bu süslemeyi yine azımsanmayacak düzeyde kullandığı da görülmektedir.

Şekil 119. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

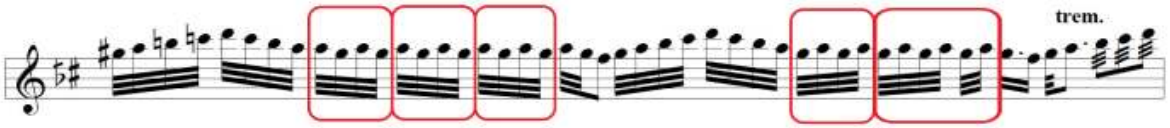


Şekil 120. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

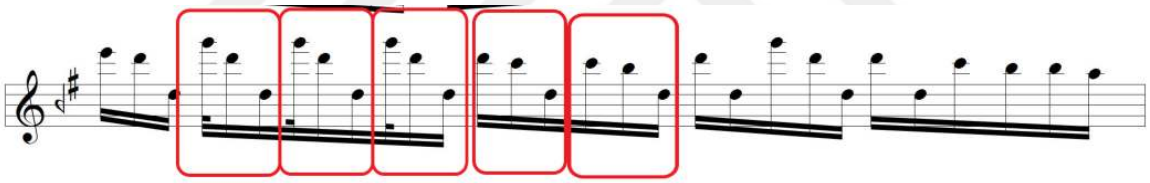
Şekil 119 ve 120'de Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminde kullanmış oldukları 3'lü, 4'lü ve 5'li tarama süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde Daryal'ın ve Yatman'ın icra sırasında bu süslemeleri kullandığı görülmüştür. Daryal'ın icrasında daha çok 3'lü tarama göze çarparken, Yatman'ın icrasında ise 4'lü ve 5'li tarama göze çarpmaktadır.



Şekil 121. *Vecihe Daryal'ın Hüseyni makamındaki Taksimi*

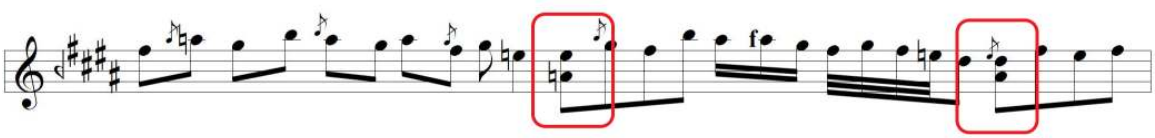


Şekil 122. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*



Şekil 123. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

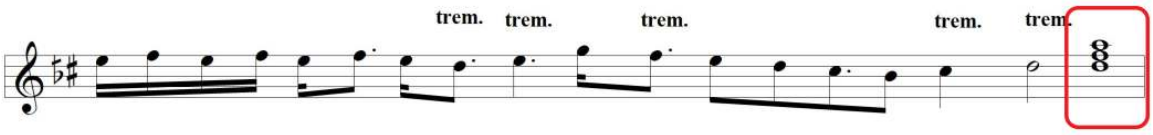
Şekil 121, 122 ve 123' de Daryal'a ait hüseyni makamındaki taksimde, Alnar'a ait sultaniyegâh makamındaki taksimde ve Yatman'a ait hüseyni makamındaki taksimde kullanılan sekileme süslemeleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Dikte edilen taksimlerden yola çıktığımızda büyük önem arz eden bu üç kanuninin de yine sekileme süslemesinden faydalandıkları görülmektedir. Elde edilen verilen ışığında bakıldığında Alnar'ın Daryal ve Yatman'a göre bu süsleme çeşidini daha hızlı yapılarda kullandığı anlaşılmaktadır.



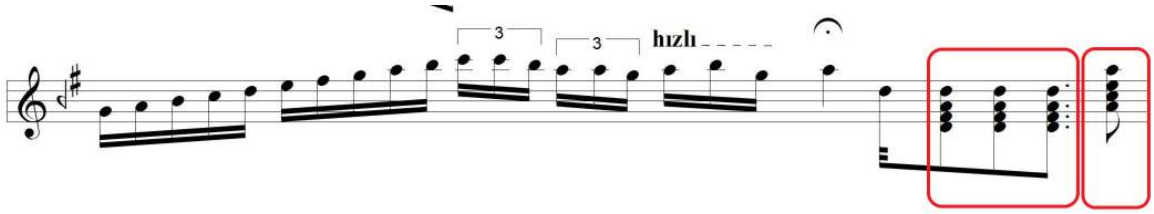
Şekil 124. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

Şekil 125. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 124 ve 125' de Vecihe Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve H. Ferit Alnar'ın icra etmiş olduğu suzinak makamındaki taksiminde kullandıkları çift ses süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde örnek olarak verilmiştir. Taksimlerde ki süslemeler elde edilen doneler kapsamında incelendiğinde Daryal ve Alnar'ın bu süslemeyi taksimlerinde sıkça kullandıkları görülmektedir. Elde edilen verilerden yola çıkarak iki kanuninin de çift sesleri makamın dizisi içerisinde makam seslerine ve armonik düzleme uygun olarak kullandıkları görülmüştür.



Şekil 126. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*



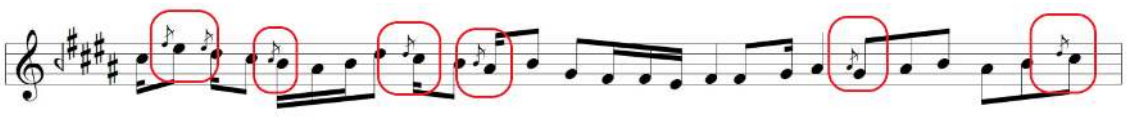
Şekil 127. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 126 ve 127' de Alnar'ın icra ettiği sultaniyegâh makamındaki taksiminde ve Yatman'ın icra ettiği hüseyni makamındaki taksiminde kullandığı akor süslemeleri örnek olarak kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Dikte edilen taksimlerden yola çıkıldığında Alnar ve Yatman'ın icra sırasında akor kullanımı ve bu akorları makam dizilerine uygun bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Elde edilen veriler incelendiğinde Yatman'ın Alnar'a göre akorlarını daha sık ve daha hızlı yapılarda kullandığı, Alnar'ın da Yatman'a göre akorlarını daha sakin ve uzun süreli kullandığı gözlemlenmiştir.

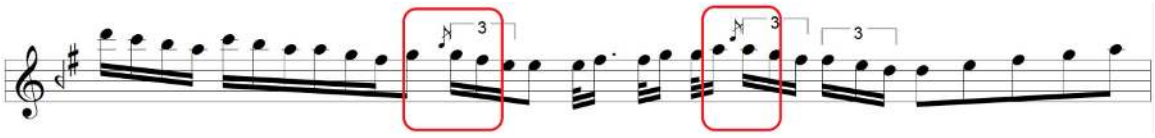
4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgu Ve Yorumlar

Vecihe Daryal, Ahmet Yatman Ve H. Ferit Alnar'ı Birbirinden Ayıran İcrasal Özellikler Nelerdir?

Yaptığımız araştırmalar sonucunda kendi alanlarında ve dönemlerindeki önemleri azımsanmayacak kadar kıymetli olan bu üç kanun çaların dikte ettiğimiz taksim notalarından yola çıkarak, teknik açıdan her ne kadar birbirleriyle ortak noktaları olsa da kendi icralarına karakter kazandıran ve tavır oluşturan bazı farklı noktalar olduğu da görülmüştür. Birbirleriyle aynı dönemde yaşamış olmaları dönemin musiki anlayışından ve dönemin büyük ustalarından birlikte etkilenmiş olmaları onları bazı orta noktalarda buluşturuyor olsa da icralarındaki bu farklılıklar onları birbirinden bağımsız birer usta yapmıştır. Dikte edilen taksim icraları bize tam anlamıyla bir ışık tutmasa da her bir kanuninin tavrının, mızrap tekniğinin ve süsleme kalıplarının ne olduğu hakkında net bilgiler edinmemize yardımcı olmuştur. Bu bağlamda taksim diktelerini incelendiğinde Vecihe Daryal'ın diğer iki kanuniye göre daha sakin ve daha aheste bir melodi işleyişi olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra Daryal'ın taksimlerinde kullandığı nazari makam geçişleri de diğer kanunilere göre daha çok ve belirgindir. Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın da Daryal'a göre melodik anlamda daha hızlı yapıda ve içerisinde armonik yapılar barındıran birer icra stilleri olduğu gözlemlenmiştir. Melodik anlamda en hızlı yapıları tercih eden ve kanun sazının çok sesliliğini gayet başarılı ve aktif bir biçimde kullanan Ahmet Yatman, icra tekniği olarak bu iki kanuniden net bir şekilde ayrılan bir stile sahiptir. Özellikle kişisel motiflerinde melodik aynı zamanda hızlı yapılar kullanması onun icrasına önemli bir karakter kazandırmıştır. H. Ferit Alnar ise bulunduğu konum itibari ve bestecilik kimliğinin de önemli derece olması hasebiyle icrası az da olsa batı müziği tarzında akorlu, arpejli ve armonik düzene dayalı bir stile dayalıdır. Kanun sazı için yazılmış ilk konçertonun sahibi olan Alnar'ın, bunun yanı sıra yine Türk müziği nazariyatına diğer iki kanuni gibi hâkim ve bu nazariyatı taksimlerinde ustaca işleyecek kadar başarılı bir icracı olduğu da gözlemlenmiştir. Gözlemlenen bu farklılar aşağıdaki şekiller ile örneklendirilip açıklanmıştır.

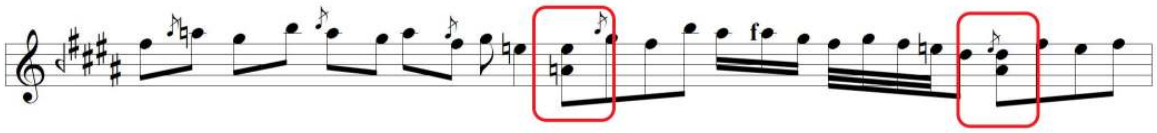


Şekil 128. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

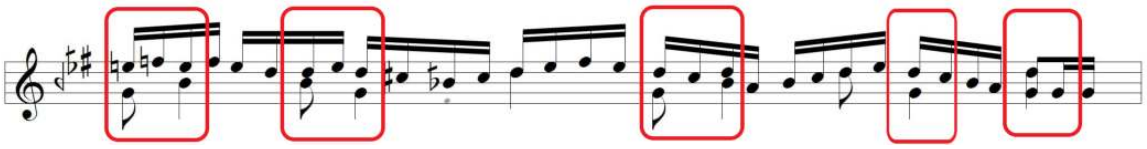


Şekil 129. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 128 ve 129' da Vecihe Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminde kullanmış oldukları çarpma süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu taksimlerde her ne kadar ikisi de bu süslemeyi kullanmış olsalar da Vecihe Daryal, Ahmet Yatman' a göre süslemeyi daha sıkça ve neredeyse her taksiminde kullanmıştır. Elde edilen verilerden yola çıkarak baktığımızda iki kanun çalarında kullanım oranları birbirine eşit değildir. Bunun yanı sıra bu iki kanuninin dışında H. Ferit Alnar ise bu süslemeyi neredeyse hiç kullanmamış denecek kadar az kullanmıştır. Elimizde ki taksimlerinde Alnar'ın taksimlerinde çarpma süslemesi kullandığına rastlanmamıştır. Bu da onu diğer kanunilerden ayıran özelliklerden birisi olmuştur.



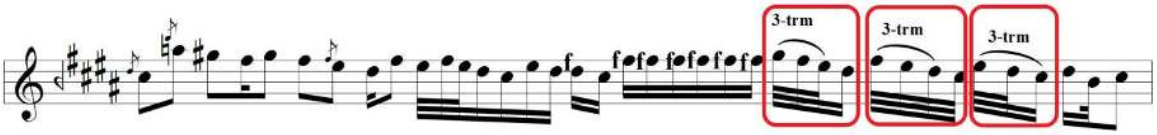
Şekil 130. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*



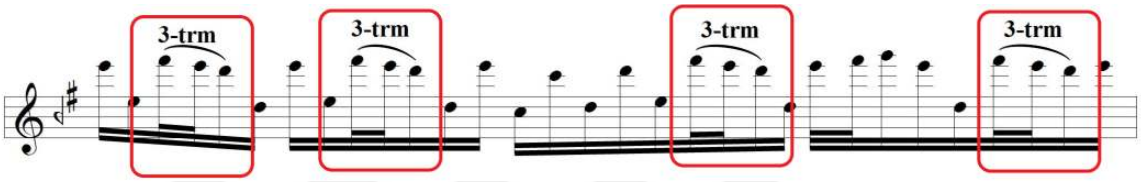
Şekil 131. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

Şekil 130 ve 131'de Vecihe Daryal'a ait olan evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve H. Ferit Alnar'ın suzinak makamındaki taksiminde kullanmış oldukları çift ses süslemeleri kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Bu taksimlerde iki kanuninin de kullanmış olduğu çift ses süslemesi makamın yapısına uygun olmak ile birlikte her biri armonik bir çizelge içerisindedir. Dikte ettiğimiz taksimlerde, Alnar'ın Daryal'a göre bu çift sesi daha sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu da Alnar'ın

daha modern bir icra stili benimsediğini ve kendine has bir tavır oluşturduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra Ahmet Yatman, bu iki kanuniye nazaran çift ses kullanımını oktav dışında neredeyse hiç kullanmamıştır. Daha çık hızlı yapılar ile birlikte en fazla oktav seslerini kullanmıştır.

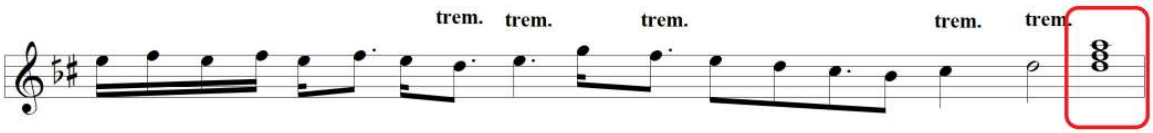


Şekil 132. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*

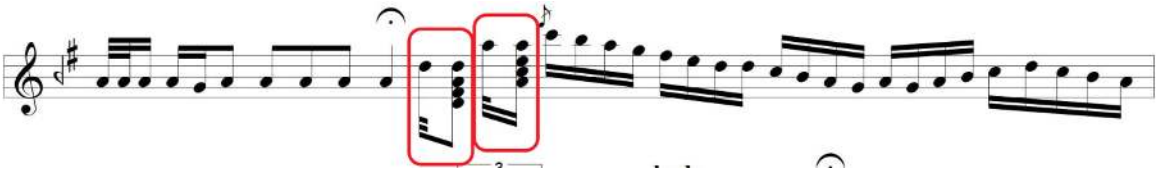


Şekil 133. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 132 ve 133'de Vecihe Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu hüseyni makamındaki taksiminde kullandıkları tarama süslemesi kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Burada iki kanuninde tarama süslemesinden sıkça faydalandığı gözlemlenmiştir. Daryal ve Yatman'ın birbirine benzer bir şekilde kullandıkları bu süslemeyi Alnar neredeyse taksimlerinde hiç kullanmamıştır. Bu farklılık da onlar arasındaki ayrımı gösteren özelliklerden birisidir.

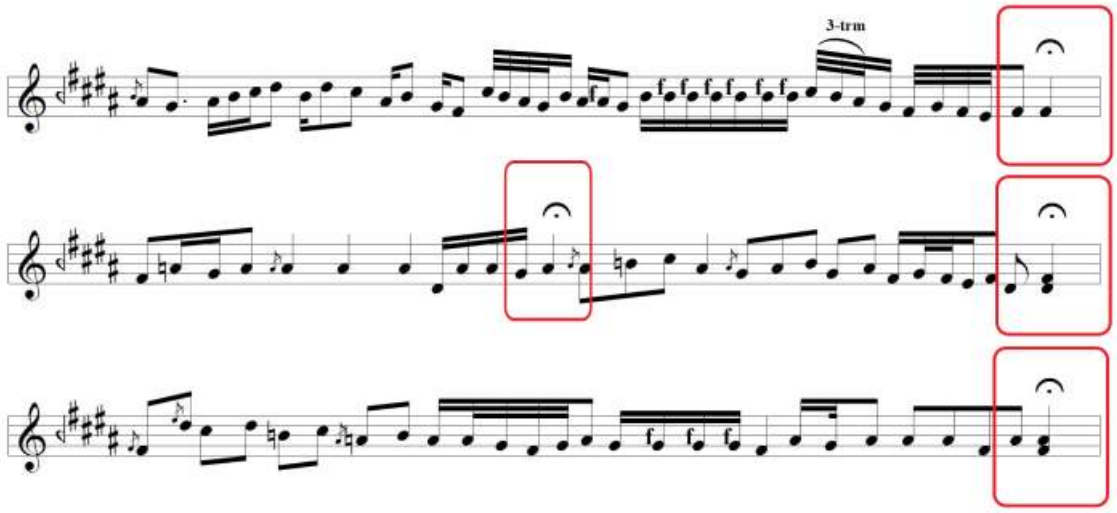


Şekil 134. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

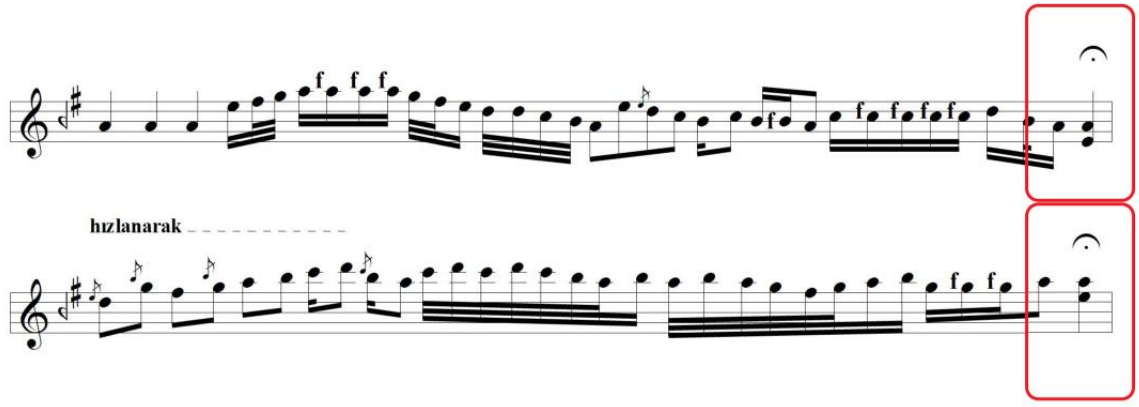


Şekil 135. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

Şekil 134 ve 135'de H. Ferit Alnar'ın sultaniyegâh makamında icra etmiş olduğu taksiminde ve Ahmet Yatman'ın hüseyni makamında icra etmiş olduğu taksiminde kullanmış oldukları akor süslemeleri örnek teşkil etmesi açısından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Elde ettiğimiz bulgulardan yola çıkacak olursak iki kanuninin de akor kullanımdaki tartım ve süreler genellikle farklı yapıdadır. H. Ferit Alnar saha uzun soluklu tartımlar kullanırken Ahmet Yatman daha kısa süreli yapıda akorlar kullanmıştır. Özellikle dikte edilen taksimler incelendiğinde Alnar'ın genellikle akor süslemesini melodi kümelerinin sonunda ve soluklandırıldığı yerlerde kullanırken, Yatman daha çok melodi yapılarının baş kısmında taksimine dinamiklik kazandıracağı yerlerde kullanmayı tercih ettiği gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra Vecihe Daryal ise dikte edilen taksimlerinde neredeyse hiç akor kullanmamıştır. Bu özellikler yine bu üç kanuniyi birbirinden ayıran özelliklerden birisidir.

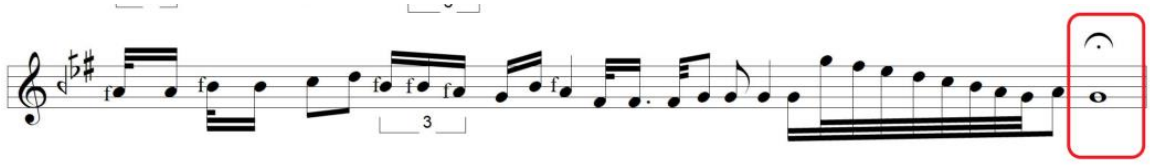


Şekil 136. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*



Şekil 137. *Vecihe Daryal Hüseyni makamındaki Taksimi*

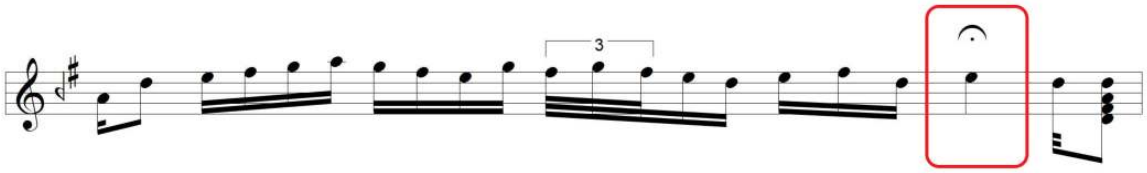
Şekil 136 ve 137'de Vecihe Daryal'ın icra etmiş evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde ve hüseyni makamındaki taksiminde yapmış olduğu puan dork[8] kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Farklılık noktasında Daryal'ı diğer kanunilerden ayıran en büyük özelliklerden biriside puandork kullanımı olmuştur. Bu yapıyı genellikle kısa melodi cümlelerinin hemen ardından taksimi soluklandırmak için kullanmış daha sonra taksimine devam etmiştir. Genellikle kullandığı puandorklarda çift ses kullandığı gözlemlenmiştir.



Şekil 138. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*

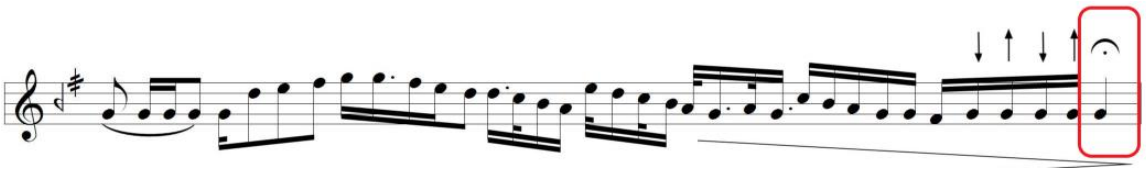
Şekil 139. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 138 ve 139' H. Ferit Alnar'ın icra etmiş olduğu suzinak ve sultaniyegâh makamındaki taksimlerinde kullandığı puandorklar kırmızı kutucuk içerisinde gösterilmiştir. Yine farklılık noktasında Alnar, Darya ve Yatman'a göre taksimlerinde bu yapıyı en az kullanan kanunidir. Elde edilen verilerde Alnar'ın taksim içerisinde puandoku çok az kullanmış olduğu ve genellikle taksimin sade son kısımlarında kullandığı tespit edilmiştir.



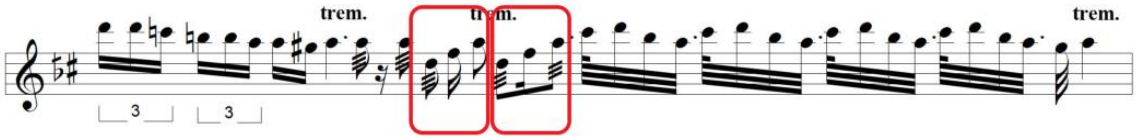
Şekil 140. *Ahmet Yatman'ın Hüseyni Makamındaki Taksimi*

[8] Bir müzik eseri çalınırken istenilen etkiyi elde etmek için notanın üzerine gelen işarettir. Üzerine geldiği notanın süre değerinin olması gerektiği zamanda kesilmeyip daha çok uzayacağı anlamına gelmektedir.

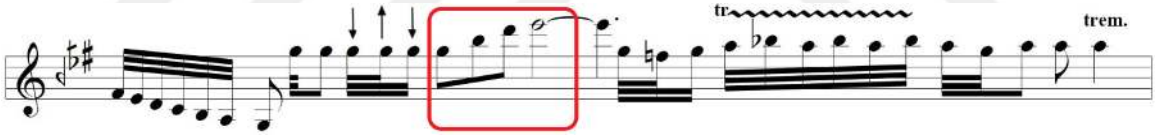


Şekil 141. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

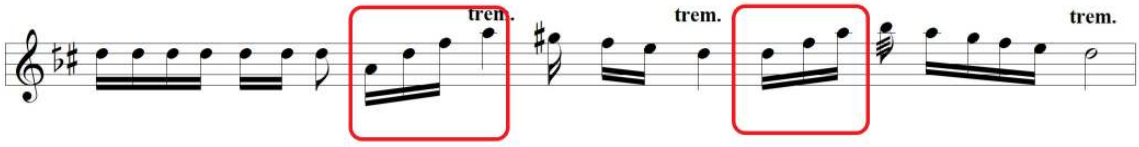
Şekil 140 ve 141'de Ahmet Yatman'a ait olan hüseyni ve mahur makamındaki taksimlerinde kullanmış olduğu puandorklar kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Dikte ettiğimiz taksim diktelerinden yola çıkarak bakılacak olursa Yatman, Alnar'a göre daha fazla Daryal'a göre ise daha az kısımda puandork kullanımı sağmıştır. Yatman da genellikle taksimlerinde melodilerine soluk aldırmak maksadıyla melodi aralarında vey taksim sonlarında bu yapıyı kullanmıştır.



Şekil 142. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*



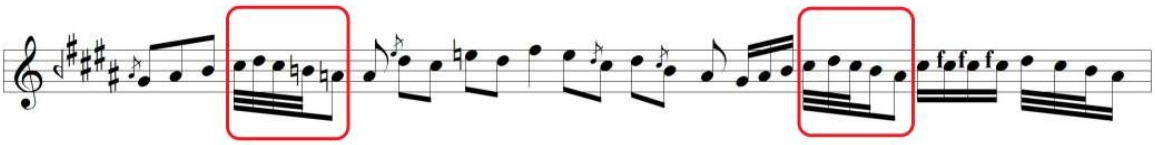
Şekil 143. *H. Ferit Alnar'ın Suzinak Taksimi*



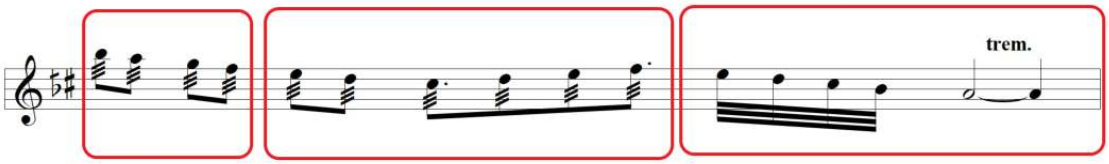
Şekil 144. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh Taksimi*

Şekil 142, 143 ve 144'de H. Ferit Alnar'ın icra etmiş olduğu sultaniyegâh ve suzinak taksimlerinde kullanmış olduğu arpej yapıları kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Dikte ettiğimiz notalardan elde ettiğimiz verilerden yola çıkarak bakıldığında Alnar'ın taksim icralarında sıkça arpej yapılarından faydalandığı tespit edilmiştir. İcralarında aldığı batı eğitiminin ve edindiği bilgilerin şüphesiz ki taksimlerinde ustaca işlenişi net bir şekilde görülmektedir. Alnar genellikle hem makama uygun hem de armonik düzene aykırı olmayan arpejler ile taksimlerini zenginleştirmiştir. Bunun yanı sıra

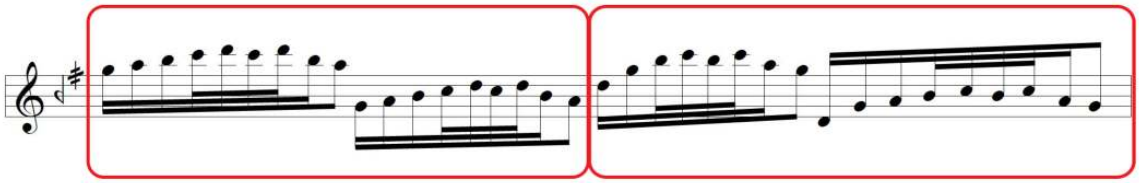
Alnar dışında diğer iki kanuni de arpej yapısını taksimlerinde kullanmayı tercih etmemişlerdir. Bu da onu diğer iki kanun çalardan ayıran en büyük özelliklerden birisidir.



Şekil 145. *Vecihe Daryal'ın Evcara Makamından Ferahnak Makamına Geçiş Taksimi*



Şekil 146. *H. Ferit Alnar'ın Sultaniyegâh taksimi*



Şekil 147. *Ahmet Yatman'ın Mahur Makamındaki Taksimi*

Şekil 145, 146 ve 147'de Vecihe Daryal'ın icra etmiş olduğu evcara makamından ferahnak makamına geçiş taksiminde, H. Ferit Alnar'ın icra etmiş olduğu sultaniyegâh makamındaki taksiminde ve Ahmet Yatman'ın icra etmiş olduğu mahur makamındaki taksiminde kullanmış oldukları kişisel motifleri örnek teşkil etmesi bakımından kırmızı kutucuklar içerisinde gösterilmiştir. Araştırmalarımız ışığında döneminin icra konusunda ve kanun enstrümanı konusunda en önemli yere sahip olan bu isimlerin, incelenen taksimlerinden yola çıkarak birbirlerinden ayrılan en büyük özelliklerden biriside bu üç kanuninin kendi kişisel motifleridir. Özellikle Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın taksimlerinde kullanmış oldukları kişisel motifler onları birbirinden icra yönünden hem ayırmış hem de kendi stillerini kabul ettirmiştir. Daryal, bu iki kanuniye göre daha sakin ve makamsal anlamda zengin yapılar kullanırken diğer iki kanuni daha hızlı ve süslü motifler kullanmışlardır. Bu özellikler de bu önemli üç ismi birbirinden ayıran en belirgin özelliklerden birisi olmuştur.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırma sürecinde elde sonuçlar yer almaktadır.

5.1. Sonuçlar

5.1.1. Birinci alt probleme yönelik sonuçlar

Yapılan araştırmalar ve dikte edilen taksimlerden yola çıkılarak Vecihe Daryal'ın taksimlerinde kullandığı süsleme çeşitleri ve cümle motifleri tespit edilmiş teknik anlamda analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre Daryal taksimlerinde çarpma, fiske, trill, çift ses, tremolo, tarama, sekileme, kişisel motifler vb. süslemeler kullanmış bunun yanı sıra sakin ve abartılı olmayan cümleler ile taksimlerinde kendine has bir icra tavrı oluşturduğu tespit edilmiştir.

Daryal'ın taksimlerinde en çok kullandığı süsleme türü çarpma, fiske ve çift ses olarak gözlemlenmiştir. Çarpma süslemesini genellikle melodi cümlelerinde ana sesten önce gelecek şekilde tasarlamış ve öyle kullanmıştır. Fiske süslemesini ise genellikle uzun solukta kendini tekrar eden ve nota değeri olarak hızlı olan (on altılık değerdeki notalar gibi) perdeler üzerinde kullanmıştır. Çift ses süslemesini de yine sıkça kullanan Daryal, genellikle bu yapıdan puandorklu kısımlarda veya melodinin uzun soluklu ve sade olduğu kısımlarda kullanmıştır. Bunların dışında kullandığı diğer süslemeleri de sakin ve abartısız bir şekilde melodi motifleri üzerinde uygulamıştır.

5.1.2. İkinci alt probleme yönelik sonuçlar

Araştırmalar sonucunda Ahmet Yatman'ın taksimlerinde kullandığı süslemeler ve cümle motifleri tespit edilmiş ve teknik anlamda analiz edilmiştir. Tahliller sonucunda Ahmet Yatmanın taksimlerinde, çarpma, fiske, trill, tremolo, oktavlı icra, soru-cevap cümlesi, glissando, sekileme, alt-üst mızrap vuruşu, akor, kişisel motifler kullandığı gözlemlenmiştir.

Yatman bu süslemeler içerisinde bir kaçını sıklıkla ve belirgin olarak kullanmıştır. Bunların başında 3'lü,4'lü ve 5'li taramalar gelmektedir. Genellikle hızlı yapılarda tarama süslemesi kullanan Yatman, bu durumu çok oranda aşağı doğru giden melodilerde

yapmıştır. Sıklıkla kullandığı bir diğer süsleme ise glissando süslemesidir. Özellile parmak ile yapılan glissandoyu neredeyse her taksiminde kullanmıştır. Melodiyi bıraktığı yerden daha üst melodilere taşımak için tırnağı ile kullandığı bu süsleme onun taksimlerinde analiz ettiğimiz en belirgin özelliklerden birisidir. Bunun yanında akor kullanımı da Yatman'ın belirgin olarak kullandığı yapılardan birisidir. Bu yapıyı genellikle taksimine hareket kazandıracak kısımların başında kullandıktan sonra melodi cümlelerine devam etmiştir. Bir diğer ön plana çıkan süsleme ise alt-üst mızrap kullanımıdır. Bu süslemeyi özellikle melodi motiflerinin sonunda bir perde üzerinde belirli aralıklarla mızrap vuruşu sağlarken kullanmıştır.

Soru-cevap cümleleri de Yatman'ın özellikle icra karakterini oluşturan yapılardan birisidir. Bu yapı ile kullandığı melodi motifleri neredeyse taksiminin yüzde yetmişini oluşturmaktadır. Bu icrasındaki kendine has tavrın en belirgin yapılarından birisidir. İcra konusundaki ustalığını taksimlerinde her fırsatta gösteren Yatman'ın kullandığı en belirgin diğer bir süsleme türü de oktavlı icradır. Genellikle hızlı yapılarda bunu kullanan Yatman, aynı anda mızrap vuruşu sağladığı notanın pes oktavını veya tiz oktavına da o anda vuruş yaparak sağladığı tespit edilmiştir. Bu süsleme yapısı yine onun taksimlerindeki has tavrın en belirgin bir diğer özelliği olmuştur. Elimizde ki verilerden elde ettiğimiz son ön plana çıkan unsuru ise kişisel motifleri olduğu gözlemlenmiştir. Kişisel motiflerinin genelinde oluşturduğu bir melodi kümesinin pes veya tiz oktavında aynı şekliyle tekrarlaması araştırmalar sonucunda bulunan en belirgin özelliklerinden olmuştur.

5.1.3 Üçüncü alt probleme yönelik sonuçlar

Dikte edilen taksim notaları üzerinde ki çalışmalar ve elde edilen bulgular ışığında H. Ferit Alnar'ın taksimlerinde kullandığı süsleme ve cümle motifleri tespit edilmiş ve açıklanmıştır. Sonucuna varılan tahliller sonunda Alnar'ın taksimlerinde çift ses, fiske, trill, tremolo, alt-üst mızrap vuruşu, glissando, oktavlı icra, akor, arpej, sekileme ve bazı kişisel motifler kullandığı tespit edilmiştir.

H. Ferit Alnar, taksimlerinde kullanmış olduğu süslemelerin bir kaçını sıklıkla ve belirgin olarak kullanmıştır. Kullanmış olduğu bu süslemelerin en başında tremolo süslemesi gelmektedir. Taksilerinde bu süsleme türünü sıkça kullanan Alnar, bu yapıyı genellikle sekizlik ve dörtlük değerdeki notalar üzerinde kullanmayı tercih etmiştir. Bir diğer sıklıkla kullandığı en belirgin süslemelerden biriside fiske süslemesidir. Bu

süslemeyi de genellikle on altılık nota kümeleri üzerinde kullanmış ve taksimine duyum açısından melodik bir zenginlik katmıştır. Taksim icrasında görülen bir diğer süsleme türü ise trill'dir. Alnar, trill'i de icrası sırasında sıkça kullanmıştır. Bunun yanı sıra taksimlerinde özellikle melodi sonlarında aynı perde üzerinde birden fazla vuruş yaparken alt-üst mızrap vuruşunu kullanmış ve bu da yine icrasının en belirgin özelliklerinden birisi olmuştur. Alnar'ın icrasına bir karakter kazandıran en büyük diğer husus da taksimlerinde akor ve arpej gibi batı müziği armonik yapılarını sıkça taksimlerinde kullanmasıdır. Arpejlerini genellikle sade ve hızlı olmayan yapılarda kullanırken, Akorlarını da süre bakımından uzun olan nota kümelerini bir arada kullanarak yapmıştır. Son olarak kullandığı belirgin yapılardan biriside sekileme süslemesidir. Alnar, sıkça bu yapılardan da faydalanmıştır. Kişisel motifleri ile de yine icrasına karakter kazandırmıştır.

Alnar, yine diğer süslemeleri de icrasında kullanarak kendine has tavrını oluşturmuş ve döneminin en önemli isimlerinden birisi olmuştur. Özellikle taksimlerinde kullanmış olduğu armonik yapılar ver atlamalı melodiler onu kendi döneminde batı ekolü olarak tanınmasında da büyük rol oynamıştır.

5.1.4. Dördüncü alt probleme yönelik sonuçlar

Elde edilen veriler ışığında bakıldığında Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın kanun icralarında ortak bazı noktalar tespit edilmiştir. Bu ortak noktalar genel olarak icra sırasında kullandıkları süsleme ve cümle motiflerinden oluşmuştur. Kendi dönemlerinin en önemli isimlerinden olan bu üç kanun çaların taksimlerinde ki karakterin çoğunu oluşturan bu süsleme ve motifler kullanış biçimleri bazen farklılaşsa da onları birleştiren en önemli hususlardan birisidir.

Yapılan analiz sonucunda genel olarak Ahmet Yatman ve Vecihe Daryal'ın ortak olarak çarpma süslemesi kullandığı tespit edilmiştir. Daryal, Yatma'a göre bu süslemeyi daha sıklıkla kullanıyor olsa da bu durum iki kanun çaları ortak noktada buluşturmuştur. Diğer ortak süsleme çeşidi ise fiskedir. Bu süsleme türünü üç kanuni de taksimlerimde sıkça kullanmışlardır ve bu özellik yine onların ortak noktada buluşmasına sebep olmuştur. Üç kanun çaların da kullandığı bir diğer süsleme çeşidi ise trill'dir. Bu süsleme türünü yine bu kanun çalarları ortak bir teknik paydada birleştirmiştir. Bunun yanı sıra tremolo süslemesi de yine üç kanuninin kullanmış olduğu ortak süsleme olarak tespit edilmiştir. Yine çalışmalarımız sonucunda elde ettiğimiz bir diğer bulgu da Ahmet Yatman ve Vecihe

Daryal'ın ortak kullandıkları 3'lü,4'lü ve 5'li taramalardır. Bu noktada üç kanun çaları yine birleştiren başka bir süsleme türü de sekilemedir. Üç kanunide taksimlerinde sıkça sekileme süslemesini kullanmışlardır. Vecihe Daryal ve Ferit Alnar'ı icra anlamında ortak olarak birleştiren bir diğer süsleme türü çift ses süslemesidir. Alnar özellikle armonik düzen içerisinde çift seslerini sıklıkla kullanıyor olsa da Daryal da taksimlerinde en az ona yakınlaşacak kadar sıklıkla kullanmıştır. Son olarak taksimlerinde akor kullanmayı tercih eden Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar, icra hususunda ortak olarak bu süslemeden faydalanmış taksimlerine bu sayede hem duyumsal olarak zenginlik hem de teknik anlamda melodik farklılık oluşturmuşlardır.

5.1.5. Beşinci alt probleme yönelik sonuçlar

Araştırmalar sonun da Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H F. Alnar'ın her ne kadar ortak noktaları olsa da kendine has tavırlarının olması onları birbirinde ayıran en önemli noktalardan birisidir. Üç kanun çalarında taksimlerinde kullanmış oldukları süslemeler ve cümle motifleri kendi icralarına bir karakter kazandırmış ve kendi stillerini belirlemişlerdir. Bu husus kapsamında bakıldığında üç kanun çaların her birinin icra konusunda kendine ait özellikleri olduğu belirlenmiştir.

Vecihe Daryal ve Ahmet Yatman taksimlerinde çarpma süslemesini kullanırken H. Ferit Alnar dikte edilen taksimlerinde neredeyse hiç çarpma kullanmamıştır. Ayrıca Vecihe Daryal, Ahmet Yatmana göre daha sıkça çarpma süslemesini kullanmıştır. Bununla birlikte Vecihe Daryal ve H. Ferit Alnar, taksimlerinde çift ses süslemesini kullanırken tam tersine Ahmet yatman bu süslemeyi kullanmayı tercih etmemiştir. Yine dikte edilen taksimlerden yola çıkılarak elde edilen net bulgulardan birisi de Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın taksim icralarında akor süslemesi kullanmasıdır.

Bunun dışında üç kanun çalarda da farklı icra şekilleri gözlemlenmiştir. Ahmet yatman hızlı ve kalabalık cümle yapılarını sıklıkla kullanırken, Vecihe Daryal daha sakin ve akıcı cümle motifleri kullanmıştır. Bunun yanı sıra H. Ferit Alnar da daha çok tremololu bir icra benimseyip oktavlı, akorlu ve arpejli cümle motifleriyle kendi stilini oluşturmuştur. Genel olarak bakıldığında Vecihe Daryal'ın geleneksel bir bir icrayı benimsediği, H Ferit Alnar'ın gelenekselliğin yanında modern bir anlayışı benimsediği yani batı müziği nüanslarını da kullandığı, Ahmet Yatman'ın ise daha çok oktavlı icra ve hızlı melodi

yapıları ile icra stilini benimsediği gözlemlenmiştir. Bu farklılık üç kanuni arasında birbirinden bağımsız icra teknikleri oluşturmuştur.

5.2. Öneriler

Bu bölümde araştırma sürecinde elde edilen sonuçlar ışığında geliştirilen öneriler yer almaktadır.

5.2.1. Birinci alt probleme yönelik öneriler

Vecihe Daryal'ın dikte edilen taksimlerinden yola çıkarak, analizler sonucunda elde edilen süsleme ve cümle motifleri gibi bulgulardan yararlanılarak kanun eğitiminde Daryal'ın icra tekniği, süsleme ve cümle motifleri örnek alınarak bu hususta geliştirici ve öğretici etüt ve alıştırmalar oluşturulmalıdır.

Geleneksel icra konusunda Vecihe Daryal'ın eşlikçiliği hakkında da farklı çalışmalar yapılmalıdır.

5.2.2. İkinci alt probleme yönelik öneriler

Ahmet Yatman'ın dikte edilen taksimlerinden elde edilen veriler ışığında bakıldığında, kendi tarzında bir çalım tekniğine sahip olan Yatman'ın daha çok taksiminin dikte edilip analiz edilmesi gerekmektedir.

Kendi tavrı konusunda taksimlerinden yola çıkılarak aceliteli icra hususunda bir eğitim şeması oluşturulmalıdır.

Kanun taksimlerinde Yatman'ın kullandığı aceliteli melodi kalıpları incelenerek teknik açıdan nasıl yapıldığı tespit edilmeli ve kanun öğretiminde bu melodi kalıplarından yararlanılarak geliştirici anlamda alıştırmalar oluşturulmalıdır.

5.2.3. Üçüncü alt probleme yönelik öneriler

H. Ferit Alnar'ın dikte edilen taksim icraları kapsamında, tavrı ve stili konusunda daha fazla araştırma yapılmalıdır.

Dikte edilmiş icralarının ışığında armonik yapıların kanun üzerinde uygulanması hususunda bir çalışma yapılmalıdır.

Alnar'ın taksim icralarında ki armonik yapılar incelenmelidir.

Kanun sazında Alnar'ın birleştirdiği geleneksel icra stili ile batı icra stili kanun icrasında ki tavırlar hususunda daha detaylı araştırılmalıdır.

5.2.4. Dördüncü alt probleme yönelik öneriler

Bu üç kanuninin veya diğer icracıların kanun sazında icra ettikleri taksimlerinden yola çıkarak, dönemin geleneksel ve geleneksel olmayan diğer müzik icraları hakkında detaylı araştırılmalar yapılmalıdır.

Üç kanuninin de taksimlerinde kullandıkları süslemeler ve melodi motifleri daha ayrıntılı incelenerek dönemin özellikle kanun sazı icrasında ki üslubuna daha geniş bir ışık tutulmalıdır.

5.2.5. Beşinci alt probleme yönelik öneriler

Vecihe Daryal, Ahmet Yatman ve H. Ferit Alnar'ın icra ettikleri taksim diktelerinden yola çıkarak dönemin diğer kanun icracılarının üslup ve tavırlarının belirlenmesi hususunda detaylı araştırmalar yapılmalıdır.

Bu üç kanuninin icralarındaki farklılık konusunda detaylı başka araştırmalarda yapılıp, geleneksel icra ve geleneksel olmayan icra hususunda kanun eğitiminde kullanılmak üzere metotlar, etütler veya eserler yazılmalıdır.

KAYNAKLAR

Aydın, Yılmaz (2011), Türk Beşleri, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Altınköprü, Halil (2004), Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları Ve Hasan Ferid Alnar, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Tsm Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Baktagir, Göksel (2014). Kanun Sazında Sağ Ve Sol El İçin Yazılmış Teknik Geliştirici Etüd Ve Saz Eserleri. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul.

Berkman, Esra(2007), Kanun Çalmayı Otodidakt Yöntemle Öğrenmiş Beş Kanun Çaların Görüş Ve Yaklaşımları Bağlamın XX. Yüzyıl Kanun Sanatına Bakış, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Büyüköztürk, Şener(2001), "Deneysel Desenler", Pegema Yayıncılık, Ankara.

Deniz, Ünsal(2016), Millî Mûsîki Ve Türk Beşleri, Birinci Basım, Gece Kitaplığı Yayın Evi, Ankara

Erdoğan, Emre(2010), Kanun İcrası Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisan Tezi, Kayseri.

Goral, B. (1991), Vecihe Daryal'in Eserleri ve Kanun İcracılığı, Lisans Bitirme Tezi, Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı, İzmir.

Gönül, M. (2010), Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya.

İmik, Ünal; Haşhaş, Sinan (2016) "Türkiye'de Müzisyen Olmak", Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara.

Judetz, E. P. (1996). Türk Musıkisi Kültürünün Anlamları, Pan Yayınları, İstanbul.

Kahyaoğlu, Yılmaz (2000), Kanun Sazı Ve Türk Müziğindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Karakaya, Fikret (2001), Kanun, İslam Ansiklopedisi (Cilt 24, s.327-328), Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul

Karaduman, H. (2007), Kānun Metodu, (1. Baskı), Alfa Yayınları, İstanbul.

Kazazoğlu, İrşat(2018), Vecihe Daryal'ın Kanun Taksimlerinin Tahlili, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

Karabük, Sefer (2020), https://musikilugati.com/ahmet-yatman-kimdir/ ET(08.04.2021)

Munzur(Somakçı), Pınar (1995), Tarih, Teknik Ve İcra Özellikleriyle Kanun, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Özalp, M. Nazmi (2000, Türk Musikisi Tarihi (Cilt I), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Özalp, M. Nazmi (1986), Türk Musikisi Tarihi(Derleme), TRT Yayını, Ankara.

Öztuna, Y. (1969), Türk Musikisi Ansiklopedisi, M.E. B. Yayınları, İstanbul

Toksoy, Ayşegül K. (2006). Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma Ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etüdler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul

Uçar, Burak Demir(2014), Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm (Moderato) İncelemesi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musıkisi Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Yavaşça, Alâeddin(2002), Türk Musikisi'nde Kompozisyon Ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

Yıldırım, Ali; Şimşek, Hasan(2006) "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri", Seçkin Yayıncılık, Ankara.

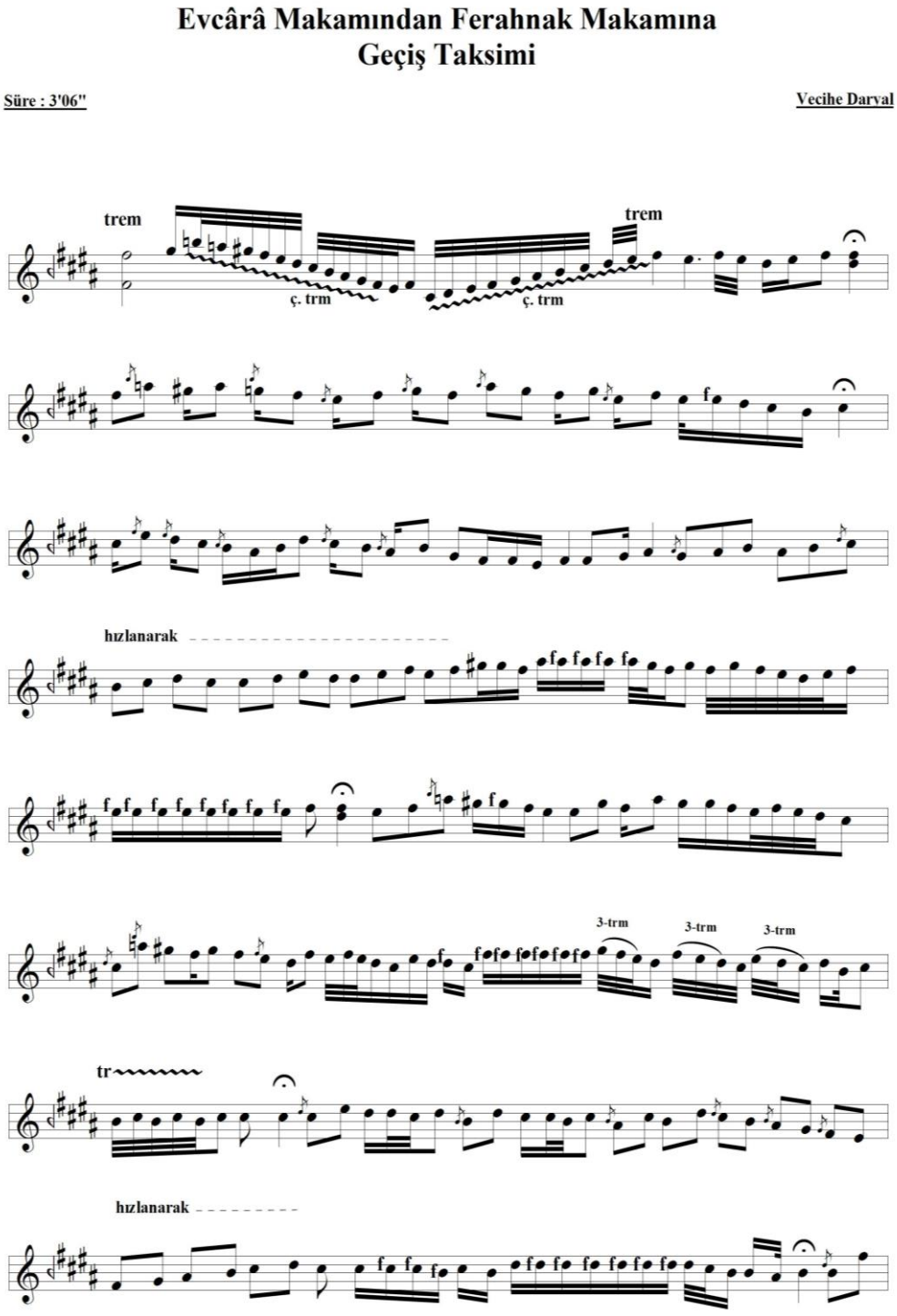
İnternet Kaynakçası

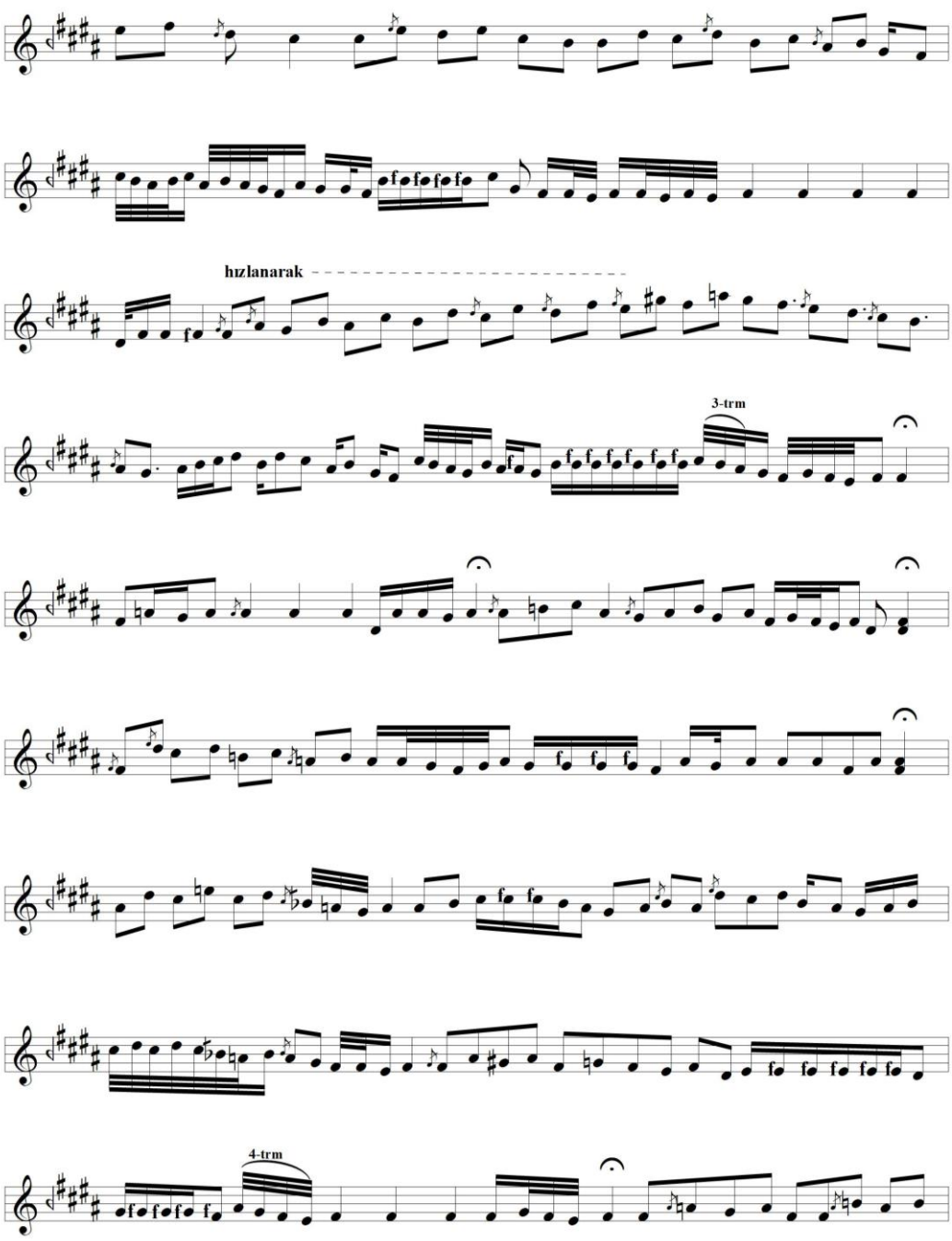
https://www.youtube.com/watch?v=XokCtTBbS3A&t=99s **ET(17.02.2021)**

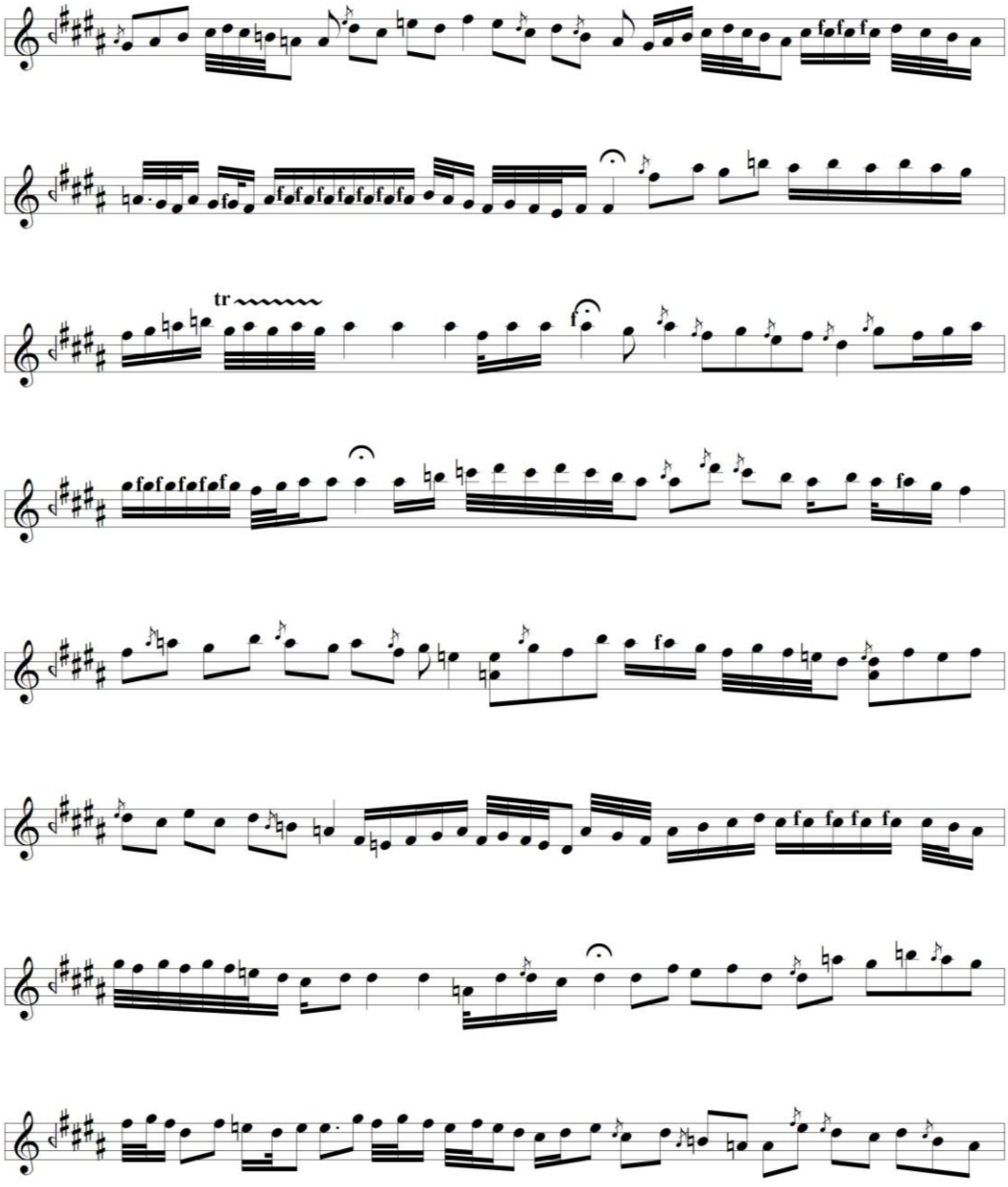
EKLER

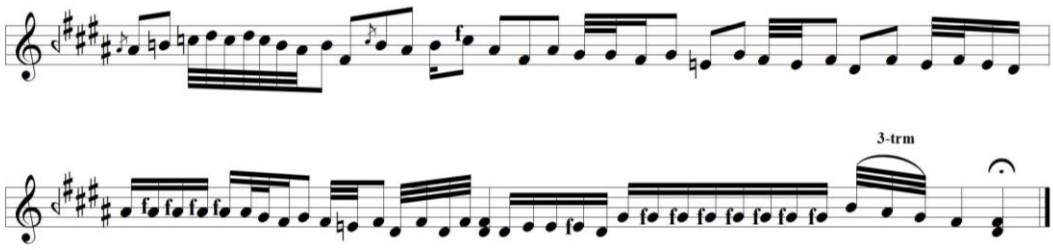
EK 1.

Diktesi yapılan taksimlerin notaları.



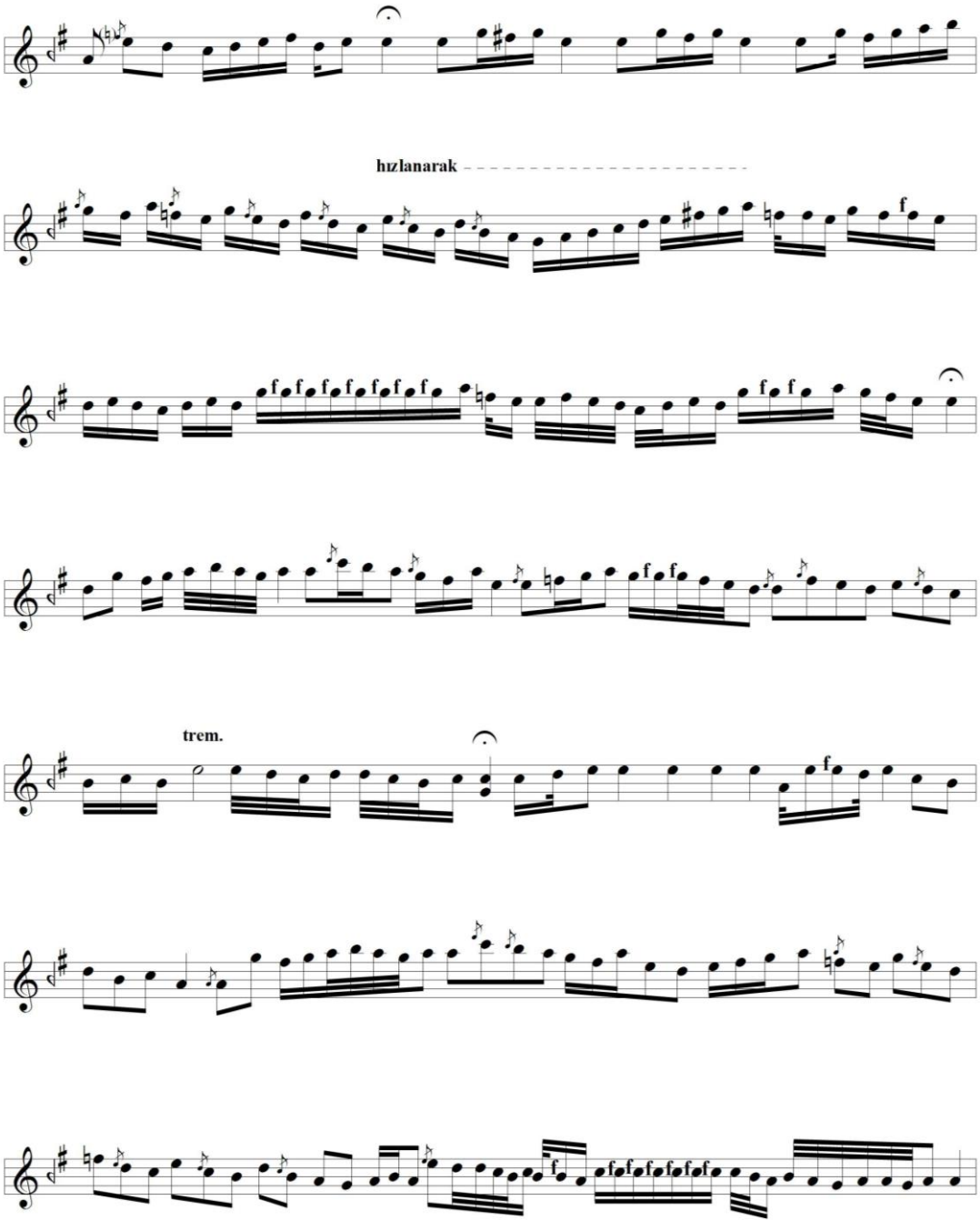

hızlanarak
3-trm
4-trm

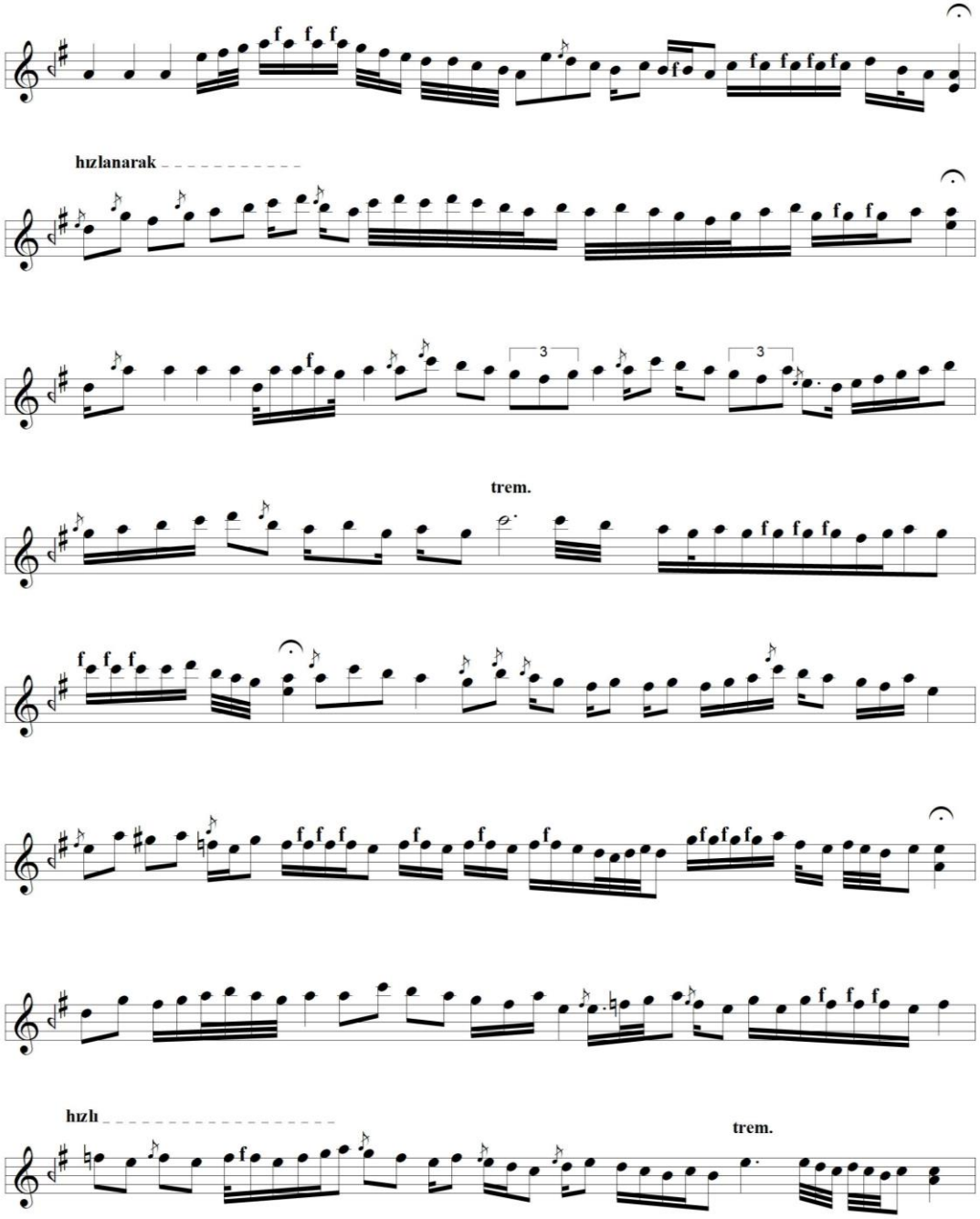

tr
f

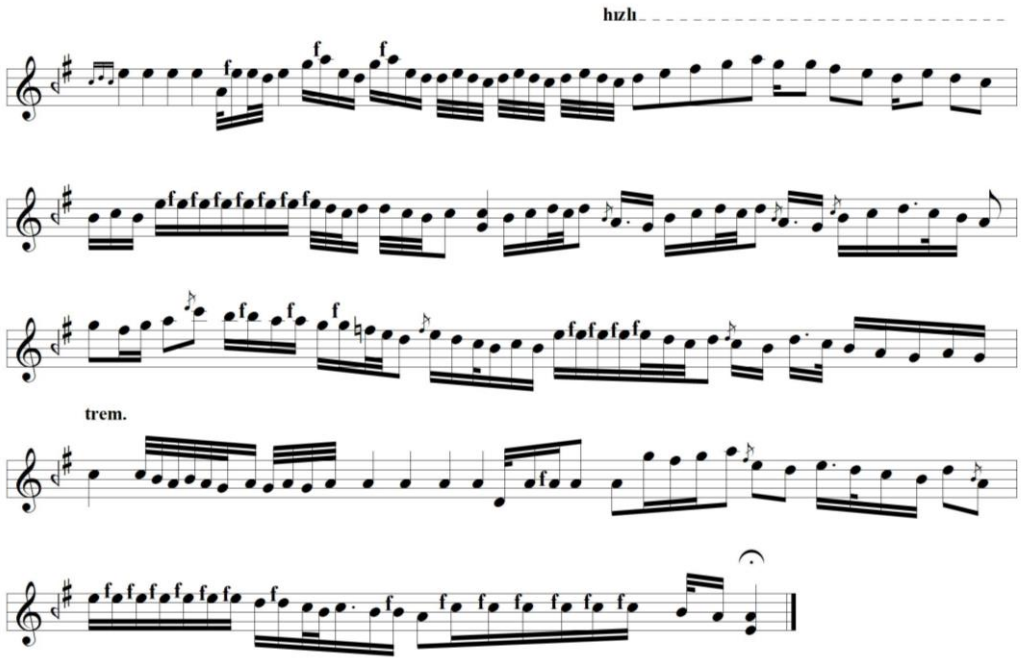

3-trm

Hüseyni Taksim

Süre : 2'44" **Vecihe Daryal**



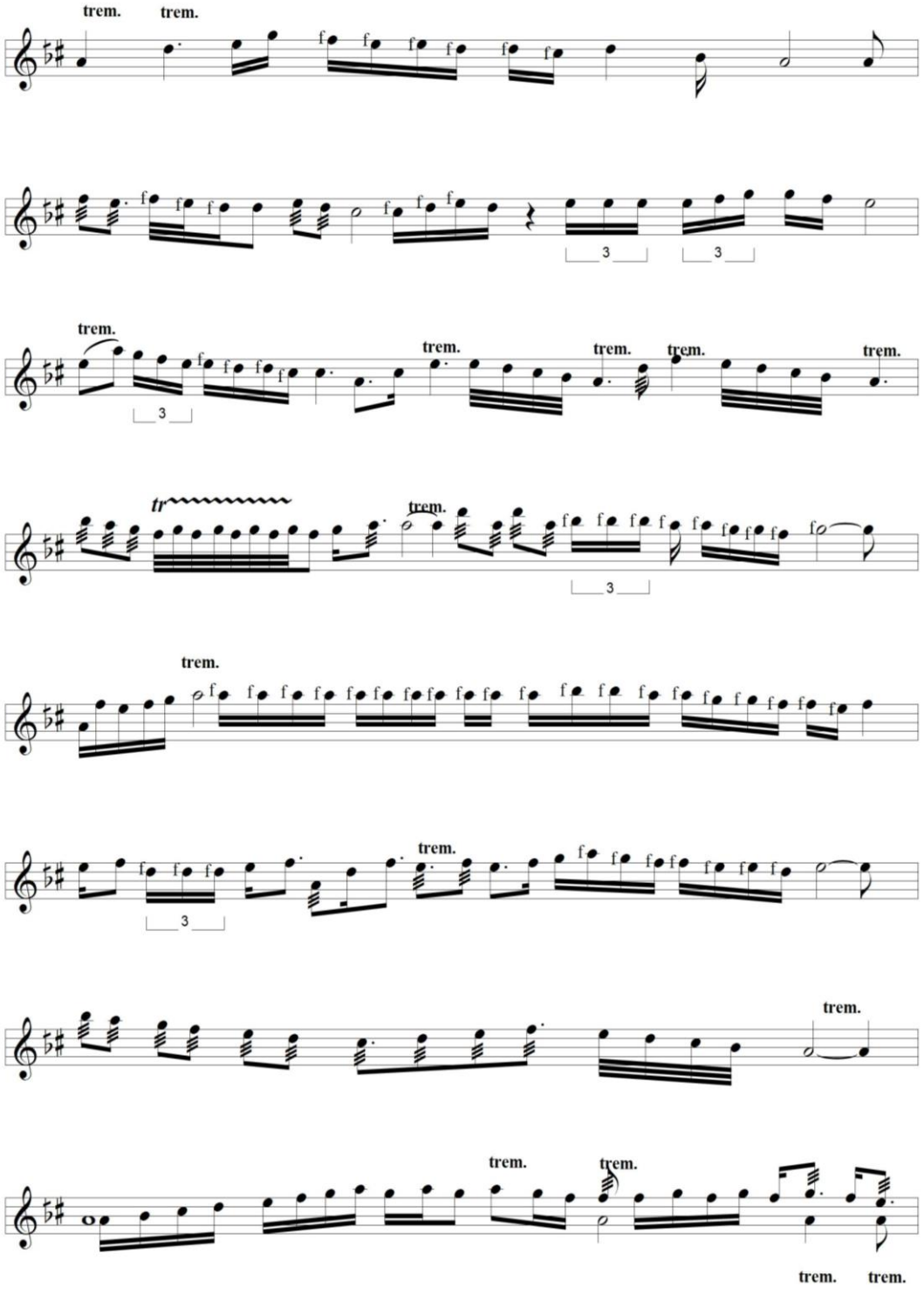

hızlanarak
trem.
hızlı
trem.

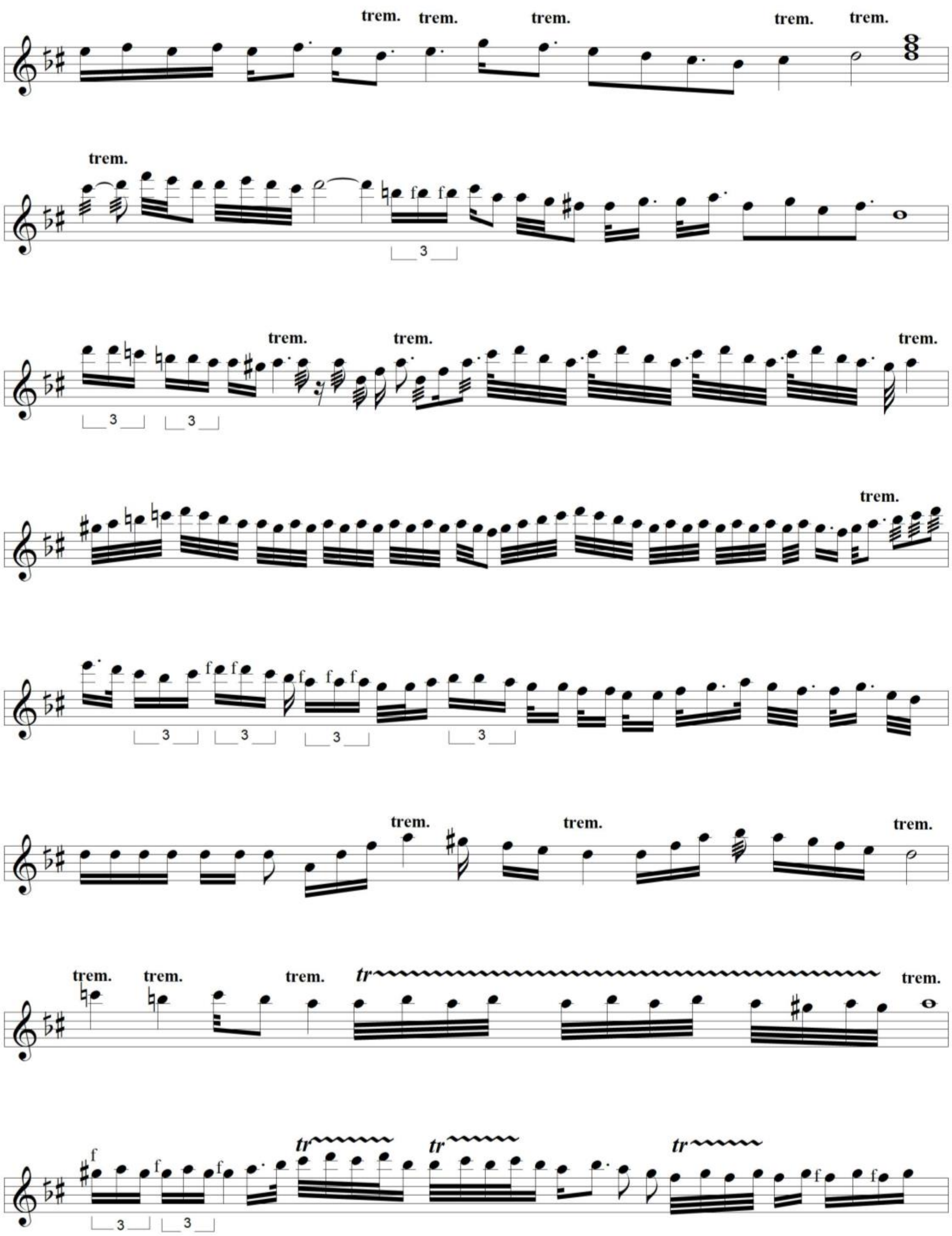

hızlı
trem.

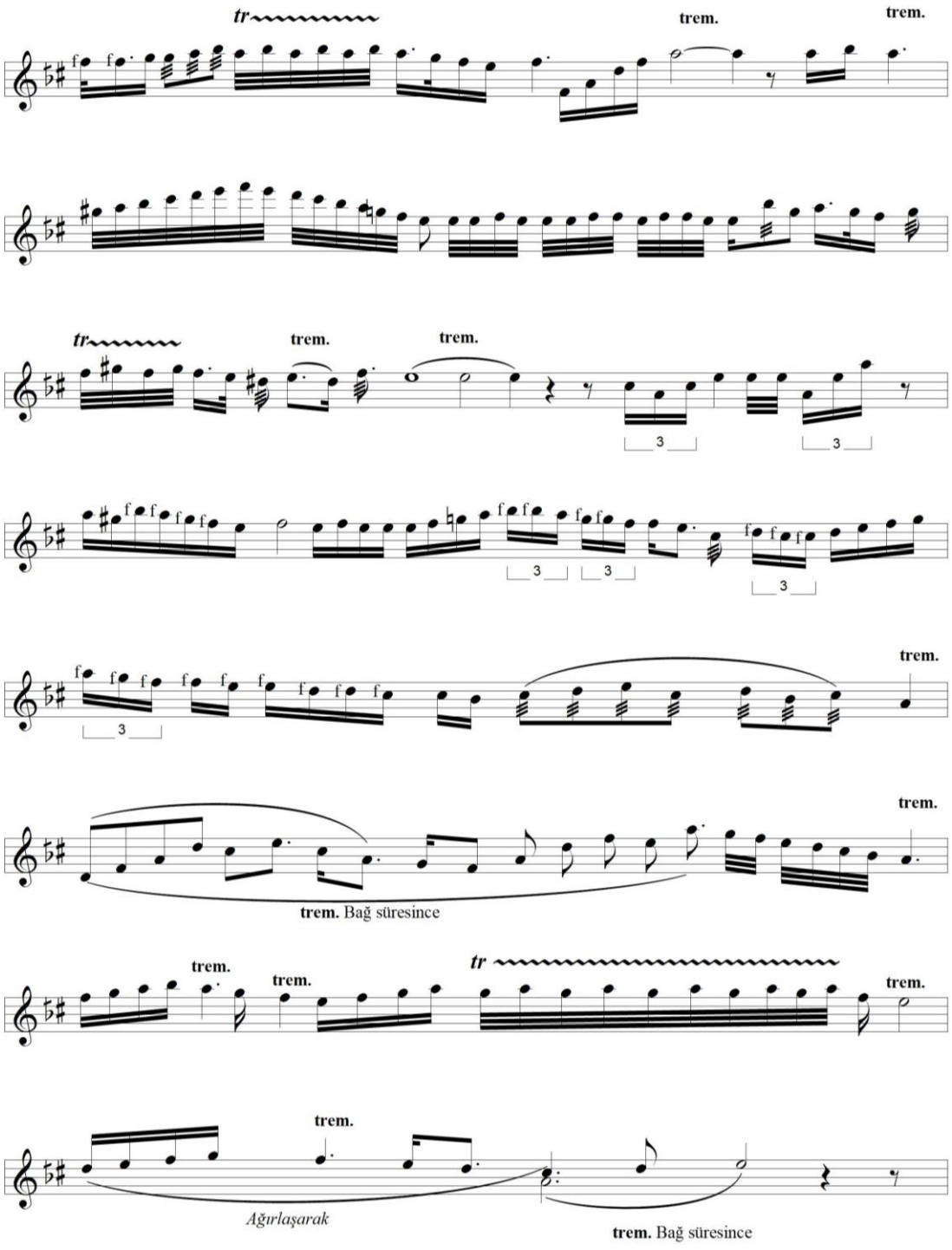
Sultaniyegâh Taksim

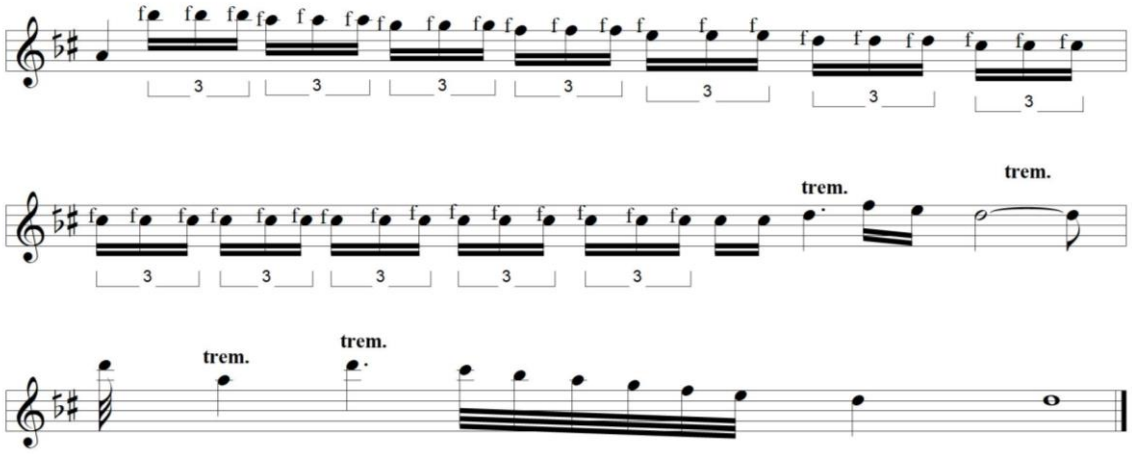
Süre : 3'32"

Hasan Ferit Alnar




trem. trem. trem. trem. trem.
trem.
trem. trem. trem.
trem.
trem. trem. trem.
trem. trem. trem. tr trem.
tr tr tr

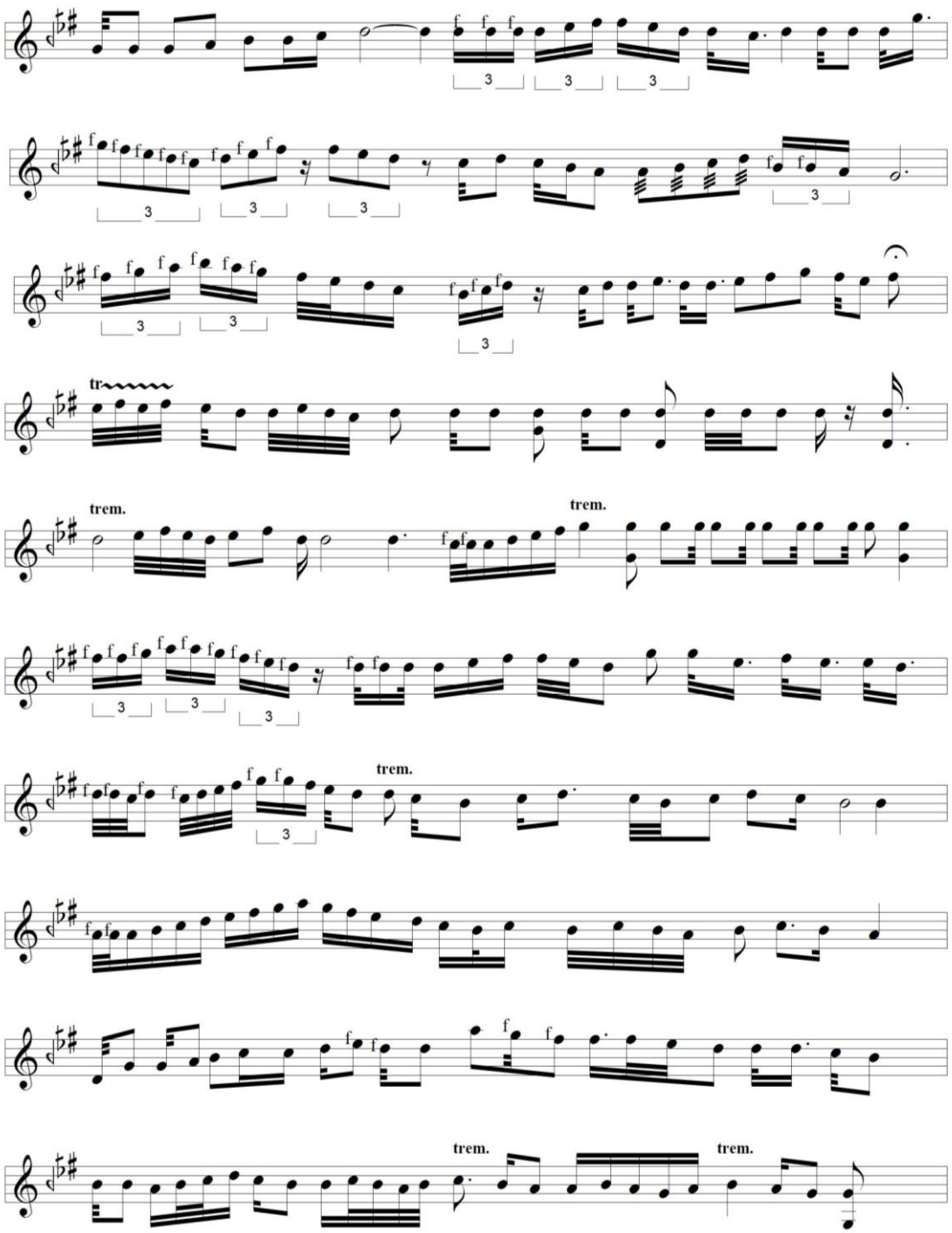

tr
trem.
trem.
tr
trem.
trem.
3
3
3
3
3
trem.
trem.
trem. Bağ süresince
trem.
trem.
tr
trem.
trem.
Ağırlaşarak
trem. Bağ süresince

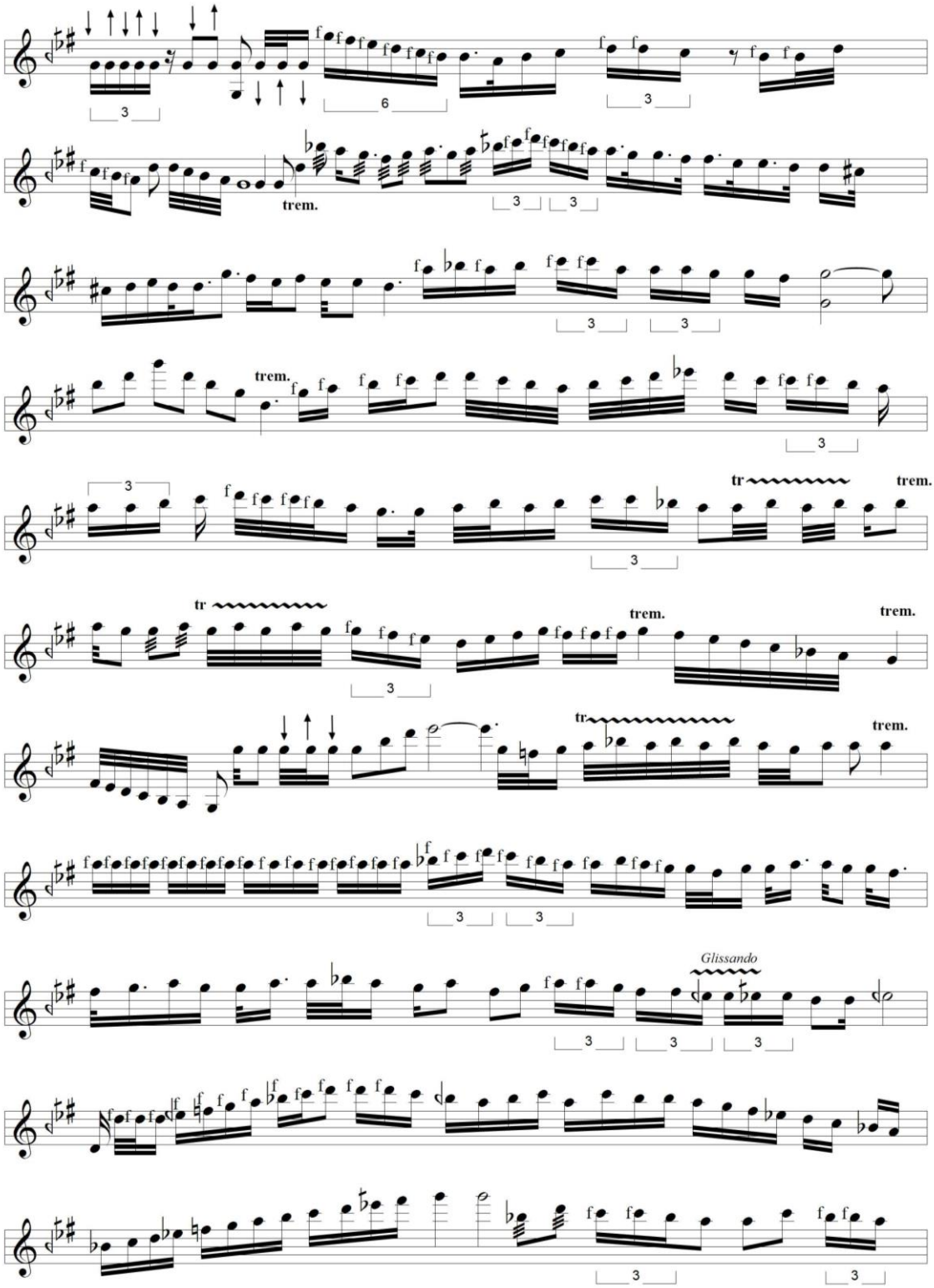

trem.
trem.
trem.
trem.

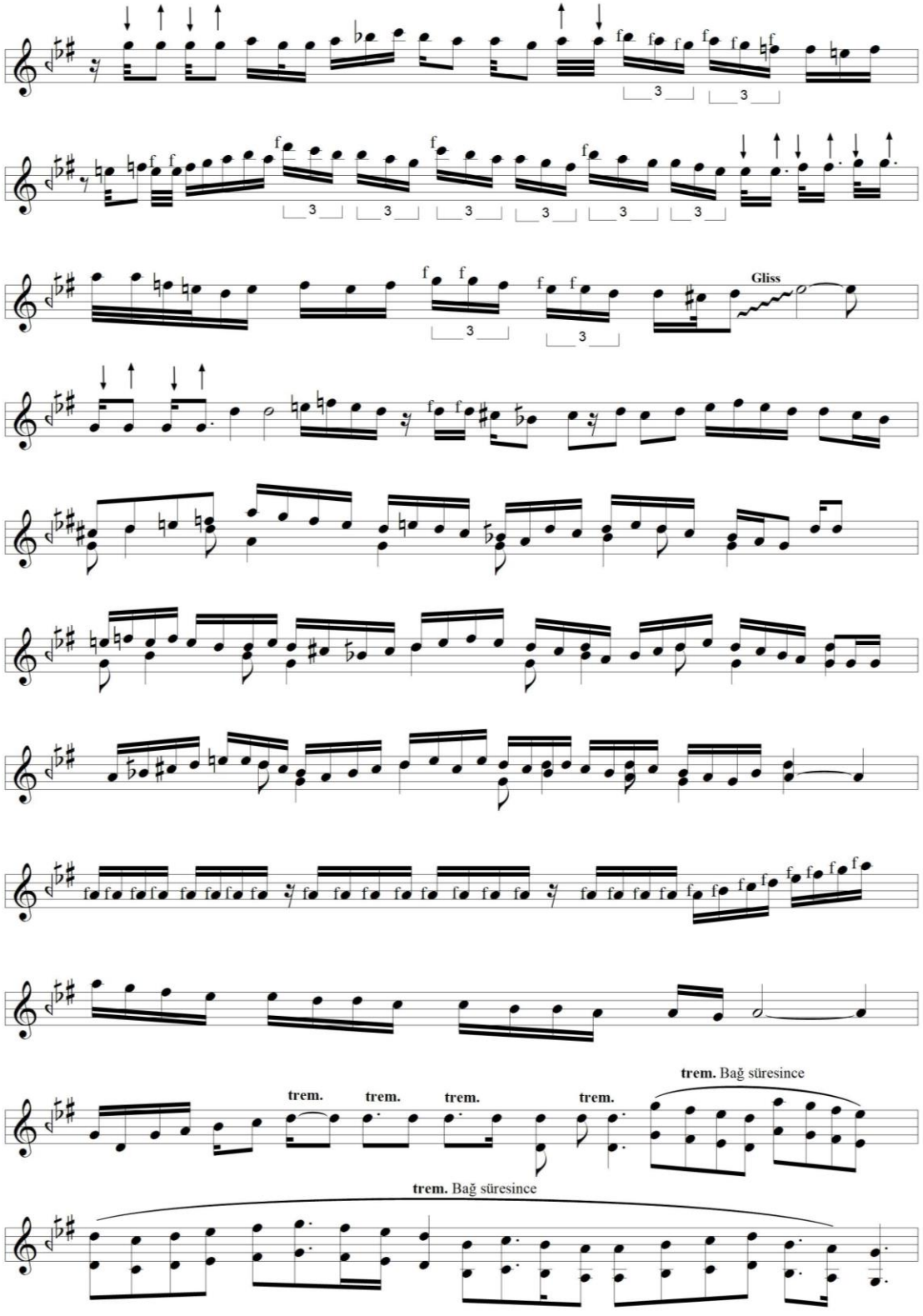
Suzinak Taksim

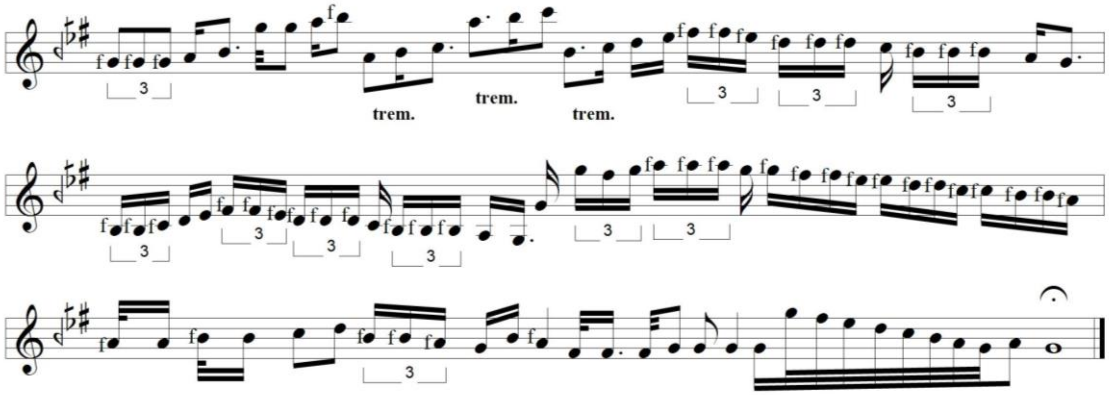
Süre : 03.41"

Hasan Ferid Alnar



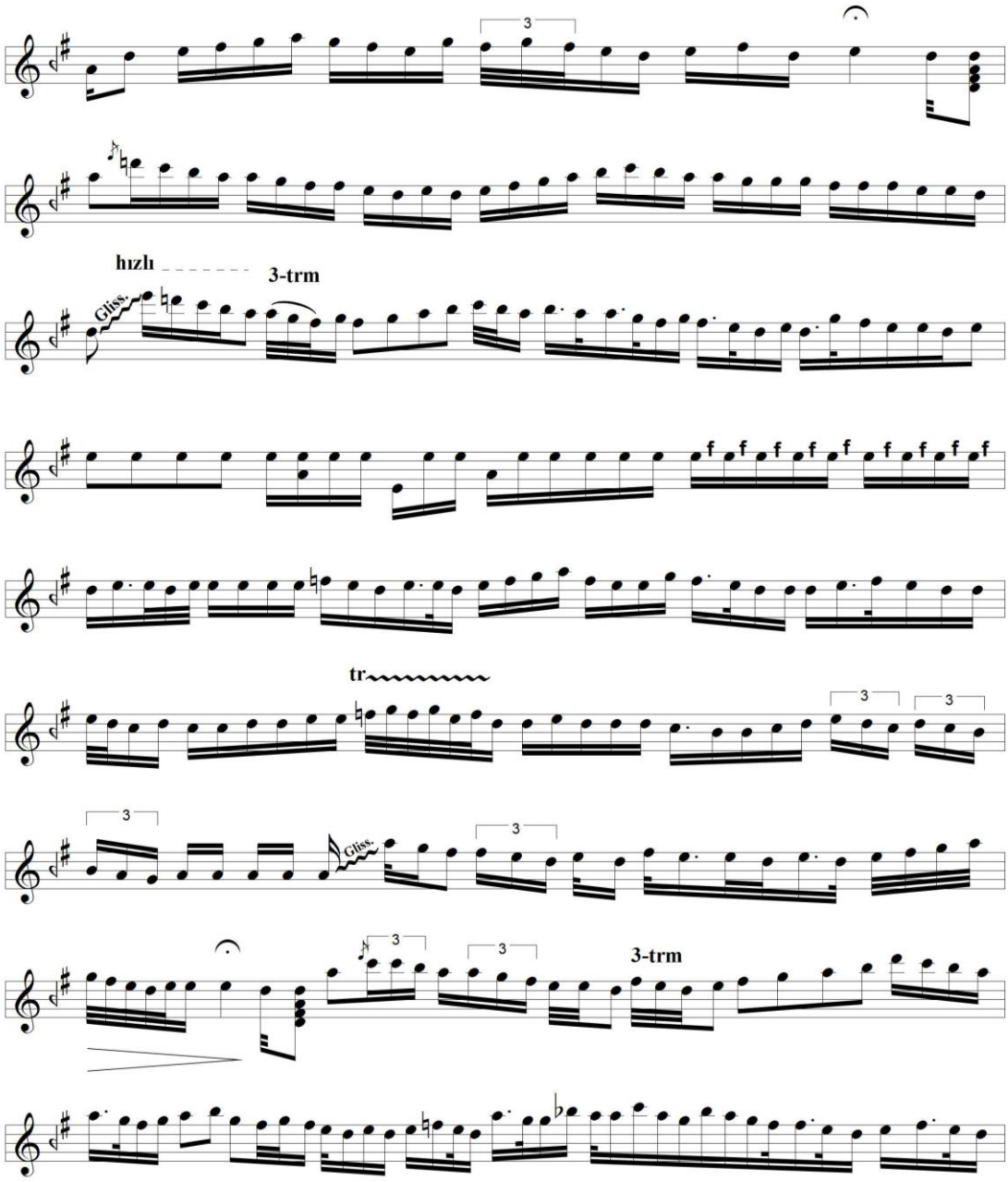

trem.
tr
trem.
Glissando

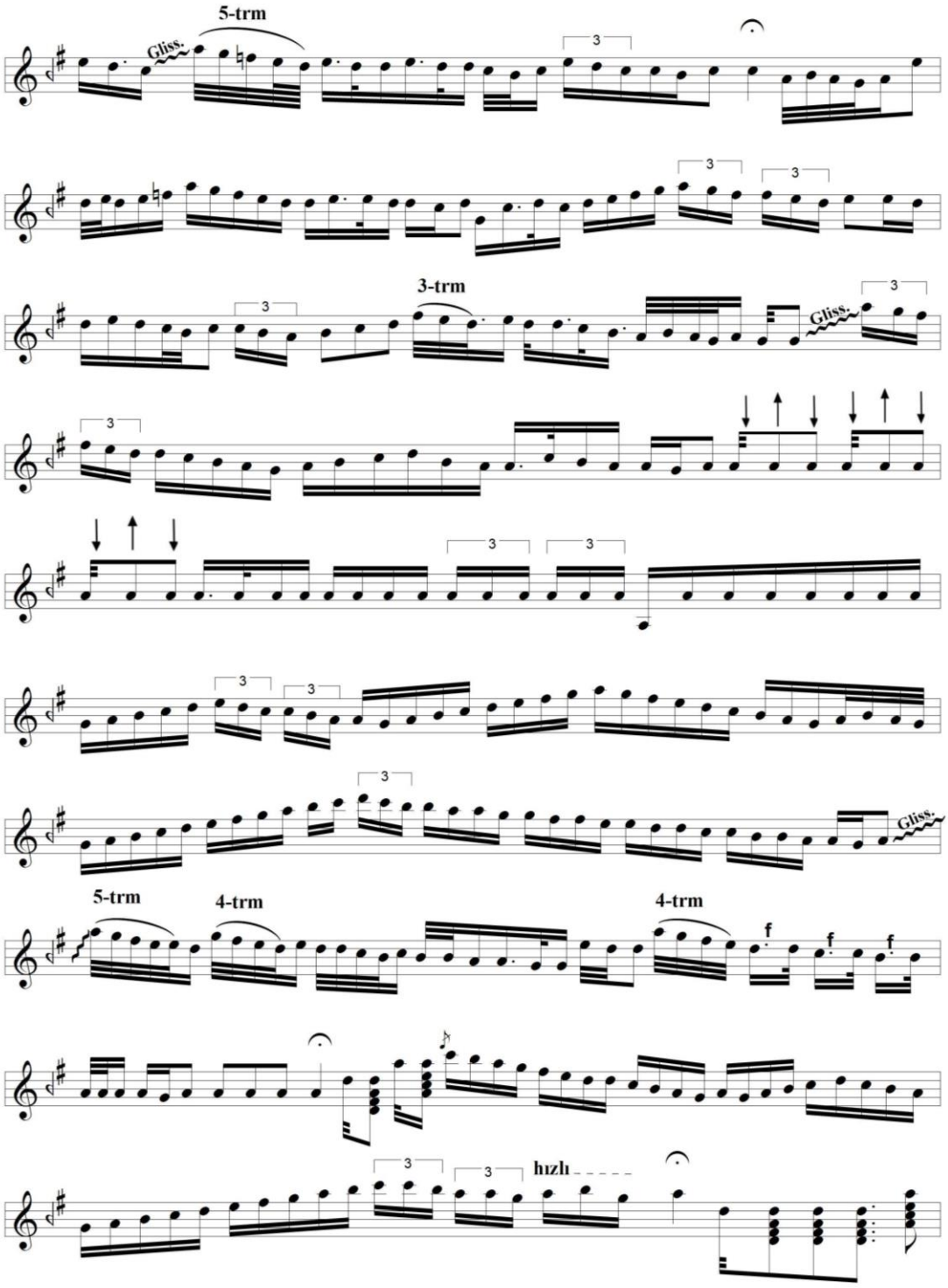

Gliss
trem.
trem.
trem.
trem.
trem. Bağ süresince
trem. Bağ süresince


trem.
trem.
trem.

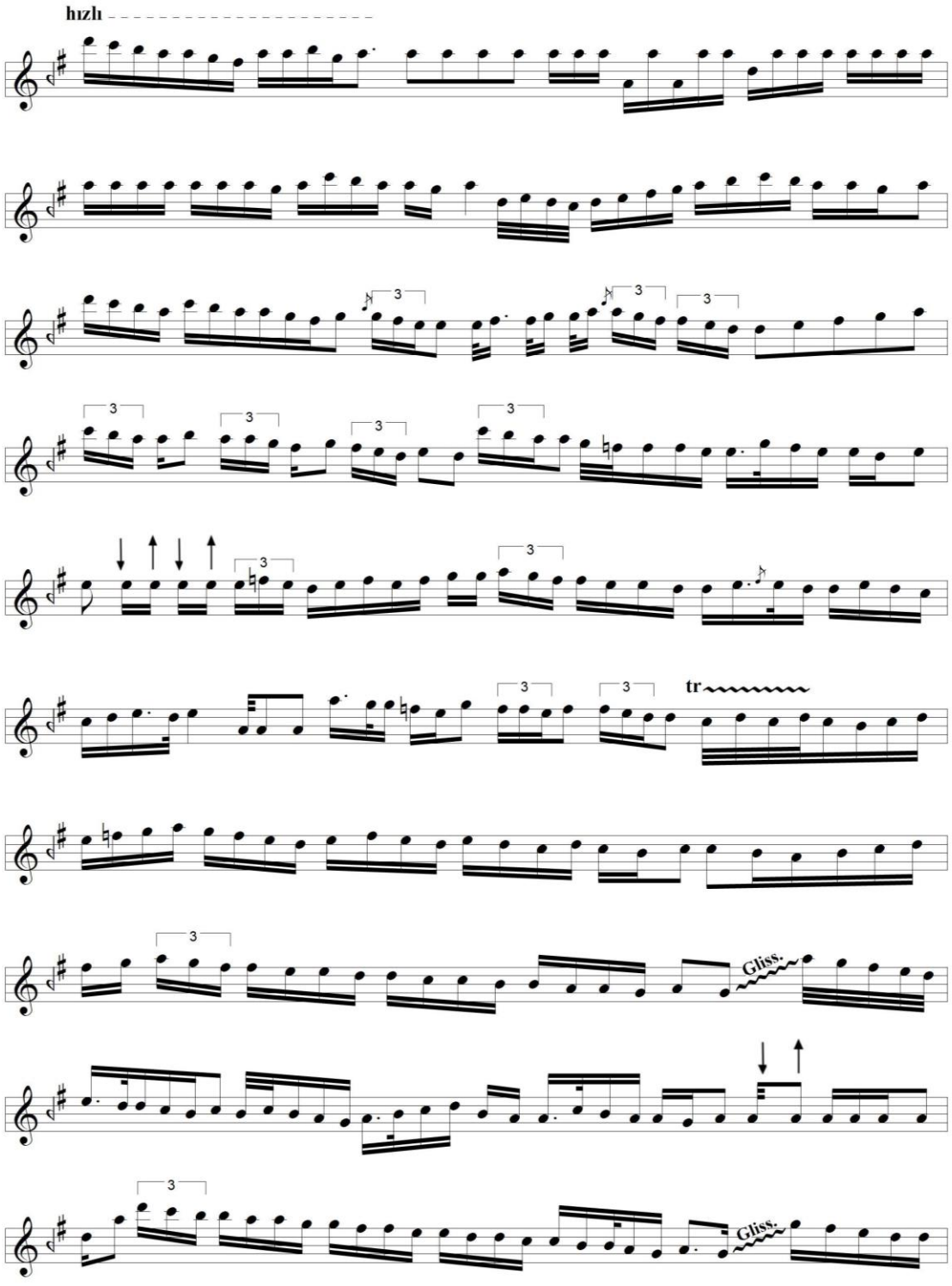
Hüseyni Taksim

Süre : 4'20" **Ahmet Yatman**

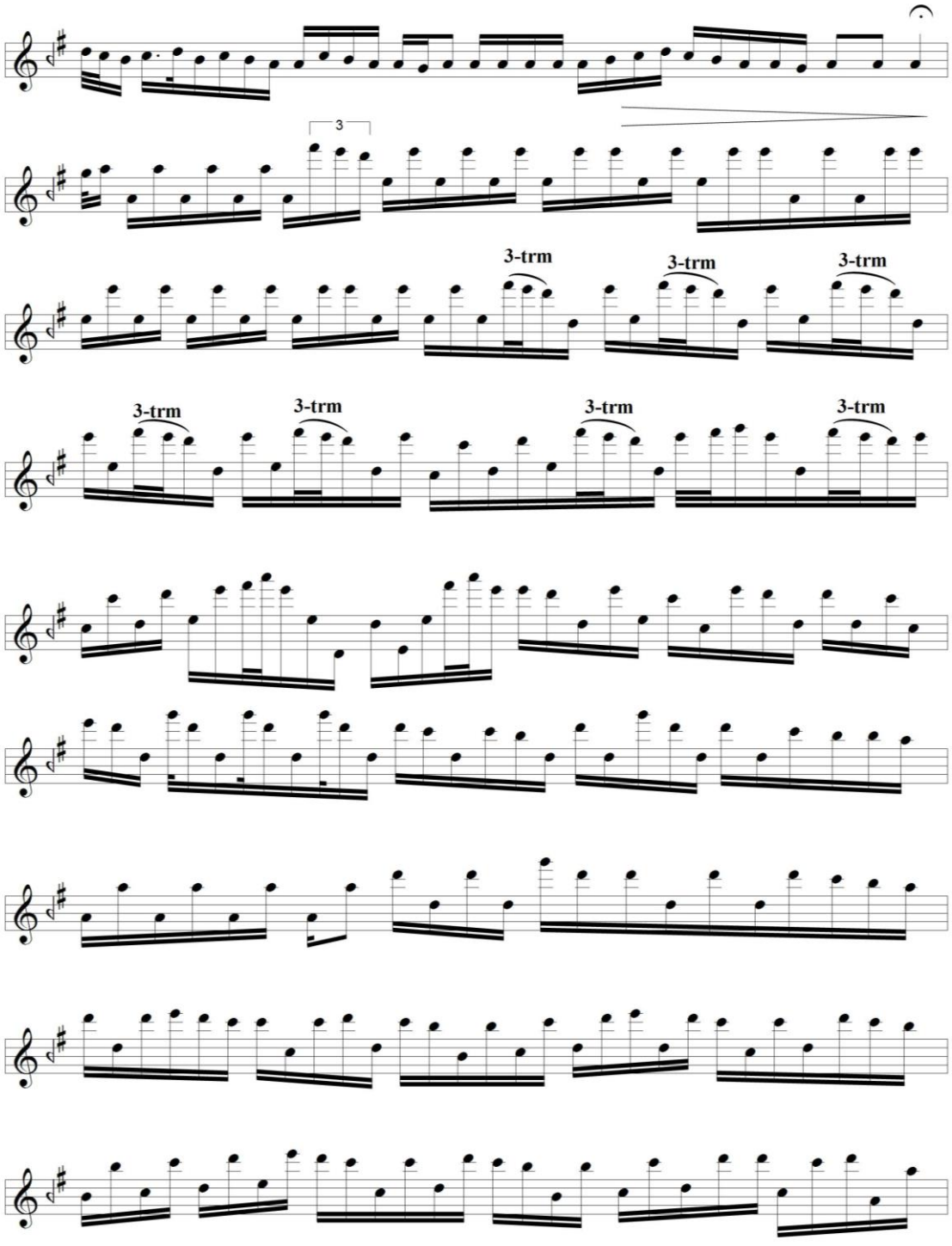



5-trm
Gliss.
3
3
3
3-trm
3
Gliss.
3
3
3
3
3
3
Gliss.
5-trm
4-trm
4-trm
f
f
f
hızlı

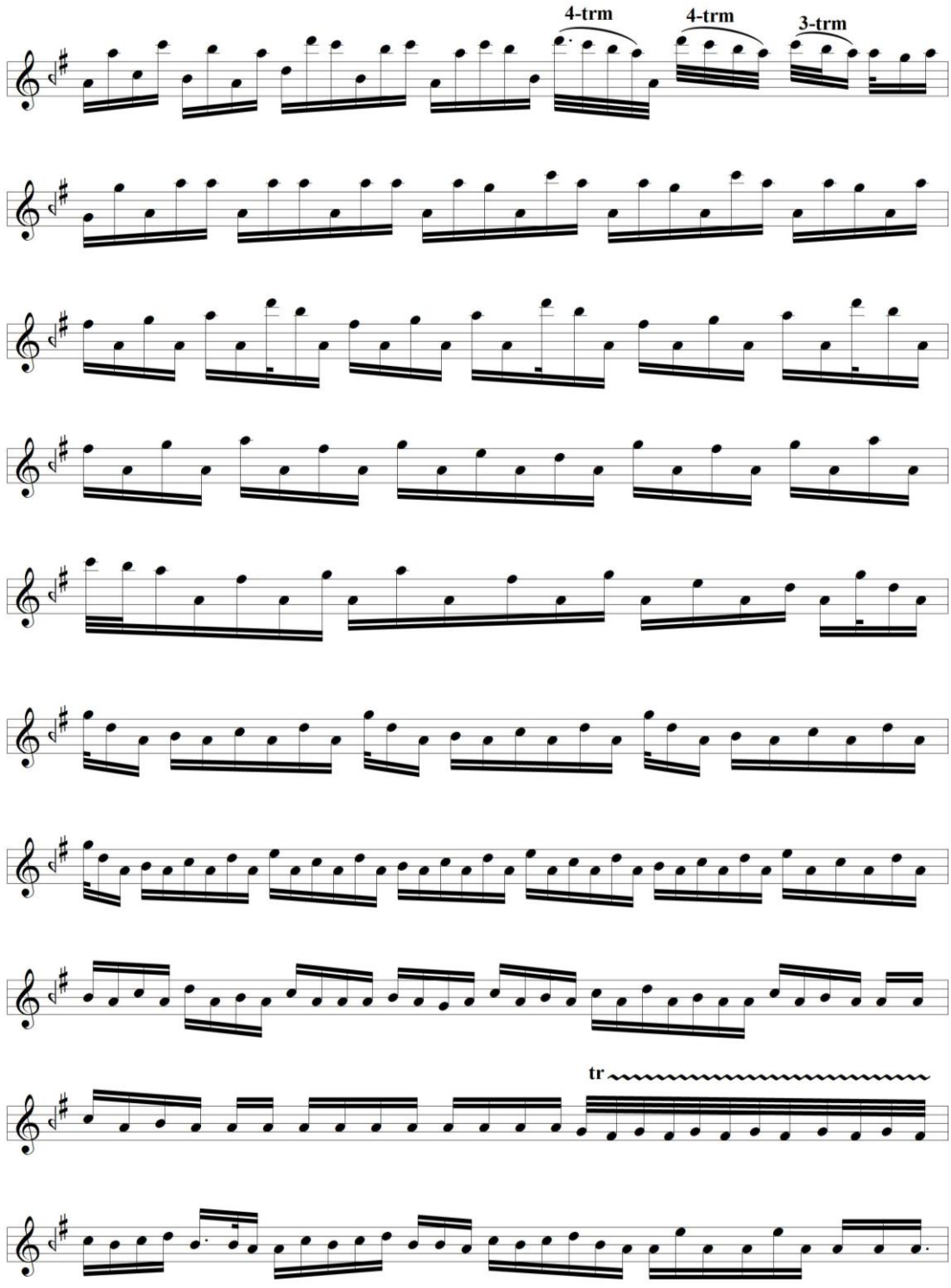
-2-



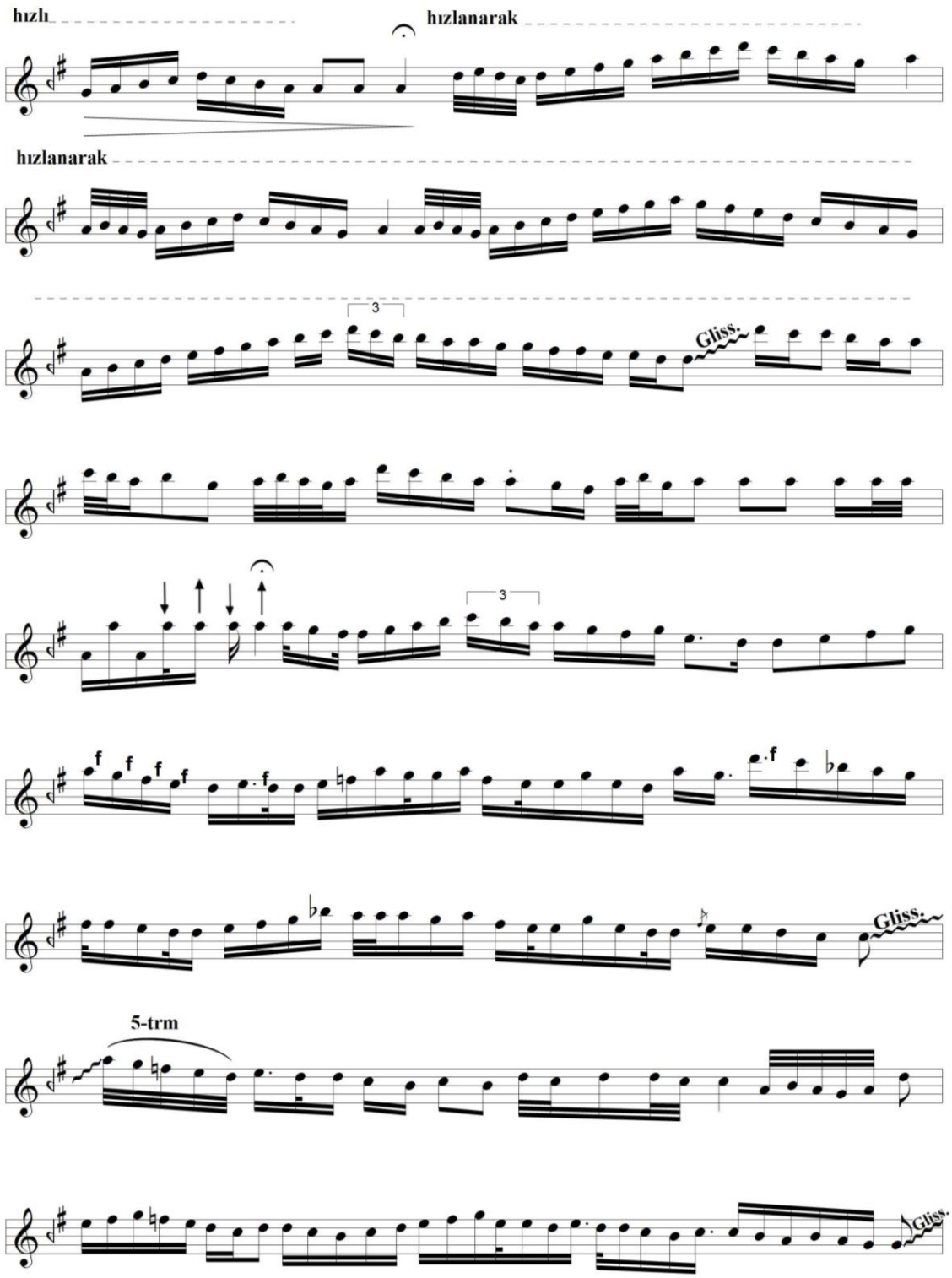
-3-



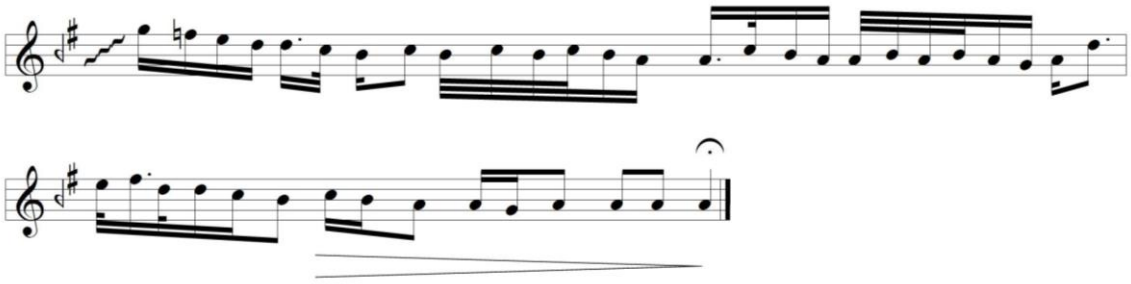
-4-



-5-

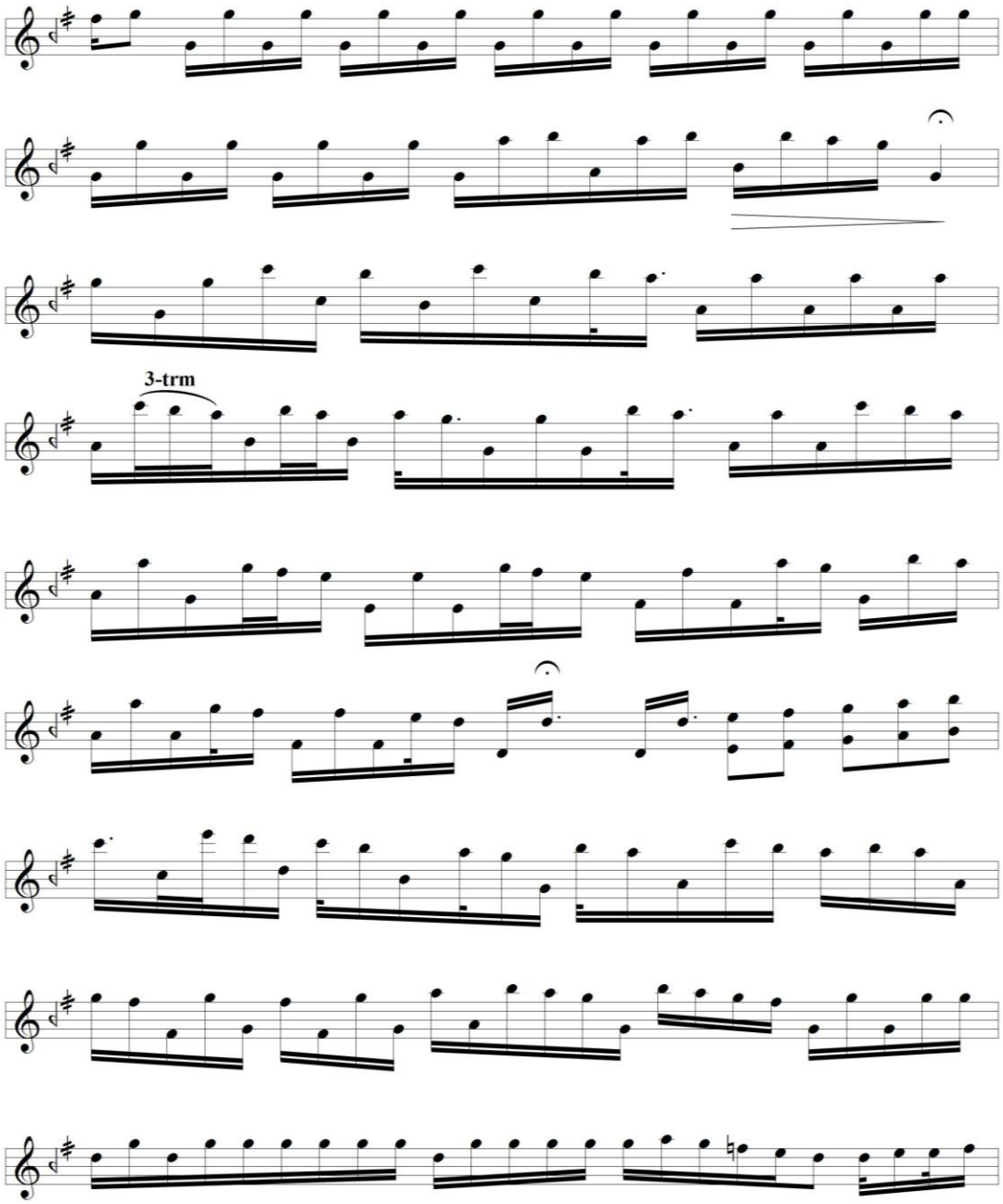

hızlı
hızlanarak
hızlanarak
3
Gliss.
3
f
f
f
f
f
f
Gliss.
5-trm
Gliss.

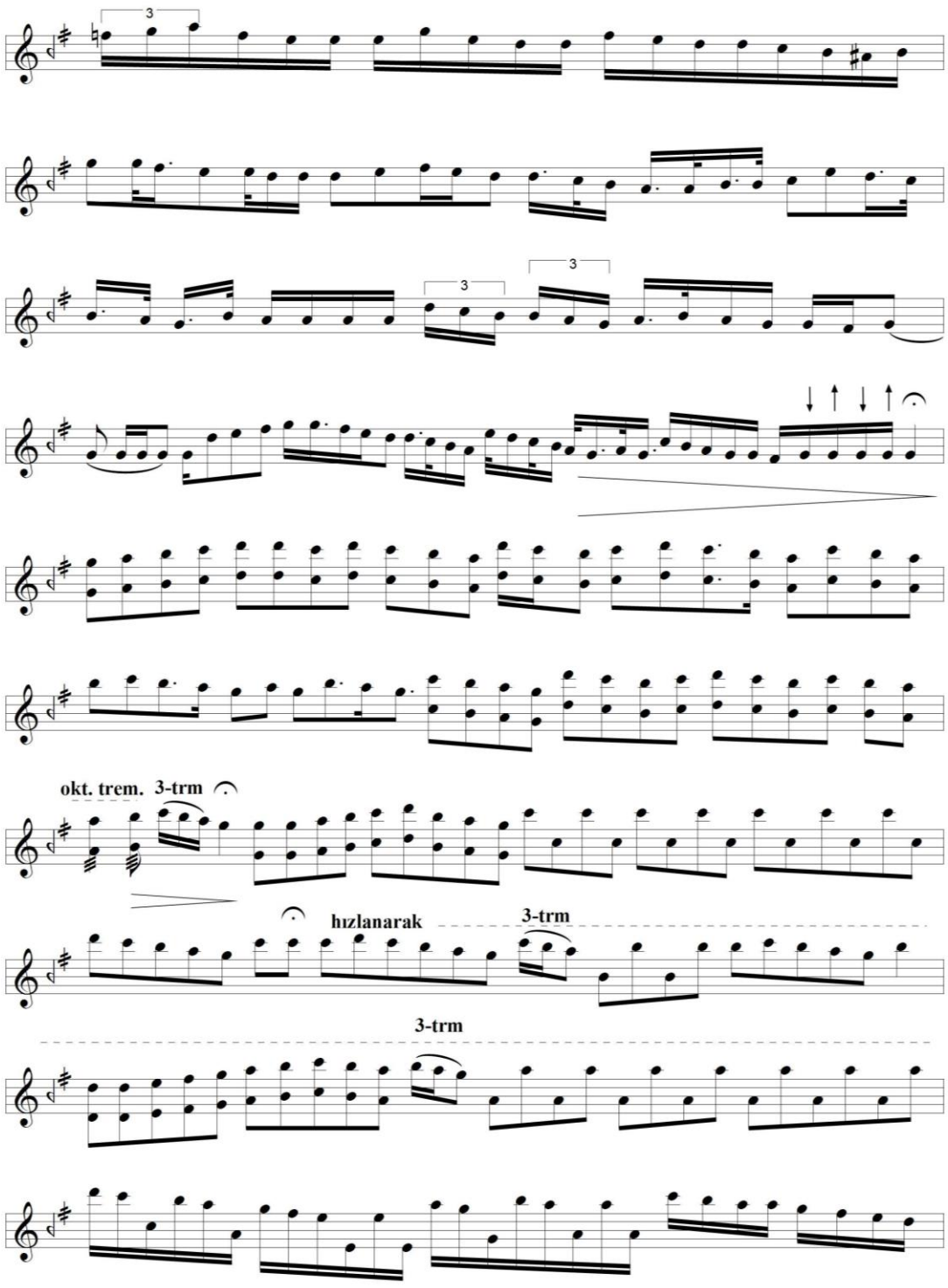
-6-



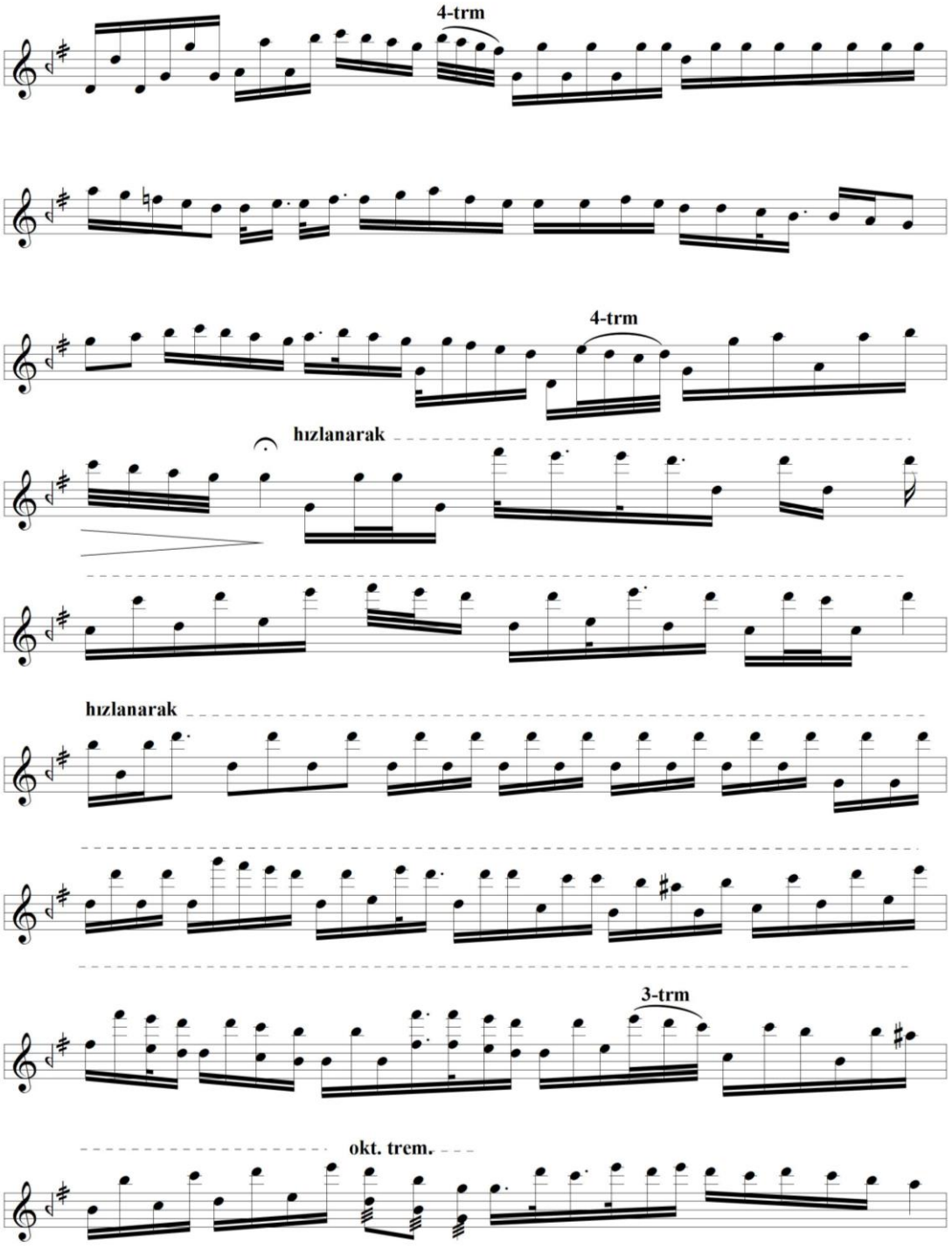
Mahur Taksim

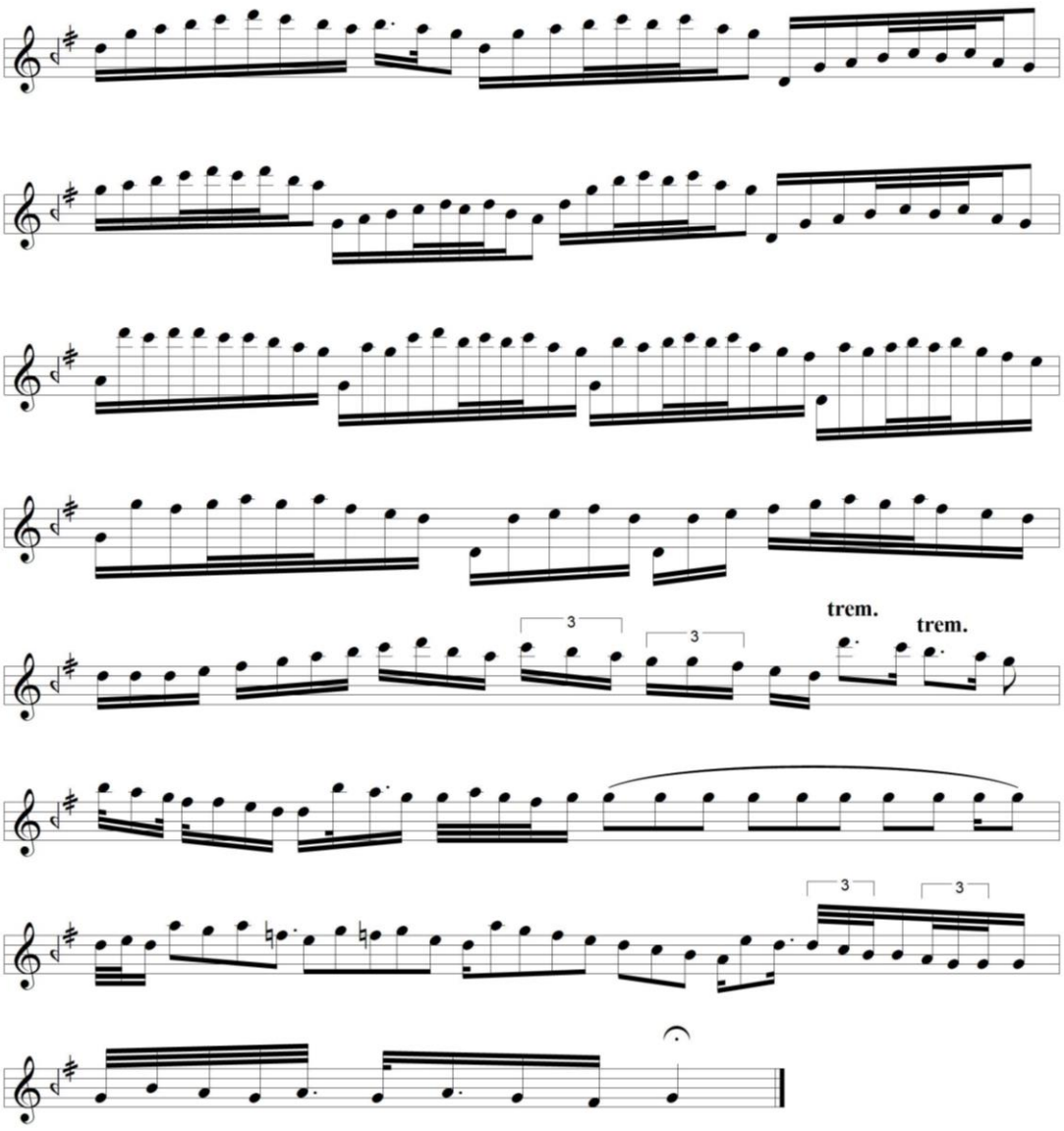
Süre : 2'50" **Ahmet Yatman**





-2-


4-trm
4-trm
hızlanarak
hızlanarak
3-trm
okt. trem.


3
3
trem.
trem.
3
3

EK 2.

Kanunilerin Fotoğrafları.

Vecihe Daryal (Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Arşivi)

Vecihe DARYAL, Hakkı DERMAN ve Sadi HOŞSES'in aralarında bulunduğu bir hatıra fotoğrafı (Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Arşivi)

Hüsnü COŞAR, İzzeddin ÖKTE, Alaeddin YAVAŞÇA, Burhaneddin, Vecihe DARYAL, Cevdet ÇAĞLA, Vecdi SEYHUN, Rüşdü Ulvi (Tevfik BİLDİK Arşivi)

İzzettin Ökte, Vecihe Daryal ve Alâeddin Yavaşça (İrşat Kazazoğlu arşivi)

Vecihe DARYAL, Alaeddin YAVAŞÇA (İrşat Kazazoğlu arşivi)

Mart 1952, Ankara Radyosu
Şef: Rüşen Kam *Sazlar soldan sağa:* Hayri Tümev, Naci Toktel, Cüneyd Orhon, Halil Aksoy, Vecihe Daryal, Ömer Altuğ *Sesler:* 1. Berrin Erbay, 5. Ekrem Güyer, 6. Muzaffer İlkar, 7. Nusret Ersöz, 8. Sıdıka Dalmen (Çavdarlı), 9. Abdullah Özman, 10. Nevin Demirdöğen, 11. Cevriye Ceyhun

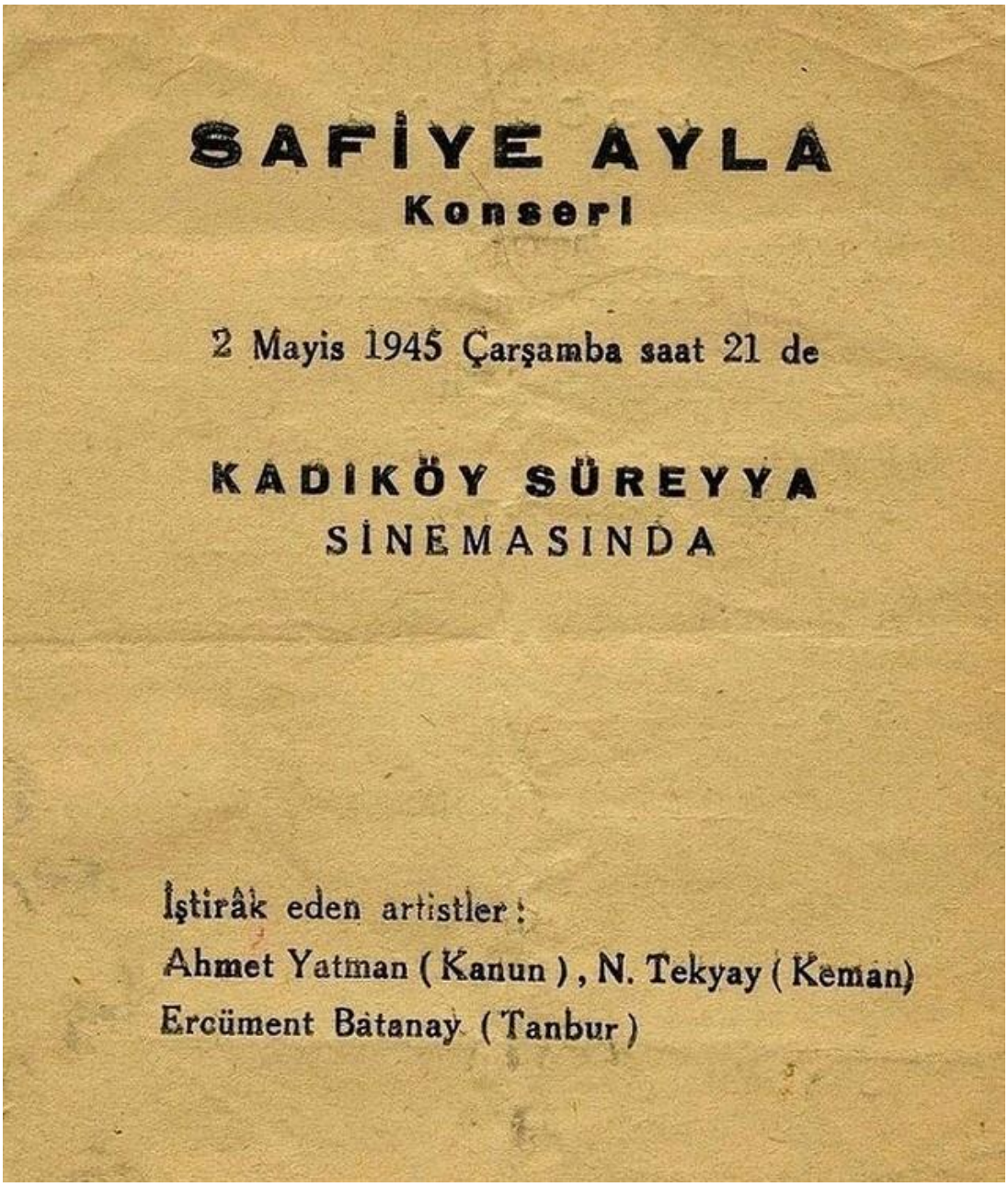
1952 yılının Mart ayında Vecihe Daryal'ın da aralarında bulunduğu Ankara radyosu kadrosunun vermiş olduğu konser (İrşat Kazazoğlu arşivi)

Kanuni Vecihe Daryal, Fahire Fersan ve Behiye Aksoy[9]

[9] **https://www.instagram.com/p/CMpV58-ngSG/?utm_source=ig_web_copy_link** ET(13.04.2021)

Soldan sağa; Sadi Işılay, Safiye Ayla, Selahattin Pınar ve oturan Ahmet Yatman [10]

[10] **https://www.instagram.com/p/Bu8WZE_n_OS/?utm_source=ig_web_copy_link** ET(13.04.2021)



Ahmet Yatman'ın da aralarında bulunduğu 2 Mayıs 1945 tarihinde yapılan bir Safiye Ayla konser afişi [11]

[11] **https://www.instagram.com/p/CMvIRmWg7yQ/?utm_source=ig_web_copy_link** ET(13.04.2021)

Aralarında Müzeyyen Senar, Safiye Ayla ve Ahmet Yatman'ın da bulunduğu bir yemek masası[12]

12 **https://books.google.com.tr/books?id=OvBUDwAAQBAJ&pg=PA16&lpg=PA16&dq=Ahmet+Yatman+rak%C4%B1+k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC&source=bl&ots=CJPeC8V4Zc&sig=ACfU3U0D5-fz2zsCvJfWczCnw6O5fm9FIQ&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiPvLvogvzvAhXRwAIHHRNfAsoQ6AEwBHoECBQQAw#v=onepage&q&f=false** ET(13.04.2021)

Ahmet Yatman'ın son resimlerinden biri, soldan-sağa Safiye Filiz, Seraceddin Ziddioğlu, Ahmet Yatman, Hacı Mehmet Özbilen...

Ahmet Yatman 67. sanat yılına yetişemeden gitti

Tarih, 14 kasım 1973... Ajanslardan bir haber yayılıyor: (Elazığ-THA) Ses sanatçısı Mediha Şen ve Erkin Koray ile birlikte Anadolu turnesine çıkan kanun sanatçısı Ahmet Yatman, "Köşk" sinemasında verilen konser sırasında kalp krizi geçirerek ölmüştür...

Yılların sanatçısı Ahmet Yatman ile turneye çıkışında, Yeşilköy'de karşılaşmıştık. Yanında Mediha Şen vardı. Her zaman olduğu gibi turneye çıkarken de yüzünden tebessüm eksik olmuyordu... "Mediha hanımla Anadolu'yu karışka - rış gezeceğiz. 35 gün sürecek turnemiz. Uzun süredir Anadolu'ya çıkamıyorum..." demişti... Mediha Şen'de ise, usta bir kanun sanatçısı ile turneye çıkmanın güveni vardı...

.....

Öldüğünde 76 yaşındaydı Ahmet Yatman. Sanat hayatının 67. yıldönümünü, 1974'de bir jübile ile kutlamayı düşünüyordu. Ama ömrü yetmedi bunu gerçekleştirmek için. Saz sanatçısının yetişmediği günümüzde Ahmet Yatman gibi usta bir kanun sanatçısının ölümü, Türk Sanat Müziği için büyük bir kayıptır. Tanrı rahmet eylesin...

● Seraceddin ZIDDIOĞLU

HAFTANIN

Bu liste plak satıcılarında ve HEY dergisinden sora

1 2

UNUTTUM DESEM DE İNANMA (1) Mediha Şen

SU SIZM ARAMIZI Ya Öz

4. Aşk Nedir Nasıldır Bilen
5. Yorgun Gönüller (4).....
6. Ben Doğarken Ölmüşüm (9
7. Hayat Kumarı/Mahpusane
8. Yemin Ettim Çıkmayacağı
9. Eylül Bahçeleri (8).....
10. Doymadık Birbirimize/Bo

14 Kasım 1973 yılında Ahmet Yatman'ın ani ölümü üzerine yapılmış bir haber[13]

[13] **https://core.ac.uk/download/pdf/158640825.pdf** ET(10.02.2021)

53 yıllık sanatçı Ahmet Yatman çok sevdiği kanunuyla.

76 yaşındaki ünlü Kanuni Ahmet Yatman kalp krizinden öldü

MALATYA (GHA)- Türkiye'nin eski müzisyenlerinden kanuni Ahmet Yatman şehrimizde bir kalp krizi sonucu ölmüştür. Medha Şen ile çıktığı bir turne dolayısıyle Yatman Malatya'ya gelmişti.

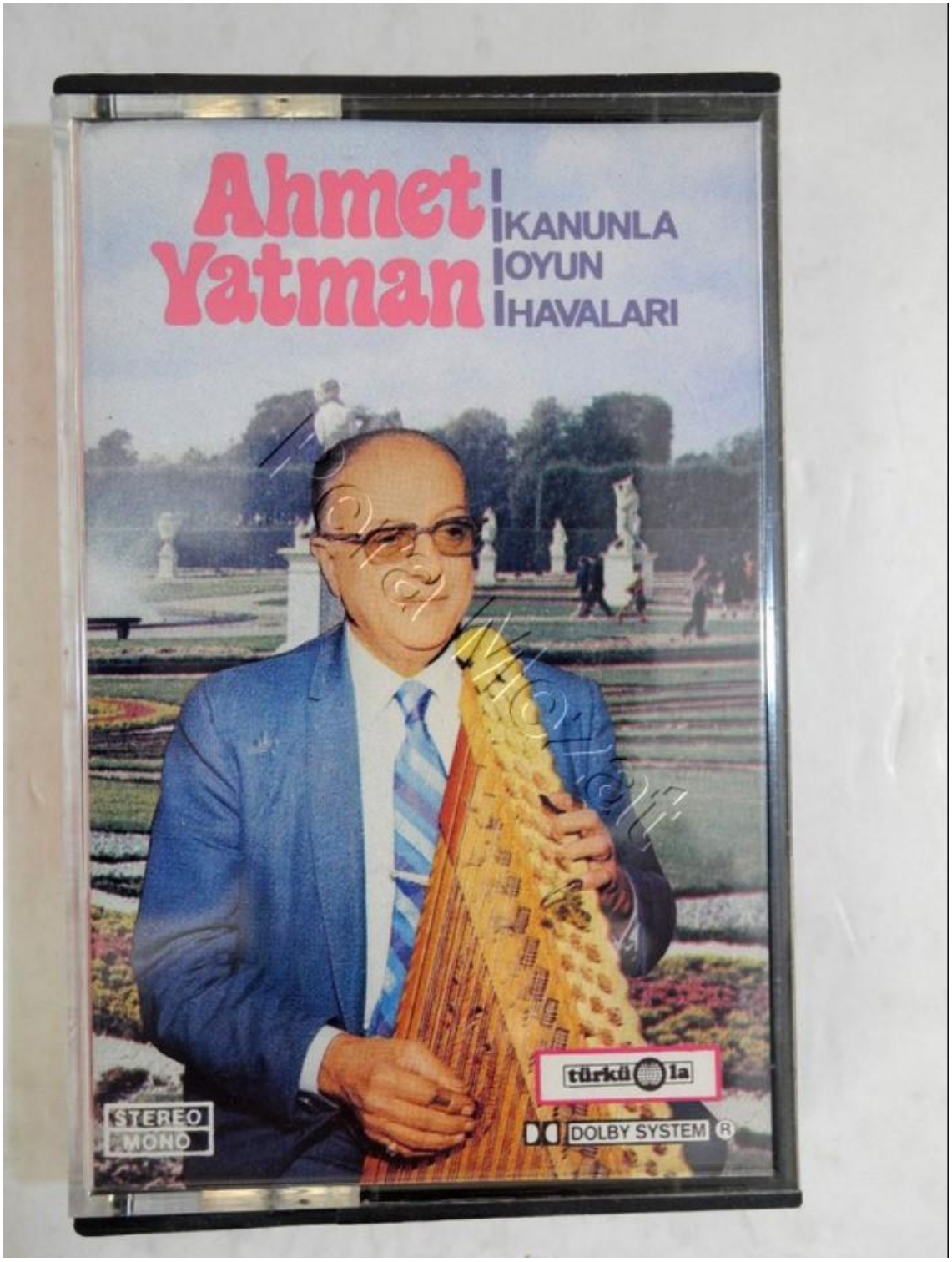
Ahmet Yatman kimdir?

1920 yılından beri sahne ve radyolarda saz çalan 53 yıllık sanatçı Kanuni Ahmet Yatman 1897'de doğdu. Yatman evli, üç çocuk babasıdır. Merhumun cenazesi İstanbul'a gönderilmiştir.

İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi
Taha Toros Arşivi

Ahmet Yatman'ın bir başka vefat haberi[14]

[14] **https://core.ac.uk/download/pdf/158640821.pdf** ET(10.02.2021)



Ahmet Yatman'ın doldurduğu kasetlerden birinin kapağı ve üzerinde bulunan kendine ait fotoğrafı [15]

15 **https://www.peramezat.com/peramezat/dosyalar/yeniurun/6657/7.JPG?m=1590851937** ET(22.01.2021)

Renklendirme tekniği düzenlenen ve aralarında Cahit Külebi, Mithat Fenmen, Hasan Ferid Alnar, Fuad Turkay'ın da bulunduğu bir hatıra fotoğrafı.[16]

Renklendirme tekniği düzenlenen ve aralarında Cevad Memduh Altar ve H. Ferit Alnar'ın da olduğu bir grubun kayıt cihazları ile birlikte çektikleri fotoğraf.[17]

[16] **https://twitter.com/foto_salt/status/1263369243330043905?s=20** ET(15.03.2021)
[17] **https://twitter.com/foto_salt/status/1254778544565059589?s=20** ET(15.03.2021)

Bir diploma töreninde H. Ferit Alnar'ın şefliğinde verilen konser[18]

[18] **https://twitter.com/foto_salt/status/1264084324183412736?s=20** ET(12.04.2021)

Carl Elbert ve H. Ferit Alnar[19]

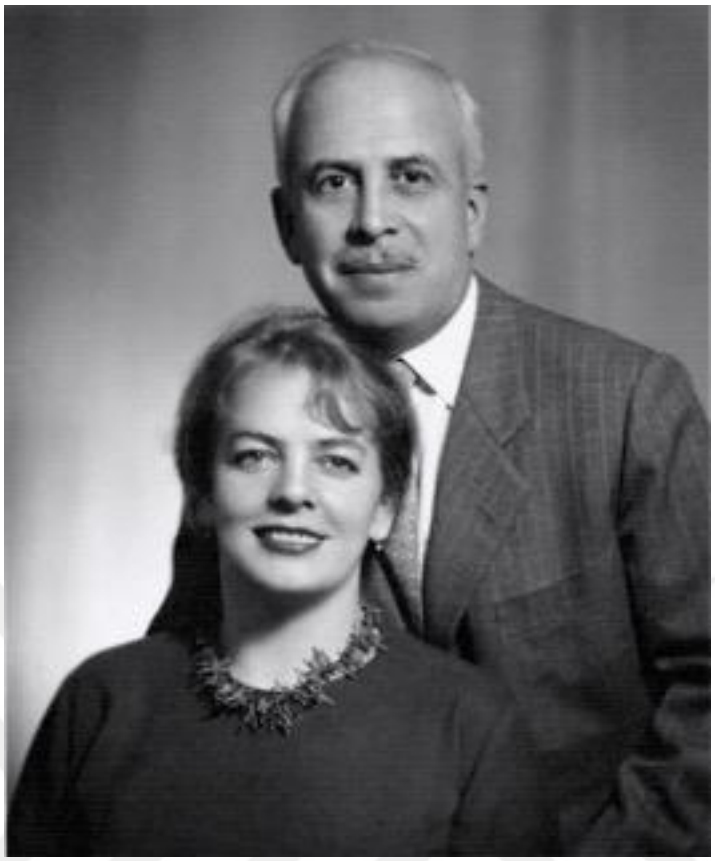
[19] **https://www.youtube.com/watch?v=NlJIQkIO76Q** ET(09.04.2021)

Hasan Ferit Alnar[20]

[20] **https://images.app.goo.gl/yWycGZAqNJhnza7y7** ET(10.04.2021)

Wieland Wagner ve H. Ferit Alnar[21]

[21] **https://www.youtube.com/watch?v=NlJIQkIO76Q** ET(14.04.2021)



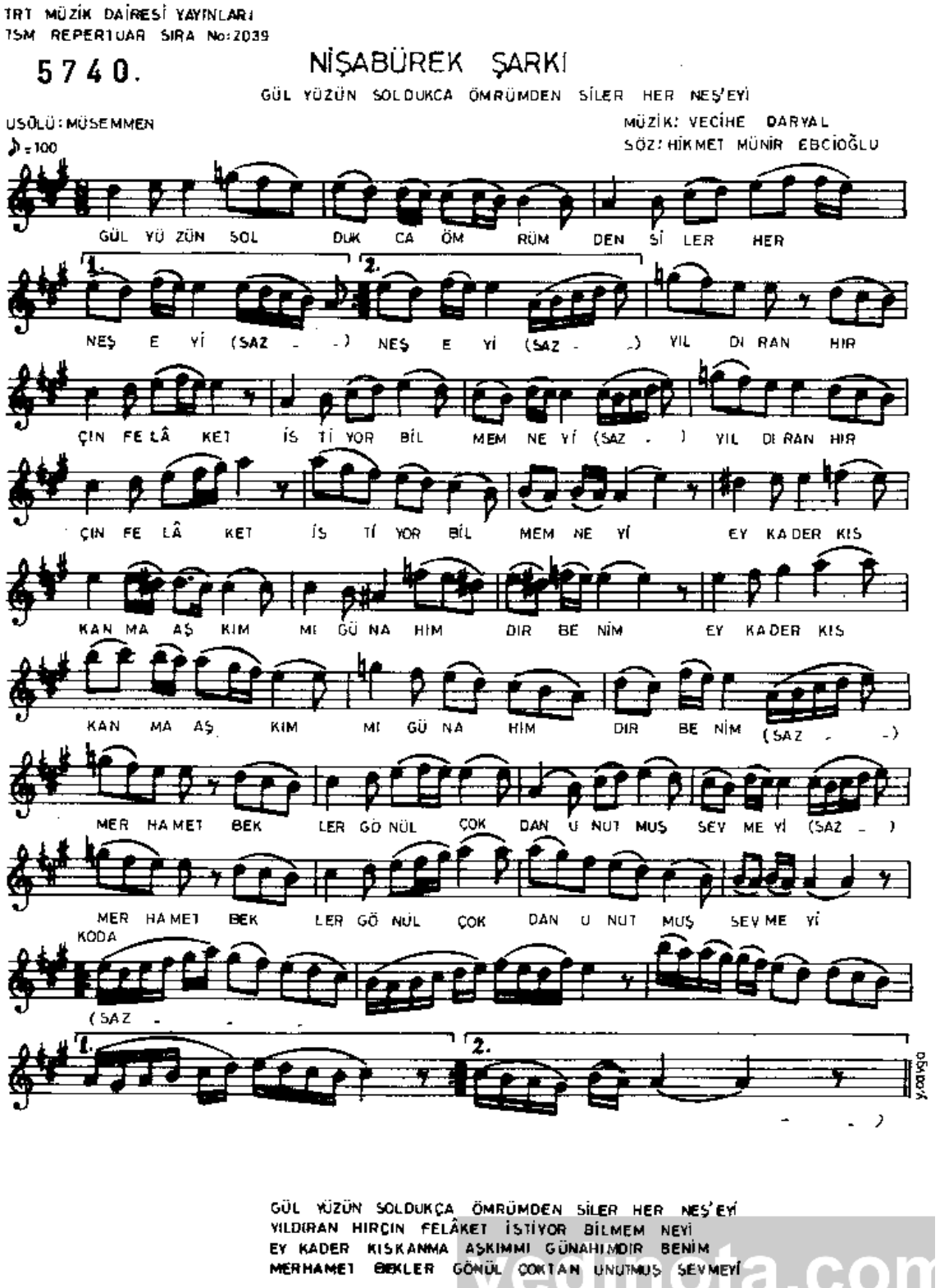
H. Ferit Alnar ve Opera Sanatçısı olan ilk eşi Ayhan Aydan[22]

H. Ferit Alnar piyano icra ederken[23]

[22] **https://images.app.goo.gl/AQvMiaHry2xWB9yBA** ET(14.04.2021)
[23] **https://twitter.com/msgsuniversite/status/1369913200565751810?s=20** ET(14.04.2021)

H. Ferit Alnar kanun icrası yaparken [24]

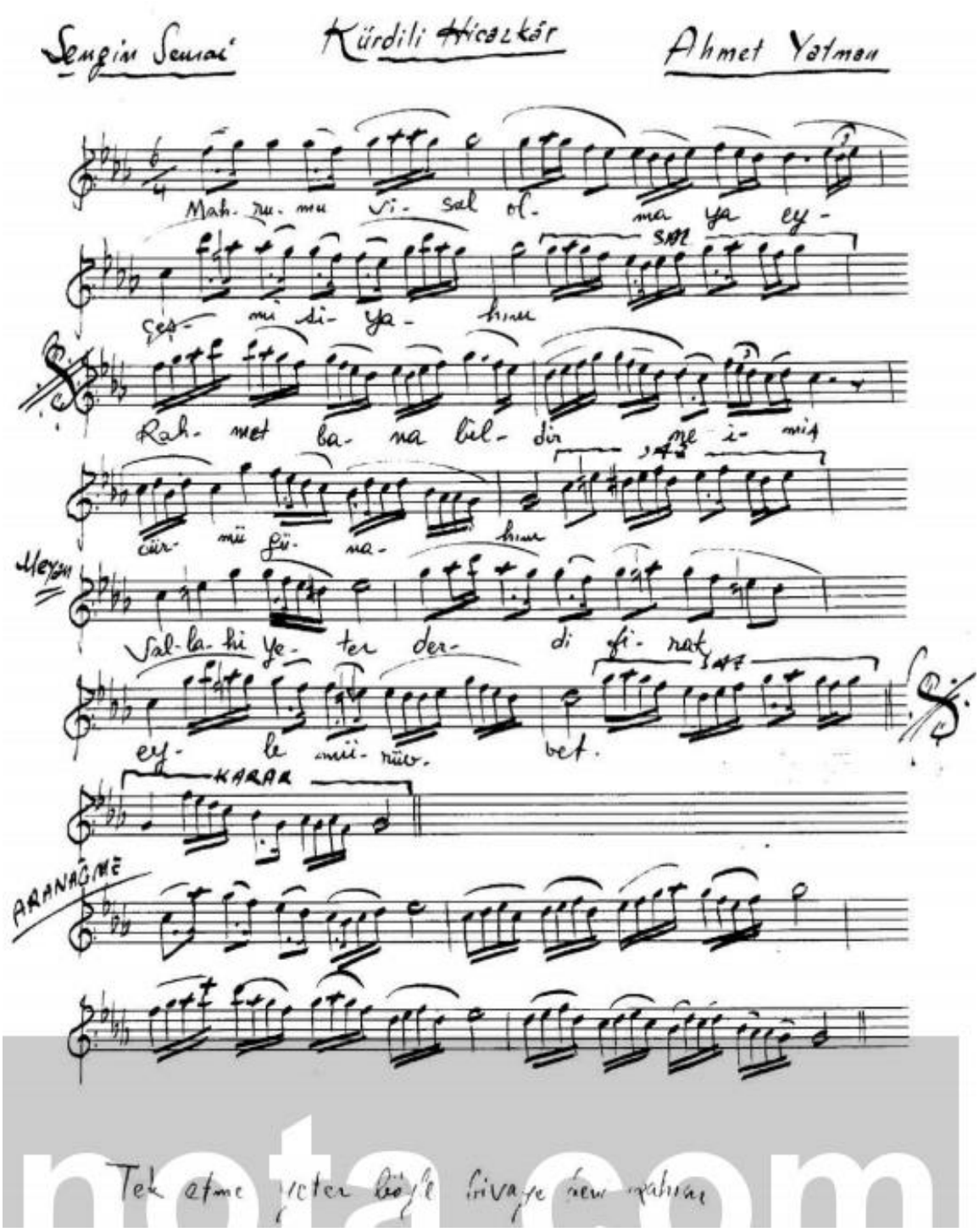
[24] **https://images.app.goo.gl/Vsq1xW9ks8tz9e1A7** ET(14.04.2021)



GÜL YÜZÜN SOLDUKÇA ÖMRÜMDEN SİLER HER NEŞ'EYİ
YILDIRAN HIRÇIN FELÂKET İSTİYOR BİLMEM NEYİ
EY KADER KISKANMA AŞKIMMI GÜNAHIMDIR BENİM
MERHAMET BEKLER GÖNÜL ÇOKTAN UNUTMUŞ SEVMEYİ

Mahmuta.com

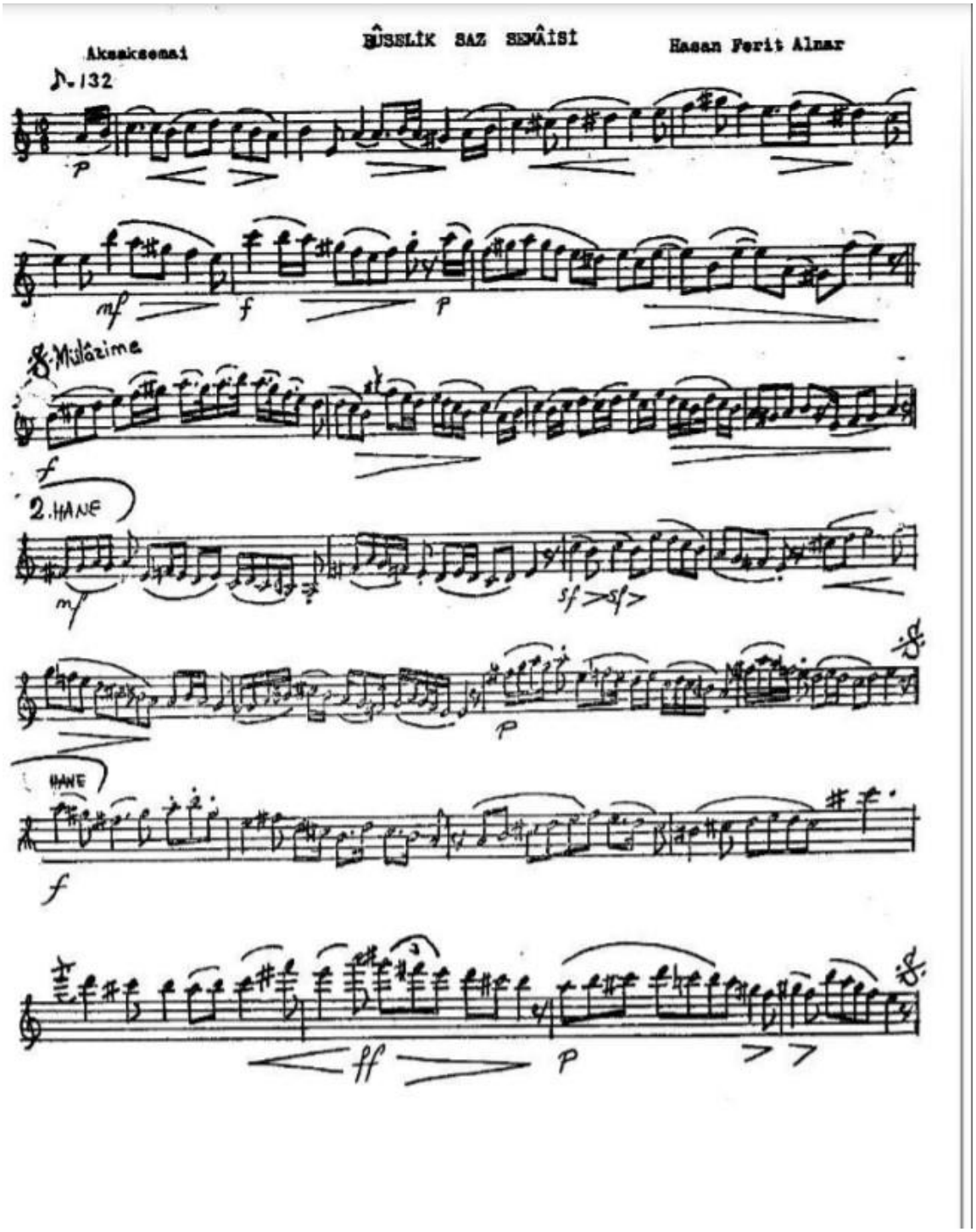
25

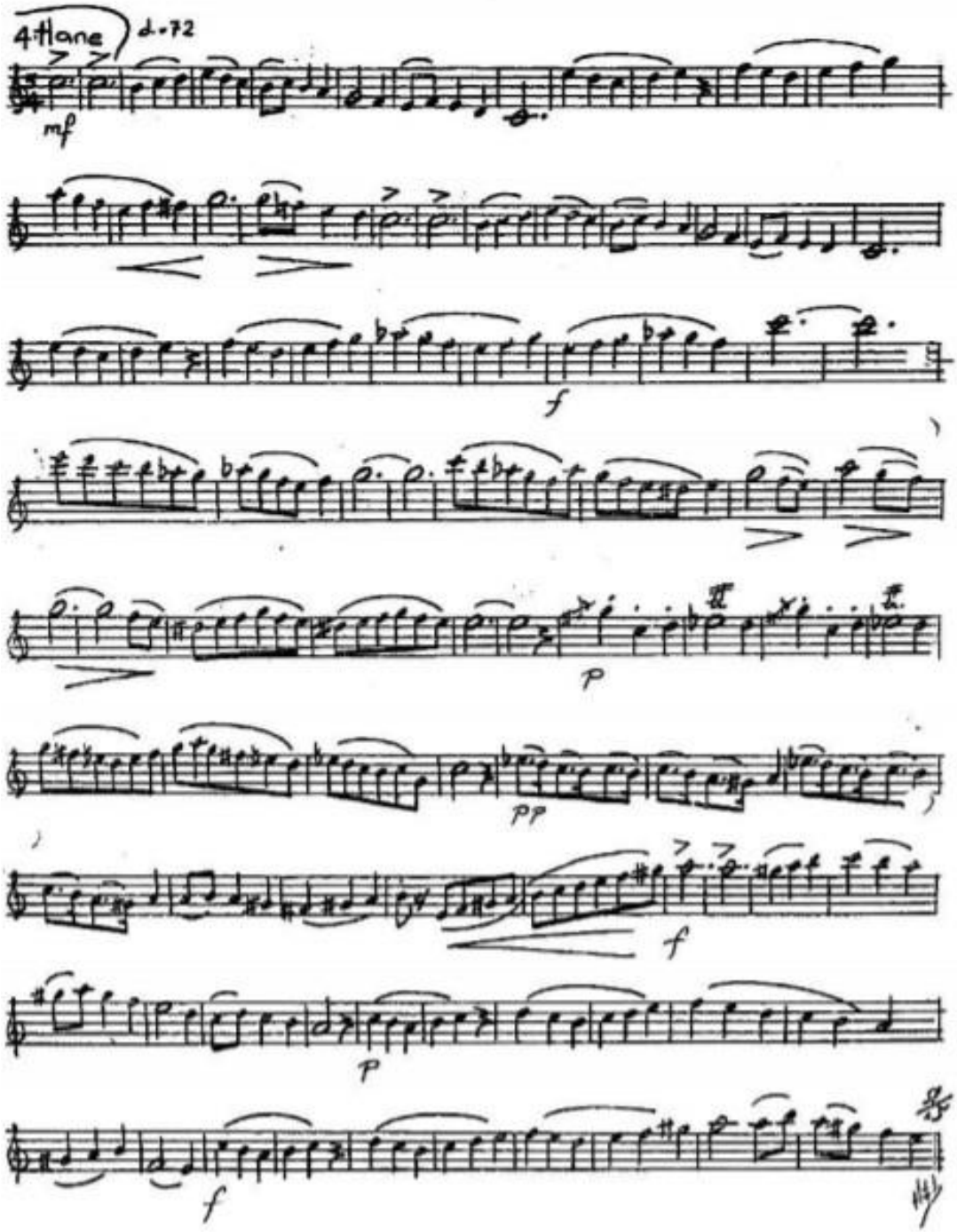


26

[25] **https://www.yedinota.com/beste/gul-yuzun-soldukca-omrumden-siler-her-neseyi-5808** ET(14.04.2021)

[26] **https://www.yedinota.com/beste/mahrum-i-visal-olmaga-ey-cesm-i-siyahim-7502** ET(10.04.2021)


Aksaksemai
BÜSELİK SAZ SEMÂİSİ
Hasan Ferit Alnar
♪=132
Müâzime
2.HANE
HANE



27

[27] **http://defteriniz.com/wp-content/uploads/2017/12/tsm-S.E.-0391.pdf** ET(14.04.2021)