



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.12.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1213764>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

İSMAİL AKDENİZ'İN UŞŞAK TAKSİM VE MAHUR SAZ SEMAİSİ ÖZELİNDE VİYOLONSEL İCRA TAVRININ ANALİZİ

COŞKUN KAYA, Güleda¹

ÖZ

Türk müziğinin icra edildiği pek çok ortamda viyolonsel kullanılmaktadır. Türk müziği icra etmek için viyolonselde belirli bir düzeyde teknik beceri elde etmek gerekmektedir. Teknik becerileri, Türk müziğinin icra üslubuna göre uygulamak ise hem makam kullanımının bilinmesini hem de icra örnekleri üzerinden, usta çırak ilişkisi ile öğrenimi zorunlu kılmaktadır. Bu öğretim şeklinde ustanın tavrı çırağa/öğrencisine aktarılırken öğrenci, ustanın tavrından yola çıkarak kendi tavrını oluşturmaktadır. Bu bağlamda tavrı üzerine yapılan incelemeler, geleneğin geleceğe aktarılabilmesi ve Türk müziği üslubunun devam ettirilmesi bakımından önemli görülmektedir.

¹ Arş. Gör. Güleda COŞKUN KAYA, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, guleda.coskun@hbv.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-7742-910X>

Türk müziği viyolonsel icrasının temsilinde yer alan ustalardan biri de İsmail Akdeniz'dir. Başta viyolonsel olmak üzere ud, keman, piyano ve klarnet gibi çalgıları da icra eden Akdeniz, sanatçı ve eğitimci kimliğiyle ön planda olan viyolonsel icracılarının başında gelmektedir. Bu araştırma, İsmail Akdeniz'in viyolonseli nasıl bir tavrıyla icra ettiğini analiz ederek ortaya koymak, sanatçının viyolonsel icracılığını oluşturan özelliklerin neler olduğunu belirlemek amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda, araştırmanın problem cümlesi: "İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavır özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılarak hazırlanmıştır. Araştırmaya konu olan icraların notaya aktarma işleminden sonra, icralar üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Analizlerin yorumlanmasının ardından İsmail Akdeniz'in usullü eser ve irticali icrasında, Türk müziği icra üslubunun özelliklerini yansıttığı viyolonsel icra tavrına yönelik tespitler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, viyolonsel, İsmail Akdeniz, tavır, icra analizi.

THE ANALYSIS OF ISMAIL AKDENİZ'S PERFORMANCE OF THE UŞŞAK TAKSIM AND MAHUR SAZ SEMAISI

ABSTRACT

The cello is used in many environments where Turkish music is performed. It is necessary to obtain a certain level of technical skill in the cello to perform Turkish music. Applying technical skills according to the performance style of Turkish music requires both knowledges of the use of maqam and learning through the master-apprentice relationship. In this teaching style, the master's attitude is transferred to the apprentice/students, while the student creates an attitude based on the master's attitude. In this context, studies on attitude are considered important in terms of transferring the tradition to the future and maintaining the Turkish music style. İsmail Akdeniz is one of the masters involved in the representation of Turkish music cello performance. Akdeniz, who plays instruments such as the oud, violin, piano and clarinet, especially the cello, is one of the leading cello performances with her artist and educator identity. This research was carried out to analyze and reveal how İsmail Akdeniz performs the cello, and to determine what the characteristics of the artist's cello performance are. In this direction, the problem sentence of the research is: "What are the behavioral characteristics of İsmail Akdeniz in the cello performance?" determined as. This

research was prepared by using the descriptive survey model, one of the qualitative research methods. After the notation process of the performances that are the subject of the research, categorical contents analysis was made on the performances. After the interpretation of the analyses, the determinations regarding the cello performance style of İsmail Akdeniz, which is reflected by the Turkish music performance style in her methodical work and improvisational performances, are revealed.

Keywords: Turkish music, violoncello, İsmail Akdeniz, performing style, performance analysis.

GİRİŞ

Viyolonsel, XVI. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkmış, XVIII. yüzyılda ise tek başına bir çalgı olarak kimlik kazanmıştır. Geniş ses aralığına sahip viyolonsel, hem orkestralarda hem de solo olarak icra edilmektedir (Akdağoğlu, 2018: 5-6). Bu çalgının Türk müziğinde yer alması ise, XIX. yüzyılda Osmanlı’nın batılılaşma hareketleri sonucunda kurulan Mızıkay-ı Hümâyün ile birlikte olmuştur. Saz takımlarında ilk kez Tanbûrî Cemil Bey’in teşvikiyle yer edindiği bilinen viyolonsel, bas sesleri karşılayan teknik özellikleri doğrultusunda tercih edilmiş, saz takımlarında yer alan mevcut çalgıları desteklemiştir. Bu bağlamda Türk müziğinde viyolonsel icrasına kaynaklık eden Cemil Bey, çalgıda bireysel icrayı ön plana çıkarmış, bireysel icrayı temsil eden taksim formuna ise farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu dönem, genel itibarıyla Türk müziğinde değişimi niteleyen önemli bir sürecin temsili olmuştur. Özellikle İstanbul ve çevresinde gelişen değişimlerle farklılıklar ortaya koyan Türk müziğinde, icra mekânları, bireysel tutumlar, yeni repertuar oluşturulması, virtüözite vb. gibi anlayışlarla yenilikler görülmüştür (Esen Biçer, 2020: 1839). XIX. yüzyıldan günümüze değin Türk müziği icra alanlarında ön plana çıkan viyolonsel Türk müziği eğitiminin içerisinde yer alarak kurumsallaşması, 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nın eğitim öğretime başlaması ile vaki olmuştur (Akdağoğlu, 2018: 19). Günümüzde Türk müziğinin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır.

“TRT, Kültür Bakanlığı Devlet Türk müziği topluluklarında, musiki cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, Türk müziği konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bugün birkaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir enstrüman olan viyolonsel, kendini Türk müziğinde de kabul ettirdiği anlaşılmaktadır. Bugünkü viyolonsel icrasına, hiç şüphesiz Cemil Bey ve Mesut Cemil’in çok büyük katkısı olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, Türk Müziği’nde viyolonsel tınısının varlığı yer almıştır” (Çetik, 2017: 53).

Türk müziği icrası için viyolonselde belirli bir düzeyde teknik beceri elde etmek gerekmektedir. Teknik becerileri Türk müziğinin icra şekline göre uygulamak ise Türk müziği makam kurallarının bilinmesini zorunlu kılmaktadır. Türk müziğinde uygulama, ancak icra örnekleriyle, usta çırak ilişkisi üzerinden yapılabilmektedir. Bu uygulamalar sırasında ise, ustanın Türk müziği üslubunu benimsemesi ve kendi tavır özelliklerini aktarabilmesi bakımından önemlidir. Türk müziğinde icracının tavrı, müziğin en önemli unsurlarından birini yansıtmakta bu sebeple konu üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Bahsi geçen bu araştırmalarda üslup ve tavır kavramları hakkında farklı tanımlamalar yapılmış olması hasebiyle bu kavramların çeşitli kaynaklar üzerinden açıklamalarına yer verilmiştir.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'teki tanıma göre üslup kelimesi ilk olarak: “Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz”, ikinci olarak: “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil”, üçüncü olarak ise: “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” şeklinde tanımlanmıştır (“Üslup”. t.y.).

Bir başka tanımlamada ise; üslup kavramının, anlam haznesinin geniş olmasının doğal bir yansıması olarak birçok farklı zeminde etki alanına sahip olduğu ifade edilmektedir. Üslup bu etki alanı ile kimi zaman müzikleri biçimlendirir, sınıflandırır, aitlik verir. Bu bakımdan üslup, müzik için en temel unsurlardan biridir. Hatta kimi zaman üslup, bir müzik türünün tüm özelliklerini karşılar biçimde; karakteristiğine ve niteliğine yönelik olarak tek başına kullanılabilir (Ersoy, 2017:303).

Say'a göre; “üslup, müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayıştır. Ayrıca üslup, çağ üslubu, ulusal üslup ve kişisel üslup olarak üç farklı kategoride değerlendirilir” (Say 2002: 491).

Üslup kavramının içerisinde yer alan, çoğu zaman ise üslup kavramı ile karıştırılan tavır kavramı ile ilgili doğrudan yapılan çeşitli tanımların şu şekilde ifade edildiği görülmektedir:

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'teki tanıma göre tavır kelimesinin “durum, davranış, vaziyet, hal” (“Tavır”, t.y.) anlamlarına geldiği belirtilmektedir.

Say'ın tanımına göre tavır: “Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme inceliklerini belirleyen üslup özellikleri. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, öznel bir üslubu içerir” (Say, 2010: 451).

Bir başka ifade ile üslup ve tavır terimleri birbirinden kesin olarak farklıdır. Genellikle seslendiriciler için birlikte ve yanlış olarak kullanılmaktadır. Aslında tavır kavramı seslendirici ile ilgili olup, üslup kavramı ise yalnızca yaratıcı ile yani üretenle ilgilidir (Akt. Aktaş, 2014: 54).

Tavır kavramı ile ilgili tanımlamaların genelde üslup kavramıyla birlikte ele alındığı görülmektedir. Tavır kavramı anlaşıldığı üzere hem üslup kavramıyla iç içe hem de üslup kavramından ayrı olarak öznel bir ifade olarak görülmektedir. Tavır kelimesinin icranın öznel yorumunu ifade etmesi bakımından önemli olduğu düşünülmüş ve bu çalışma için icra tavrı analizi başlığı uygun görülmüştür.

İsmail Akdeniz'in Biyografisi

İsmail Akdeniz 1938'de Manisa'nın Hacihaliller Köyü'nde doğmuştur. 7 yaşında çiçek hastalığı nedeniyle görme yetisini kaybetmiştir. Başta viyolonsel olmak üzere ud, keman, piyano ve klarnet icralarında bulunmuştur. 1956 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) Ankara Radyosu'na girmiş, 1963 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü'nü bitirmiştir. 1963-1967 yılları arasında liselerde müzik öğretmenliği yapmış, 1963 yılında şimdiki adı ile Mithat Enç Görme Engelliler İlköğretim Okulu olan Ankara Körler okulunda haftanın belli günlerinde öğretmenlik yapmış, çalıştığı dönemde yaylı çalgılar grubu kurmuştur. TRT'nin yurtiçi ve yurtdışı konserlerinde yıllarca görev yapmış; Zeki Müren, Emel Sayın ve Bülent Ersoy gibi şahsiyetlerin orkestralarında yer almıştır. Bunun yanı sıra Hacettepe Üniversitesi Sanat Müziği Birimi'nde çalgı eğitimcisi olarak yıllarca öğrenci yetiştirmiştir. Viyolonsel icracısında ileri gelen isimlerden biri olan İsmail Akdeniz, TRT Ankara Radyosu'nda 44 sene görev yapmış ve bu kurumdan emekli olmuştur. Değerli sanatçı 08.07.2012 yılında vefat etmiştir (Serhat Yıldırım, kişisel iletişim, 9 Mayıs 2020).

Problem Durumu

Osmanlı topraklarında XIX. yüzyılın ilk yarısında icra edilmeye başlayan viyolonsel, Tanburî Cemil Bey ile Türk müziği geleneğinde önemli bir yer edinmiştir. Cemil Bey'den günümüze değin pek çok viyolonsel icracısı bu alanda yetişmiştir. Mezkûr icracıların tavrılarının tespit edilerek kayıt altına alınması, incelenen kişi özelinde bilgi edinilerek bu kişinin tavrının anlaşılmasını ve Türk müziği viyolonsel icrasına yönelik bilgilerin literatürde yer almasını sağlamaktadır. Bu durumdan hareketle günümüzde yapılan çalışmalar da icracıların tavır tahlillerine yönelik

olmuştur. Bu çalışmaların sınırlılıkları incelendiğinde genellikle taksim kayıtları üzerinde çalışıldığı görülmektedir. Bir icracının kendi tavrını müzikal anlamda sınırlamadan özgür bir şekilde ifade etmesi ve müzikal bilgi birikimini yansıtması bağlamında taksim formunun en etkili formlardan biri olduğu bilinmektedir. İcraçının tavrını ise, kullandığı pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, cümle ve makam anlayışı gibi unsurlar ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra Türk müziği icracılığında nota üzerinde yazılı olmayan tekniklerin ve unsurların kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda kapsamlı bir tavrı tahlili yapabilmek için usüllü eser icralarının da incelenerek ilgili eserin notası ile icranın ayrıntılı notasının karşılaştırılması ve icracının eklediği teknik unsurların tespit edilmesi gerekmektedir. Tavrı ve üslûp çalışmalarının, Türk müziği viyolonsel icracılığının geçmişinin incelenerek ortaya konulması, bugün üzerinde çalışılarak ilgilenen araştırmacılara ve icracılara yol göstermesi ve gelecek nesillere aktarılacak bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla XX. yüzyılın önde gelen radyo sanatçılarından biri olması, kurumsal, özel eğitimciliği ve icra tavrı üzerine daha önce çalışılmamış olması nedeniyle İsmail Akdeniz'in tavrı özelliklerinin tespit edilmesi için viyolonsel kayıtları üzerine çalışması gerekli görülmüştür. Bu durumdan yola çıkarak Araştırmanın problem cümlesi; "İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavrı özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

Bu araştırmada, problem cümlesinden yola çıkılarak Mahur saz semaisi için altı adet, Uşşak taksim icrası için ise beş adet alt problem oluşturulmuştur. Bu alt problemlerden ilk dördü icra edilen her iki form içinde ortak belirlenmiştir. Diğer alt problemler ise usüllü eser icrasının ve irticali icranın form farklılıkları nedeniyle iki madde olarak belirlenmiştir.

İsmail Akdeniz'in Kemeñceci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi ve Uşşak taksim icrası üzerine sanatçının viyolonsel icra tavrı özelliklerinin belirlenmesi amacıyla aşağıda verilen alt problemlere yanıt aranmıştır.

- İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında kullandığı; pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, ezgisel çeşitlemeler, tartımsal çeşitlemeler nelerdir?
- İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında kullandığı; pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları, cümle ve makam anlayışı nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, İsmail Akdeniz'in viyolonselî Türk müziğinde nasıl bir tavrıyla icra ettiğini analiz ederek ortaya koymak ve sanatçının viyolonsel icracılığını oluşturan özelliklerin neler olduğunu tespit etmektedir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, İsmail Akdeniz'in viyolonsel icra tavrını oluşturan özelliklerin tespit edilmesi, hem irticali hem de usullü eser icrasının viyolonsel çalgısında nasıl olduğunu göstermesi ve viyolonsel icracılığının temsilinde geleneğin devamına katkı sağlaması bakımından önemli görülmektedir.

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren, örneklem verilerin toplanması ve verilerin analizi bölümlerine yer verilmiştir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

“Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Tarama (Survey) betimsel araştırmalarda kullanılan yaygın yöntemlerin başında gelmektedir. Bu nedenle betimsel araştırmalar genellikle tarama (Survey) araştırmaları olarak da bilinmektedir” (Erkuş, 2005:12).

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, İsmail Akdeniz'in viyolonsel ile icra etmiş olduğu TRT Arşiv Serisi 174, 093 ve 59 no'lu CD'lerde yer alan ve internet arama motorları üzerinden elde edilen icra kayıtları (8 adet taksim ve 2 adet usullü eser) oluşturmaktadır. İsmail Akdeniz'in ulaşılabilen iki usullü eser icrasından Kemeñeci Nikolaki'nin Mahur saz semaisi ve 8 taksim icrasından da Uşşak taksim icrası seçilerek örneklem oluşturulmuştur. Bu örneklem, kayıtların anlaşılır olması, incelenecek icra unsurlarını diğer kayıtlara nazaran daha çok barındırdığı ve daha önce üzerinde çalışılmamış olması nedeniyle ele alınmıştır. Örnekleme, seçkisiz olmayan örnekleme türlerinden amaçlı örnekleme türü kullanılarak belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, “Çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanımaktadır. Araştırmacı, seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını

anlamlandırmaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfederek açıklamaya çalışmaktadır” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2010: 89).

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmadaki veriler doküman inceleme veri toplama tekniği ile elde edilmiştir.

“Doküman incelemesi, hem basılı hem de elektronik materyalleri incelemek veya değerlendirmek için sistematik bir işlemdir. Diğer araştırma yöntemlerinde olduğu gibi, doküman incelemesi de anlam çıkarmak, anlayış kazanmak için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirir” (Özkan, 2019: 2).

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Yapılan çalışmada, İsmail Akdeniz'in Türk müziği viyolonsel icracılığının teknik ve müzikal özelliklerinin belirlenebilmesi amacıyla, sanatçının Türkiye Radyo Televizyon kurumunun 174 numaralı arşiv serisi, “Turhan Topper'den Seçmeler” adlı CD albümünden ulaşılan Uşşak taksim icra kaydı ve TRT “gap” kanalında, 1990 yılında “Sazının Ustaları” adlı programda icra ettiği Mahur saz semaisi kaydı notaya alınmıştır. Uşşak taksim icrası notaya alınırken, dörtlük birim zaman temel alınmıştır. Taksimde belirli ve sabit bir ritmik tartım kullanılmaması ve serbest şekilde icra edilmesi nedeniyle sanki belirli bir usul kalıbına bağlıymış gibi kendi serbest icra yapısı içerisinde bir ritmik kalıba indirgenmeye çalışılmıştır. Notaya alınan icraların doğruluğu icra analiz çalışmaları yapan uzmanlardan görüş alınarak sağlanmıştır. Notaya aktarma işleminden sonra, iki icra üzerinde kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Kategorisel içerik analizi, elde edilen bu kavramların belirli kategoriler altında tasnif edilmesidir. Kavramların incelenmesi sonucunda birbirleriyle olan ilişkileri ortaya konulmaktadır. Bu ilişkiler daha üst düzey bir kategori ile açıklanmaktadır. Kategorisel içerik analizi, elde edilen kavramlardan daha soyut ve genel bir yaklaşım olarak ifade edilmektedir (Kıncal, 2022: 191). Bu doğrultuda araştırmadaki kategoriler; İsmail Akdeniz'in notaya aktarılan viyolonsel icralarındaki makam kullanımları, pozisyon kullanımları, yay teknikleri, süsleme teknikleri, müzikal ifade unsurları olarak belirlenmiştir. Analizin ikinci aşamasında ise bulgular, İsmail Akdeniz'in usullü eser ve irticali eser icrasındaki tavrını ortaya koymak amacıyla çalışmanın “Sonuç” bölümü kapsamında tespitlere yer verilmiştir. Türk müziği icra analizi yapıldığı için notalar, Türk müziği sisteminde kullanılan sol anahtar ile yazılmıştır. İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında süpürde ahengi, usullü eser icrasında ise

Mansûr ahengi kullandığı görülmektedir. Bu nedenle bu iki ahenk dikkate alınarak nota üzerinde icra pozisyonları, parmak, tel numaraları adlandırılmıştır. İcraların yazılımında Finale (2014) adlı nota yazım programı kullanılmıştır.

Uşşak viyolonsel taksim ve Mahur saz semaisi icrasının analizlerinin gösteriminde notaların üzerinde küçük puntoda “1” sayısı veya açık pozisyonu gösteren x harfi ve yanında devam eden çizgi hangi pozisyonda icra edildiğini göstermekte, notanın her bir satırının altına I, II, III gibi Roma rakamlarıyla yazılan sayılar ise icra süresince viyolonsel in hangi tellerinin kullanıldığını ifade etmektedir. Viyolonsel in açık/parmak basmadan çalınan telleri parmak numarası olarak “0” sayısı ile diğer parmak numaraları ise yine kullanılan parmak adlarına göre üzerlerine yazılmıştır. Viyolonsel de legato yay tekniğinin kullanıldığı motif ve cümlelere bağ işareti konulmuş, detaché yay tekniğinin özel bir gösterim ifadesi bulunmaması sebebiyle kullanıldığı sesler üzerinde herhangi bir işaret ile gösterilmemiştir. İcrada tespit edilen süsleme tekniklerinin hepsi açıklanarak işaretleri ile birlikte örneklendirilmiştir. Mahur saz semaisinin genel akışında icrada farklılık yok ise dönüşler işaret ile gösterilmiş ve tekrarı yazılmamıştır. Ama eserin dördüncü hanesinin tekrarından sonra icra farklılıkları görülmesi nedeniyle işaret ile göstermeden tekrar yazılarak üzerinde icra analizi yapılmıştır. Uşşak taksim icrasının nota analizlerinin gösteriminde ek olarak her müzik cümlesinin başlangıç noktasına taksim in kaçınıcı cümle olduğunu belirten parantez içerisinde (1), (2), (3) şeklinde numaralar eklenmiş ve cümleleri daha küçük hale getirmek amacıyla devre belirlenmiştir. Belirlenen devreler ise D1, D2 gibi harflerin yanı sıra ezgi boyunca devam kısa çizgiler ile gösterilmiştir. Uşşak taksim tek bir dizek halinde notaya alınmış, dizekler numaralanmıştır. Mahur saz semaisi ise iki dizek halinde notaya alınmıştır. Üst dizekte İsmail Akdeniz’in yaptığı icra, alt dizekte ise eserin asıl nüshasına yer verilmiştir. Her iki icranın da yukarıda anlatılan analiz gösterimleri ile birlikte olan notası Ekler bölümünde sunulmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, İsmail Akdeniz’in icra tavrı analizi için belirlenmiş olan bulgular, nota örnekleri verilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır. İlk olarak Mahur saz semaisi icrasına ilişkin bulgulara ardından ise Uşşak taksim icrasına yönelik bulgulara yer verilmiştir.

İsmail Akdeniz'in Usullü Eser İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

İsmail Akdeniz, Kemençeci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi icrasını TRT "Gap" kanalında, 1990 yılında "Sazının Ustaları" adlı programda icra etmiştir. Eserin icra süresi 2 dakika 54 saniyedir (TSM & Taksimler, 2016).

Pozisyon Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

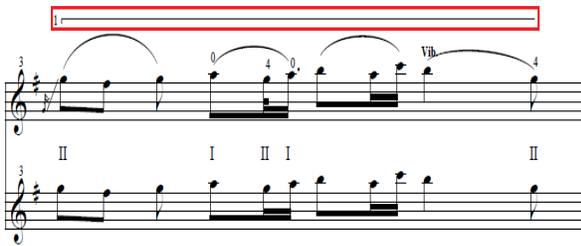
Bu başlıkta, Mahur saz semaisi icrasında viyolonsel için hangi pozisyonların ve tellerinin kullanıldığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, usullü eser icrasında viyolonsel için yalnızca 1. pozisyon ve 1. pozisyon üzerinde yapılan açık pozisyonunun kullanıldığı görülmektedir. Diğer pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır. Bununla birlikte, kullanılan pozisyonlar dahilinde viyolonsel için, eserin icrasında I, II, III ve IV. telinin kullanıldığı görülmektedir.

Birinci Pozisyon Kullanımı

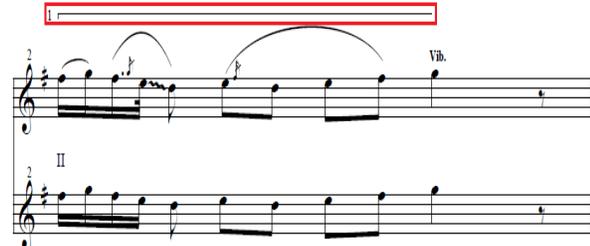
Her pozisyonun belirli bir parmak kalıbı vardır. Parmak kalıbı ifadesi; sol el parmaklarının icra esnasında kullanılan seslere en kolay şekilde ulaşmayı amaçladığını, kullanılan seslerin hareket alanına göre kalıbın değişiklik gösterdiğini belirten bir ifadedir.

Parmak kalıbı uygulandığında ise parmaklar doğal olarak istenen notaların üzerinde konumlanmaktadır. Birinci pozisyon, çoğu görüş tarafından başlangıç pozisyonu olarak görülmekte, temel pozisyon olarak bilinmektedir. Bu pozisyonda parmakların doğal duruş şekli bozulmadan uygulama gerçekleştirilmektedir.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen pozisyon kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Birinci pozisyon, örnek resimlerin yukarısında küçük boyutta 1 rakamı ve birinci pozisyonun devam ettiğini belirten düz çizgi ile gösterilmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 1. Birinci Pozisyon Kullanımı.



Nota 2. Birinci Pozisyon Kullanımı.

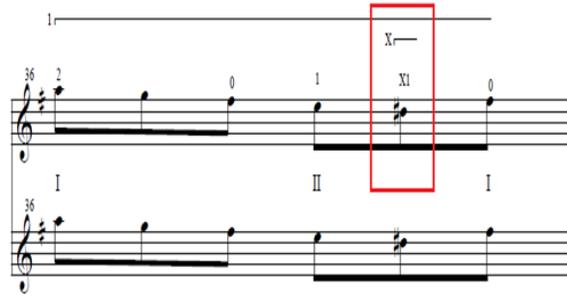
İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan anlize göre icranın tamamının birinci pozisyon üzerinde icra edildiği görülmektedir. Mahur saz semaisi Mansûr ahengile icra edilmiştir. Bu ahenk birinci pozisyon üzerinde viyolonsel icrasında kolaylık gösterdiği ve icracının bu nedenle iki icrasında da birinci pozisyonu kullandığı düşünülmektedir.

Açık Pozisyon Kullanımı

Açık pozisyon herhangi bir pozisyonun üzerinde konumlanan parmakların, bulunduğu konumdan ayrılmadan, ihtiyaç dahilinde belirlenen bir parmağı yukarı veya aşağı uzatma, açma hareketi olarak tanımlanmaktadır. Örneğin 1. pozisyon konumunda bulunan elin 1. 2. ve 3. parmaklarını bulunduğu konumdan kaldırmadan sadece 4. parmağın aşağı doğru uzanma, açılma hareketidir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen açık pozisyon kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Açık pozisyon, örnek resmin yukarısında küçük boyutta x harfi devamında ise açık pozisyonun devam ettiğini belirten düz çizgi ile gösterilmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 3. Açık pozisyon kullanımı.



Nota 4. Açık pozisyon kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin; 7, 8, 15 ve 21. ölçüsünde 4. parmak ile yapılan aşağı açık pozisyon uygulanmıştır. Eserin 13, 32 ve 36. ölçüsünde ise 1. parmak ile yapılan yukarı açık pozisyon kullanıldığı görülmektedir. Mahur saz semaisi icrasında değiştirici işaret alan perdelerin birinci pozisyon üzerinde konumlanan el kalıbına uzak kalmaları nedeniyle açık pozisyon kullanıldığı düşünülmektedir.

Yay Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta Mahur Saz Semaisi icrası sırasında viyolonselde hangi yay tekniklerinin kullandığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme doğrultusunda Mahur saz semaisinin icrasında

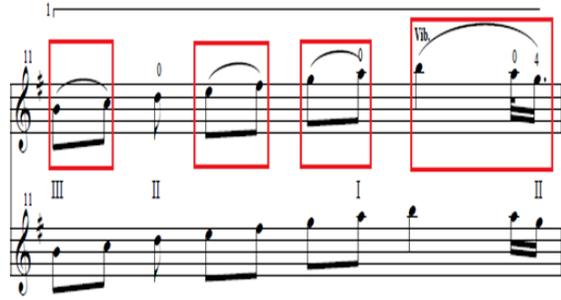
ağırlıklı olarak legato (bağlı yay tekniği) eserin 4. hanesinde detaché (Bağsız yay tekniği) tekniği, eserin sadece 2 ölçüsünde ise staccato (kesik yay tekniği) tekniği kullanıldığını görülmektedir.

Legato (Bağlı) Yay Kullanımı

Legato yay tekniği, eser içerisinde bağ adı verilen işaretlerle notaların birbirine bağlanması şeklinde gösterilmektedir. Bağın başladığı notadan bittiği notaya kadar tek bir yay çekme veya itme hareketi yönünde ara vermeden birbirine bağlanarak icra edilmesi olarak tanımlanır. Türk müziği viyolonsel icracılarının, genel olarak bütüncül bir duyum sağlayan bu yay biçimini tercih ettiği bilinmektedir. Eserlerin yapısına göre değişiklik gösteren müzikal duyum tercihleri olmakla beraber, yaygın olarak legato yay tekniğini kullanılmaktadır. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında legato kullanımı örnek resimler üzerinde bir notanın üzerinden diğer notanın üzerine kadar devam eden bağ işareti ile gösterilmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 5. Legato (yay) kullanımı.



Nota 6. Legato (yay) kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin 1, 2, 3. hanesinde ve mülazime bölümünde bulunan ölçülerin hepsinde legato tekniği, eserin 4. hanesinin tüm ölçülerinde değil sadece 17, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 37 ve 38. ölçülerinde legato tekniği kullanımı görülmekte ve bu incelemeden yola çıkarak icracının legato yay tekniğini kullanarak notalar arasında kesintisiz bütüncül bir duyum tercih ettiği düşünülmektedir.

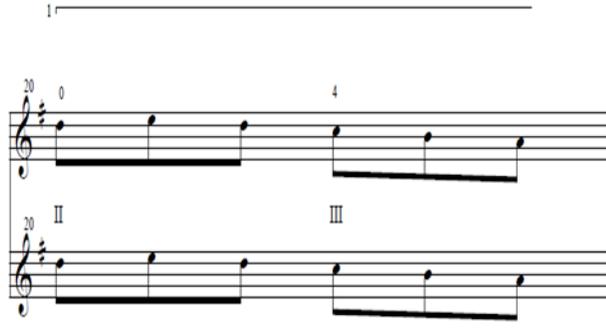
Detaché (Ayrı) Yay Kullanımı

Türk müziği icrasında detaché yay kullanımı nadir olarak kullanılmaktadır. Türk müziğinde yaylı sazlarda, icra edilen esere ilişkin müzikal karakterin gerektirdiği cümle ve pasajlarda ayrı yay kullanımı tercih edilmektedir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında görülen Detaché (ayrı) yay kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda verilmiştir. Detaché yayının herhangi bir

işareti bulunmamaktadır. Bu sebeple örnek resimlerde görülen notaların hepsi ayrı yay tekniği ile icra edilmiştir. İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında detaché yayı kullanımı aşağıda görülmektedir.



Nota 7. Detaché yay kullanımı.

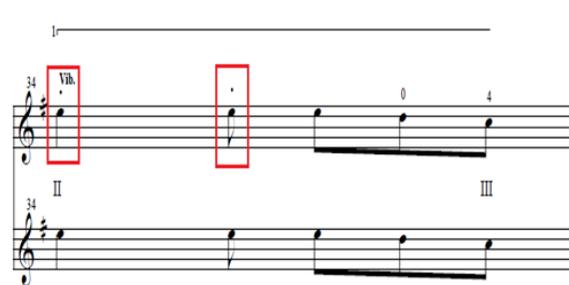


Nota 8. Detaché yay kullanımı.

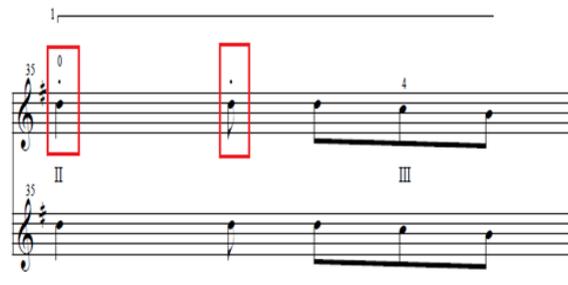
Eserin 4. hanesinde bulunan 19, 20, 21, 22, 25, 26, 30, 33, 34, 35, 36 ve 39. ölçülerinde detaché yay tekniği kullandığı görülmektedir. Bu incelemeden yola çıkarak sanatçının eser icrasında özellikle 4. hanede bu yay tekniğini kullanarak her notayı ayrı ayrı belirlemek ve ayrı duyumlu bir müzik karakteri kazandırmak istediği düşünülmektedir.

Staccato (Kesik) Yay Kullanımı

Staccato tekniği; notaları birbirinden ayırarak kısa ve keskin biçimde duyulmasını sağlayan yay kullanımı ile yapılmaktadır. Yay tellerin üzerinden hiç kaldırılmadan bu teknik uygulanmaktadır. Gösterimi notaların üzerinde (.) nokta işareti ile belirtilmektedir. Aşağıda Mahur saz semaisi icrasında geçen nota örnekleri görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 9. Staccato (kesik) yay kullanımı.



Nota 10. Staccato (kesik) yay kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre eserin 4. hanesinde örneklerde de görülen 34 ve 35. ölçülerinde staccato yay tekniği kullandığı görülmektedir. İcracının staccato tekniğini kullanarak eserin 4. hanesindeki perdeleri kesik ve ayrı duyurarak hareketi

hızlandırmak ve hızlı çalınması gereken bu bölümün staccato tekniği kullanılarak daha rahat ifade edildiği düşünülmektedir.

Süsleme Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

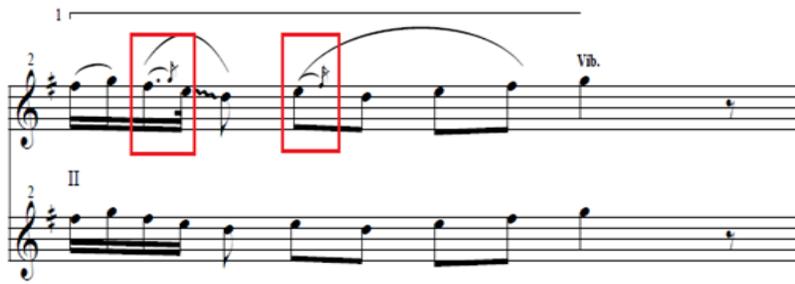
Bu başlık kapsamında, Mahur saz semaisi icrasında hangi süsleme tekniklerinin kullanıldığı incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda eser icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato'nun kullanıldığı görülmektedir.

Çarpma Kullanımı

Yay ya da parmak darbesi ile icra edilen değerini asıl notadan önce veya sonra alan kısa değerdeki notalardır. Çarpma işareti notaların üst kısmında bulunan küçük boyutta, üzerinde çizgi olan 8'lik nota ile gösterilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan çarpma süsleme tekniği bu alt başlık kapsamında incelenmiştir. Mahur saz semaisi icrasında çarpma süsleme tekniği kullanılarak yapılan süslemeler içinde; değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ve çift çarpma kullanıldığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

“Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana, çarpma notası ise zayıf zamana denk gelir” (Gürel, 2016: 97). Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 11. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

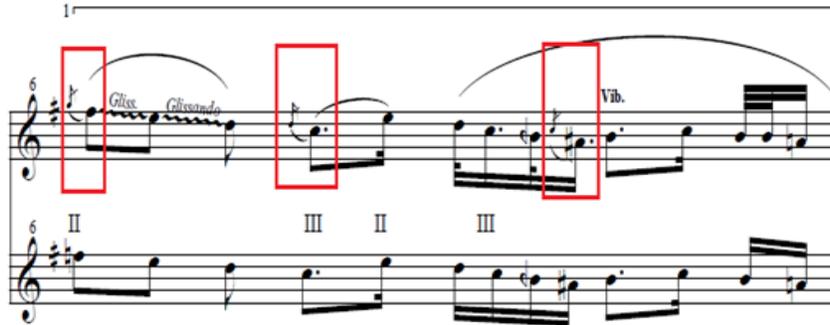


Nota 12. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

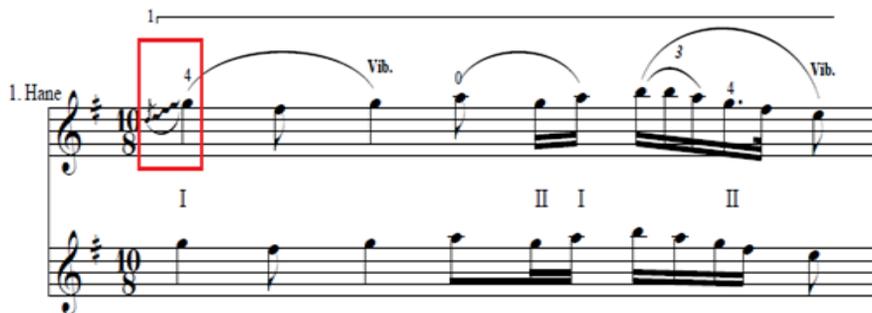
İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden önceki notadan alan çarpma biçiminin eserin 2, 6, 10, 16, 19, 23, 27 ve 38. ölçüsünde kullandığı, icracının bu çarpma biçimini çarpmadan önce asıl notayı vurguladığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota; zayıf zamana, çarpma notası ise kuvvetli zamana denk gelir. (Gürel, 2016: 98). Mahur saz semaisi viyolonsel icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 13. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı.

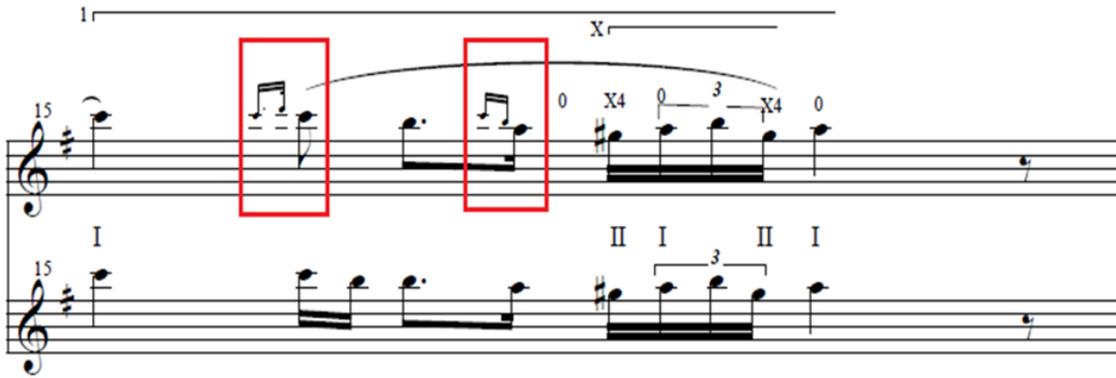


Nota 14. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma biçiminin eserin 1, 3, 5, 6, ve 7. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. Nota 2'de glissando ile gelen çarpmanın, icracı tarafından ana sesi güçlendirmek ve ana sese hazırlık yapmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Çift Çarpma Kullanımı

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan iki perdeden oluşan çarpma biçimidir. Mahur saz semaisi viyolonsel icrasında kullanılan nota örneği aşağıda görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 15. Çift çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre çift çarpma biçimini eserin sadece 15. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. İcracının bu çarpma biçimini ilk olarak 8'lik nota üzerinde tiz çargâh perdesini vurgulamak, ikinci olarak ise 16'lık nota üzerinde tiz çargâh ve tiz buselik perdelerinden kademeli olarak inip muhayyer perdesini güçlendirmek için kullandığı düşünülmektedir.

Mordan (Mordent)

İlgili sesin bir üst derecedeki perdeye ve bir alt derecedeki perdeye gidip gelmesine Mordan denir. Hareketi yukarıya doğru olan şekline üstten hareketli, aşağıya doğru olan şekline ise alttan hareketli mordan denilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında iki şekil mordan kullanımının da olduğu tespit edilmiştir. Nota örnekleri aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

Nota 16. Alt mordan kullanımı.

Nota 17. Üst Mordan kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre mordan süsleme tekniğinin eserin 5, 9, ve 13. ölçülerinde kullandığı görülmektedir. Nota örneklerinde görülen 5 ve 9. ölçülerde 8'lik nota değeri üzerinde kullanılmıştır. Eserin 13. ölçüsünde ise 16'lık nota üzerinde uygulanmış mordan görülmektedir. İcracının her iki mordan şeklini de icrasını süslemek ve mordan'ı uyguladığı perdeyi güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Glissando Kullanımı

Bir perdeden diğerine bağlantılı geçiş olarak görülmektedir. Örneğin; viyoloncelde basılmış olan perdeden gidilmek istenen perdeye kadar ilgili parmak kaydırılarak glissando tekniği uygulanmaktadır. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

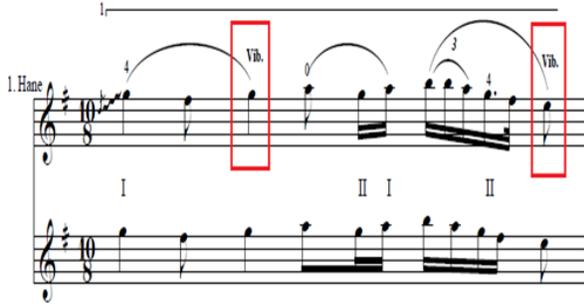
Nota 18. Glissando kullanımı.

Nota 19. Glissando kullanımı.

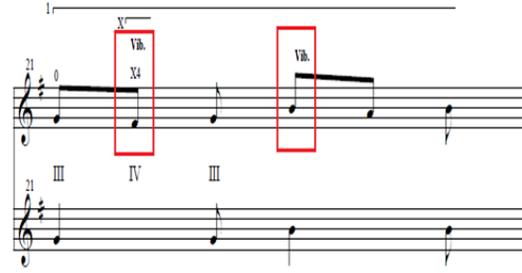
İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre glissando tekniğinin eserin 6, 8 ve 12. ölçülerinde kullanıldığı görülmektedir. Türk müziğinde eserlerde inici seyir sırasında icra tavrı gereği sıkça glissando kullanılması nedeniyle icracının bu tekniği uyguladığı düşünülmektedir.

Vibrato

Vibrato tekniği; basılı bulunan parmağın konumunu değiştirmeden ileri-geri salınım yapılmasıyla uygulanmaktadır. Vibrato tekniği ile elde edilen frekanslar arası duyum, süsleme amacıyla kullanılmaktadır. Kısaltılmış haliyle vib. şeklinde gösterilmektedir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan örneklerden bazıları aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 20. Vibrato kullanımı.



Nota 21. Vibrato kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan incelemeye göre vibrato süsleme tekniğinin çoğunlukla 4'lük nota değerlerinde ve bazı 8'lik nota değerlerinde görülmektedir. Yukarıda verilen birinci nota örneğinde 4'lük ve 8'lik nota değerleri üzerindeki vibrato kullanımı görülmekte, ikinci nota örneğinde kullanılan vibrato ise hem açık pozisyon hem de tel geçişi nedeniyle icracının dördüncü parmağı ile vibrato uyguladığı bu sayede ise tel geçişinin yarattığı kopuk duyumu daha bütüncül hale getirmeye çalıştığı düşünülmektedir. Perdesiz yaylı çalgılarda icra tavrı gereği vibrato sıkça kullanılmaktadır.

Müzikal İfade Unsurlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

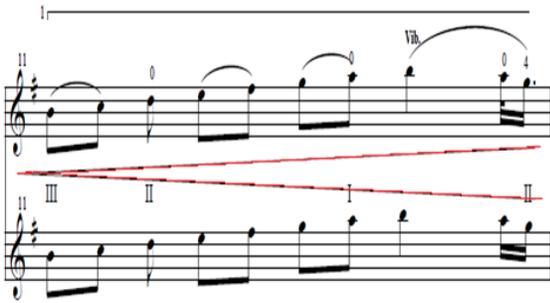
Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan müzikal ifade unsurları incelenmiştir. Müzikal ifadenin olması için, tempo, nüans, aksan gibi belirli öğelerin kullanılması gerekmektedir. Yorumcunun esere kattığı yaratıcılık da müzikal ifadenin önemli unsurlarındandır. İcraçının Mahur saz semaisi icrasında kullandığı müzikal ifadeler; crescendo, decrescendo ve ritardando kullandığı görülmektedir.

Crescendo ve Decrescendo Kullanımı

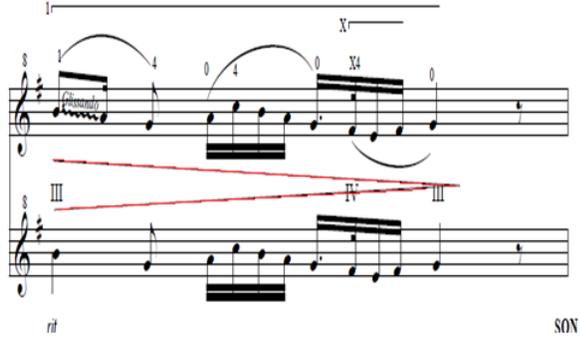
Crescendo sesin gittikçe artacağını (kuvvetleneceğini), yükseleceğini belirten gürlük işaretidir. Decrescendo ise sesin gittikçe alçalacağını, söneceğini belirtmektedir. Terimlerin gösterim şekilleri aşağıda verilmiştir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan nota örnekleri aşağıda görülmektedir.

 Crescendo

 Decrescendo



Nota 22. Crescendo kullanımı.

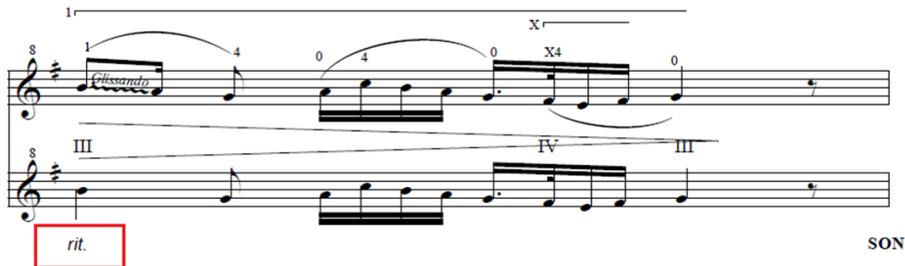


Nota 23. Decrescendo kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yukarıda Nota 1'de crescendo uyguladığı bölüm görülmektedir. Eserin 14 ve 11. ölçüsünde de crescendo kullanımı vardır. Müziğinde doğası gereği çıkıcı ezgilerde gürlük giderek arttırılmaktadır. İcracının bu nota örneğinde çıkıcı ezginin gereğince crescendo yaptığı düşünülmektedir. Nota 2'de decrescendo uygulanan bölüm görülmektedir. Mahur saz semaisinin 4, 8 ve 16. ölçüsünde decrescendo kullanımı görülmektedir. İcracı cümle sonlarında doğal bir decrescendo uygulamaktadır. Bu nota örneklerinde de icracının inici ezgi kullanımında decrescendo yaparak bitiş hissi yaratmak istediği düşünülmektedir.

Ritardando Kullanımı

Ritardando müziğin temposunu giderek aşamalı bir şekilde ağırlaştırmak anlamına gelmektedir. Belirtildiği ölçüden itibaren giderek yavaşlanır. "Rit." kısaltması ile ifade edilmektedir. Aşağıda Mahur saz semaisi icrasında kullanılan ritardando kullanımı nota örneğinde görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.

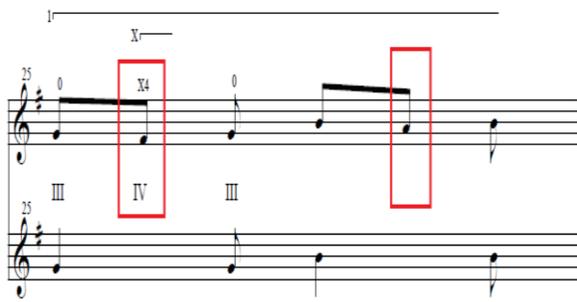


Nota 24. Ritardando kullanımı.

Mahur saz semaisinde Ritardando kullanımı dördüncü haneden sonraki dönüşte mülazime bölümünün son ölçüsünde görülmektedir. İcracının eserin sonunda bitiş hissi vermek amacıyla ritardando yaptığı düşünülmektedir.

Ezgisel Çeşitleme Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında ezgisel çeşitleme kullanarak yaptığı süslemeler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, eserin icrasında görülen bu tür süslemelerden bazıları aşağıdaki nota örneklerinde görülmektedir. İlgili alan kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 25. Ezgisel çeşitleme kullanımı.

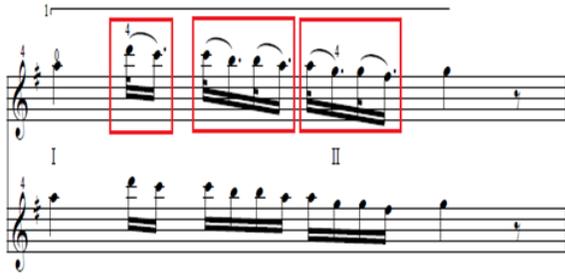


Nota 26. Ezgisel çeşitleme kullanımı.

İsmail Akdeniz'in icrasında yukarıda Nota 1 ve Nota 2'de yapılan süslemeler 4'lük nota değerlerinde görülmektedir. Bu türdeki süslemenin genelde 4'lük nota değerlerini bölerek ana perdeden bir alt perdeye 8'lik nota ekleyerek yapıldığı tespit edilmiştir. Eserin 8,17, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 14 ve 16. ölçüsünde bu türdeki süslemeler yer almaktadır. Özellikle dördüncü hanenin icrasında uygulanan bu tür süslemeleri icracının hanenin tekrarından sonra farklı bir duyum elde etmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Tartımsal Çeşitlemelere İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında tartımsal çeşitlemeler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, eserin icrasında görülen süslemeler aşağıdaki nota örneklerinde görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 27. Tartımsal çeşitleme kullanımı.



Nota 28. Tartımsal çeşitleme kullanımı.

İsmail Akdeniz'in icrasında yukarıda Nota 1 ve Nota 2'de tartımsal çeşitlemeler 16'lık nota değerlerindedir. Bu türdeki süslemenin genelde 16'lık nota değerlerinde yapıldığı görülmektedir. Eserin 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12 ve 17. ölçüsünde bu türdeki süslemeler yer almaktadır. Bu kadar kısa süre değerindeki notalarda bile icracının etkili bir acelite/hız kullanarak tartımsal çeşitlemeler ana değerinden ayrılmadan başarıyla uyguladığı görülmektedir.

İsmail Akdeniz'in Uşşak Taksim İcrasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Sanatçının Uşşak taksim icrasına TRT'nin 174 numaralı arşiv serisi, "Turhan Topper'den Seçmeler" adlı CD albümünden ulaşılmıştır. Taksim süpürde ahengi ile icra edilmiştir. Taksim toplam süresi 1 dakika 42 saniyedir.

Pozisyon Kullanımına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrası sırasında viyolonselde hangi pozisyonları kullandığı tespit edilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Birinci Pozisyon Kullanımı

Taksim icrasında viyolonselde yalnızca 1. pozisyon ve 1. pozisyon üzerinde yapılan açık pozisyonunun kullanıldığı görülmektedir. Diğer pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır. Bununla birlikte, kullanılan pozisyonlar dahilinde viyolonselde I, II ve III. teli kullanılmıştır. Uşşak viyolonsel taksim icrasında görülen pozisyon kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 29. Birinci pozisyon kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icranın tamamını birinci pozisyon üzerinde görülmektedir. Uşşak taksim, süpürde ahengi ile icra edilmiştir. Bu ahenk birinci pozisyon üzerinde viyolonsel icrasında kolaylık gösterdiği ve icracının bu nedenle birinci pozisyonu kullandığı düşünülmektedir.

Açık Pozisyon Kullanımı

Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 1, 2, 3, 4, 6 ve 7. ölçülerinde 1. parmak ile yapılan yukarı açık pozisyon kullanıldığı görülmektedir. Uşşak taksim icrasının açık pozisyon kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 30. Açık pozisyon kullanımı.

Uşşak taksim icrasında süpürde ahenk kullanılması nedeniyle acem perdesi el kalıbına uzak kalmaktadır. İcraçının acem perdesine rahatça uzanmak için açık pozisyon kullandığı düşünülmektedir.

Yay Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta Uşşak taksim icrası sırasında viyolonselde hangi yay tekniklerinin kullandığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan inceleme doğrultusunda Uşşak taksim icra analizininin tamamında legato (bağlı yay tekniği) görülmektedir. İcraçının 2 ölçüsünde ise legato ile birlikte sul ponticello (köprüye üstünde çalma) tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Legato (Bağlı) Yay Kullanımı

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında görülen legato (bağlı) yay kullanımına yönelik nota örneği aşağıda verilmiştir.



Nota 31. Legato (bağlı) yay kullanımı.

Uşşak taksim icrasının tamamında legato tekniğinin kullandığı görülmektedir. Bu incelemeden yola çıkarak icracının legato yay tekniğini kullanarak notalar arasında kesintisiz bütüncül bir duyum tercih ettiği düşünülmektedir.

Sul Ponticello (Köprü Üzerinde Çalma) Kullanımı

“Sul” kelimesi İtalyancada üzerinde anlamına “Ponti” kelimesi ise köprü anlamına gelmektedir. Sul Ponticello terimi; Arşe’yi (yay), viyolonsel’in köprüsünün hemen üst kısmına oldukça yakın ve baskısız bir şekilde sürtmek anlamına gelmektedir. Çoğunlukla hayalet ses olarak tabir edilen Sul ponticello teriminin taksim icrasında kullanıldığı nota örnekleri aşağıda görülmektedir. İlgili alanlar kırmızı çerçeveye alınmıştır.



Nota 32. Sul ponticello kullanımı.



Nota 33. Sul ponticello kullanımı.

Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 4. ve 5. ölçüsünde saba geçkisinin olduğu bölümde bu yay tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. İracının, saba makamının duyumunu derinleştirmek, farklı bir duyum sağlamak amacıyla bu tekniği kullandığı düşünülmektedir.

Süsleme Tekniklerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlık kapsamında Uşşak taksim icrasında hangi süsleme tekniklerinin kullanıldığı incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda taksim icrasında çarpma, mordan, glissando, vibrato ve trill süsleme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Çarpma Kullanımı

Uşşak taksim icrasında kullanılan çarpma süsleme tekniği bu alt başlık kapsamında incelenmiştir. Uşşak taksim icrasında sadece değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanıldığı görülmektedir.

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma Kullanımı

Uşşak viyolonsel taksim icrasında kullanılan nota örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 34. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.



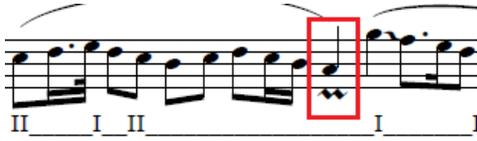
Nota 35. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre değerini kendinden önceki notadan alan çarpma biçimini icra notasının 1, 2, 3, 4 ve 7. ölçüsünde kullandığı görülmektedir. İcracının bu çarpma biçimini çarpmadan önce asıl notayı vurgulamak amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Mordan (Mordent)

İlgili sesin bir üst derecedeki perdeye ve bir alt derecedeki perdeye gidip gelmesine Mordan denir. Hareketi yukarıya doğru olan şekline üstten hareketli, aşağıya doğru olan şekline ise alttan hareketli

mordan denilmektedir. Uşşak viyolonsel taksim icrasında iki şekil mordan kullanımının da olduğu tespit edilmiştir. Uşşak viyolonsel taksim icrasında kullanılan nota örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 36. Üst mordan kullanımı.



Nota 37. Alt mordan kullanımı.

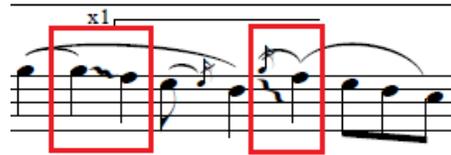
Uşşak taksim icra notasında 2 ve 3. ölçüde mordan kullanımı görülmektedir. İcracının her iki mordan şeklini de icrasını süslemek ve mordan'ı uyguladığı perdeyi güçlendirmek amacıyla yaptığı düşünülmektedir.

Glissando Kullanımı

Uşşak taksim icrasında glissando kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda görülmektedir.



Nota 38. Glissando kullanımı.



Nota 39. Glissando kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında yapılan incelemeye göre icra notasının 2, 3 ve 7. ölçülerinde glissando kullanılmaktadır. Uşşak taksim icrasında glissando kullanımının gerdaniye perdesinden acem perdesine geçişte olduğu görülmektedir. Türk müziğinde icra tavrı gereği inici seyir sırasında sıkça glissando kullanılması nedeniyle icracının bu tekniği uyguladığı düşünülmektedir.

Vibrato

Uşşak taksim icrasında vibrato kullanımına yönelik nota örnekleri aşağıda görülmektedir.



Nota 40. Vibrato kullanımı.



Nota 41. Vibrato kullanımı.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icra notasında 1, 3 ve 5. ölçülerde vibrato uygulandığı görülmektedir. Vibrato, Nota 1 ve Nota 2'de de görüldüğü gibi taksim icrasında uzun seslerde kullanılmıştır. Perdesiz yaylı çalgılarda icra tavrı gereği vibrato sıkça kullanılmaktadır.

Trill Kullanımı

Trill: Ana perdeden bir tam ses uzaklığındaki perdeye veya bu uzaklık içinde bulunan ara perdelerden birine ana perdeden ayrılmadan sürekli olarak dokunmak anlamına gelmektedir. Çoğunlukla ses titreşimi olarak da açıklanmaktadır. Uşşak taksim viyolonsel icrasında kullanılan trill örneklerinden bazıları aşağıda görülmektedir.



Nota 42. Trill kullanımı.



Nota 43. Trill kullanımı.

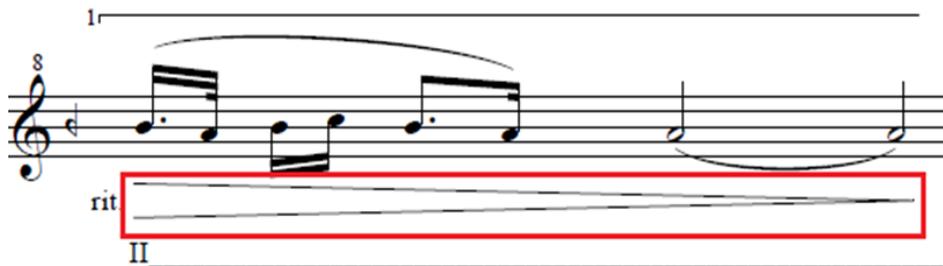
Uşşak taksim icrasında 2, 3, 4 ve 7. ölçülerde trill kullanıldığı görülmektedir. İcracının hem uzun süreli kaldığı perdelerde hem de kısa süreli kaldığı perdelerde trill kullandığı görülmektedir. İcrasını süslemek, perdeleri vurgulamak ve bir sonraki perdeye hazırlık yapmak amacıyla trill kullandığı düşünülmektedir.

Müzikal İfade Unsurlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in taksim icrasında yapılan müzikal ifade unsurları incelenmiştir. İcracının taksim icrasında sadece decrescendo ve ritardando kullandığı görülmektedir.

Decrescendo Kullanımı

Uşşak taksim icrasında kullanılan decrescendoya yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.

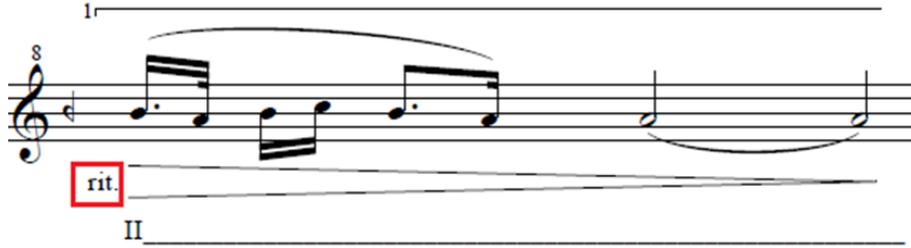


Nota 44. Decrescendo kullanımı.

Uşşak taksim'in notasında son ölçüsü olan 8. ölçüde decrescendo kullanımı görülmektedir. İcracı cümle sonlarında doğal bir decrescendo uygulamaktadır. Bu nota örneğinde de icracının inici ezgi kullanımında decrescendo yaparak bitiş hissi yaratmak istediği düşünülmektedir.

Ritardando Kullanımı

Uşşak taksim icrasında ritardando kullanımına yönelik nota örneği aşağıda görülmektedir.



Nota 45. Ritardando kullanımı.

Uşşak taksim icra notasının son ölçüsü olan sekizinci ölçüde ritardando kullanıldığı görülmektedir. İcracının son ölçüde bitiş hissi vermek amacıyla bu ifade biçimini kullandığı düşünülmektedir.

Cümle ve Makam Anlayışına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasındaki cümle ve makam anlayışı ele alınmıştır. İcracının taksiminde kullandığı müzik cümleleri, seyir, geçki, kısa süreli makam kalıpları ve taksiminde kullandığı ses alanı ile ilgili inceleme yapılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda, taksim icrasının belirlenen inceleme alanları ile ilgili yorumlar aşağıda görülmektedir.

İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında oluşturduğu müzik cümleleri incelenmiştir. Müzik cümlesi parantez içinde 1, 2 gibi sayılarla gösterilmektedir. Müzik cümlelerinin içinde cümleden daha küçük bölümlere ayrılabilen devreler bulunmaktadır. Devreler, D1, D2 şeklinde görülmekte, ikinci cümlelerin devresi ise 2 D1, 2 D2 şeklinde gösterilmektedir. Yapılan incelemeye göre Uşşak viyolonsel taksim icrasında 2 adet cümle görülmektedir. Birinci cümle 3 devreden, ikinci cümle ise 2 devreden oluşmaktadır. Birinci cümle gerdaniye perdesi ile başlayıp, Neva perdesini merkez alarak seyir devam etmiş ve neva perdesi üzerinde Buselik seslerini işleyerek birinci cümlelerin ilk devresini tamamlamıştır. Birinci cümlelerin ikinci devresi yine neva perdesi ile başlamış, neva buselik seslerini işlemiş ardından uşşak seslerini işleyerek kısa bir süre düğâh perdesini gösterip yine neva perdesinde nim hicaz perdesini tamamlayıcı perde olarak almış ve ikinci devreyi

tamamlamıştır. Birinci cümlede üçüncü devresinde, neveda rast seslerini kullanarak seyre başlamış ardından neveda buselik seslerini işleyerek nim hicaz perdesini tamamlayıcı perde olarak kullanmış ve neva persinde üçüncü devreyi tamamlamıştır. İkinci cümle acem perdesi ile başlamış, neveda buselik seslerini işleyerek devam etmiş ardından saba makamı seslerini işleyerek düğâh perdesi üzerinde yerinde saba seslerini göstermiştir. Ezginin devamında düğâh perdesinde uşşak sesleri ile kalış yaparak ikinci cümlede birinci devresini tamamlamıştır. İkinci cümlede ikinci devresi ise yegâh perdesinde rast sesleri ile genişlemiş kısım gösterilerek başlamış ardından neva perdesinde buselik seslerini göstermiş ve düğâh persinde uşşak sesleri ile tam kalış yapmıştır. İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında kullandığı ses alanının yegâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın konusu kapsamında “İsmail Akdeniz'in viyolonsel icrasındaki tavrın özellikleri nelerdir?” sorusuna yönelik, İsmail Akdeniz'in Kemeñeci Nikolaki'ye ait Mahur saz semaisi icrası için belirlenen altı adet alt probleme, Uşşak taksim icrası için ise belirlenen beş adet alt probleme ilişkin aşağıda verilen şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Mahur saz semaisi icrasına yönelik sonuçlar;

Pozisyon kullanımına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in usullü eser icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde birinci pozisyonu, bazı ölçülerinde ise açık pozisyonu kullandığı sonucuna varılmıştır. Usullü eserin Mansûr ahengiyle icra edildiği saptanmıştır. Bu ahenk üzerinde birinci pozisyon ve açık pozisyon kullanımının viyolonselde teknik açıdan rahat bir biçimde icra edilebileceği sonucuna varılmıştır. Usullü eser icrası için Mansûr ahenginin tercih edilmesi nedeniyle, ezgi genelinde viyolonsel bas tını bölgesinde bulunan perdelerin kullanıldığı ve dolayısıyla da ortaya bas duyumunun ağırlıklı olduğu bir icra örneğinin çıktığı görülmektedir.

Yay tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yoğunlukla viyolonselde legato (bağlı) yay tekniği kullanıldığı, nadir olarak dördüncü hanenin hızlı ve hareketli karakterini yansıtmak amacıyla detaché (ayrı) yay tekniği kullanıldığı ve yine dördüncü hanedeki hareketli ezgi yapısını ifade edebilmek için staccato tekniğini uygulandığı sonucuna ulaşılmıştır. Genel itibarıyla tercih edilen legato tekniğinin, eserdeki ezgi bütünlüğünü sağlaması nedeniyle tercih edildiği düşünülmektedir. İcrada kullanılan yay tekniklerinin Türk müziği icra

üslubunu yansıtır şekilde kullanıldığı, ezgi bütünlüğünün oluşturulmasına katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato olmak üzere toplam 4 farklı süsleme tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçının viyolonsel icrasında kullandığı çarpmada “değerini kendisinden önce alan çarpma” ve “değerini kendinden sonra alan çarpma” türünü, mordan tekniğinde ise “üstten hareketli mordan” ve “alttan hareketli mordan” olmak üzere iki şeklini de kullandığı görülmüştür. Sanatçının glissando ve vibrato tekniklerini ise icrasında çoğunlukla tercih ettiği tespit edilmiştir. Mahur saz semaisi icrasında kullanılan süsleme tekniklerinin, Türk müziği üslubunu yansıtmak ve müzikalite açısından zenginleştirmek amacıyla kullanıldıkları sonucuna varılmıştır.

Müzikal ifade unsurlarına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında yapılan müzikal ifade unsurları analiz edilmiştir. Sanatçının eserin icrasında müzikal ifade unsurlarından sadece crescendo, decrescendo ve ritardando diye adlandırılan ifade biçimlerini kullandığı tespit edilmiştir. Sanatçının bu unsurları, Türk müziği icrasına uygun olarak anlamlandırıldığı, her bir ifadeyi doğallıkla eserin bütünlüğünü sağlayarak icra ettiği saptanmıştır.

Ezgisel çeşitlemelere yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında ezgisel çeşitleme yaparak uyguladığı süslemeler analiz edilmiştir. Sanatçının icrasında kullandığı bu süslemeler ile icracının esere kendi yorumunu katarak icrasını renklendirdiği ve bu süslemeler ile birlikte icra tavrını yansıttığını göstermektedir. Sanatçının bu süsleme biçimini Mahur saz semaisi icrasında on bir ölçüde kullandığı tespit edilmiş, sanatçının bu süsleme biçimini yoğunlukla tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Tartımsal çeşitlemelere yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Mahur saz semaisi icrasında tartımsal çeşitlemeler analiz edilmiştir. Sanatçının bu süsleme türünü eserin icrasını hareketlendirmek amacıyla kullandığı düşünülmektedir. Tartım kalıbı olarak belirli bir tercihi olmamıştır. Küçük süre değerli notalardan oluşan tartım kalıbında da büyük süre değerli notalardan oluşan tartım kalıplarında da sanatçının kendi yorumuyla yansıttığı tartımsal çeşitlemeler ana usul çerçevesinden dışarı çıkmadan ustalıkla icra ettiği tespit edilmiştir.

Uşşak taksim icrasına yönelik sonuçlar;

Pozisyon kullanımına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde birinci pozisyonu, bazı ölçülerinde ise açık pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.

İrticali icranın süpürde ahengi ile icra edildiği saptanmış, bu akordun viyolonsel de birinci pozisyon ve açık pozisyon kullanımında teknik açıdan rahat bir biçimde icra edilebileceği için tercih edildiği sonucuna varılmıştır.

Yay tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasının tamamında legato yay tekniğini kullandığı, Saba makamı geçkisinin olduğu yerde ise sul ponticello (köprü üzerinde çalma) tekniğini kullandığı tespit edilmiştir. İcracının, oluşturduğu ezgi cümlelerinin başlangıcını bitişini belirtmek ve Türk müziği üslubuna uygun bir tavır sergileyerek legato (bağlı) yay tekniğini kullandığı, Saba makamı geçkisinin olduğu yerde ise makamın duyumuna derinlik katmak amacıyla sul ponticello (köprü üzerinde çalma) tekniğini kullandığı sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniklerine yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında çarpma, mordan, glissando ve vibrato olmak üzere toplam dört farklı süsleme tekniği kullandığı saptanmıştır. Çarpma tekniğinde, “değerini kendisinden önce alan çarpma” türünü, mordan tekniğinde ise “üstten hareketli mordan” ve alttan hareketli mordan” olmak üzere iki şeklini de kullandığı tespit edilmiştir. Glissando, vibrato ve trill tekniklerini ise icrasında çoğunlukla tercih ettiği görülmektedir. Sanatçının bu teknikleri makam seslerinde ustalıkla kullanarak tavrını zenginleştirdiği ve icrasında Türk müziği üslubunu yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Müzikal ifade unsurlarına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak taksim icrasında müzikal ifade unsurlarından sadece decrescendo ve ritardando ifade biçimlerini kullandığı tespit edilmiştir. Sanatçının bu unsurları, icrasında bitiş hissi vermek için kullandığı düşünülmektedir. İcracının bu ifade unsurlarını Türk müziği icrasına uygun olarak anlamlandırdığı, her bir ifadeyi doğallıkla eserin bütünlüğünü sağlayarak icra ettiği sonucuna varılmıştır.

Cümle ve makam anlayışına yönelik olarak; İsmail Akdeniz'in Uşşak viyolonsel taksim icrasında 2 adet cümle tespit edilmiştir. Birinci cümlenin 3 devreden, ikinci cümlenin ise 2 devreden oluştuğu, sanatçının icra ettiği taksim makamına ilişkin olarak neva perdesi üzerinde buselik seslerini işleyerek başladığı, bu perde civarında seyre devam ederek saba makamı seslerinin işlendiği ve saba makamı gösteriminin 1.5 ölçü boyunca devam etmesi sebebiyle burada saba makamına kısa süreli bir geçki yapıldığı görülmektedir. Yegâh perdesi üzerinde rast makamı sesleri kullanılarak uşşak makamının pes taraftan genişlemiş alanının kullanıldığı ve uşşak makamının seslerini kullanarak düğâh persinde tam kalış yaptığı saptanmıştır. Uşşak taksim icrasında kullanılan ses alanının ise yegâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında olduğu tespit edilmiştir.

İsmail Akdeniz'in iki ayrı icra örneğinin de bulguları analiz edilmiş, yorumlanmış ve bulgulardan elde edilen bilgiler doğrultusunda sonuçlandırılmıştır. İcracının icra tavrı analizi sonucunda çalışmaya örnek alınan, Mahur saz semaisi ve Uşşak taksim icrasında pozisyon kullanımlarının aynı olduğu, yay tekniği olarak legato yay tekniğinin çoğunlukla tercih edildiği, her iki icrada da süsleme tekniklerinden çarpma, mordan, glissando ve vibrato süsleme tekniklerinin kullanıldığı, müzikal ifade unsurları için ise yine ortak olarak decrescendo ve ritardando kullanıldığı tespit edilmiştir. İki farklı icrada da İsmail Akdeniz'in ortak icra tekniklerini kullanması Türk müziği icra tavrının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. İcracının Mahur saz semaisi icrasında, viyolonselde oluşturduğu etkili tonu, temiz entonasyonu ve doğallıkla uyguladığı icra teknikleri görülmekte, Uşşak taksim icrasında ise, ustalıklı sergilediği tekniği, usullü eser ile ortak olarak kullandığı icra teknikleri, taksimde oluşturduğu motif ve ezgileriyle birlikte gösterdiği makamsal anlayış bağlamında değerlendirilerek İsmail Akdeniz'in Türk müziği viyolonsel icra tavrına yönelik tespitler ortaya konulmuştur.

KAYNAKLAR

- Akdağoğlu, T. (2018). *Türk ve Batı Müziğinde Viyolonsel İcrası*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi.
- Aktaş, Y. (2014). Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümlerinde Verilen Üslup ve Repertuar Dersinin Uygulanmasında Eser Kimliği Yönteminin Kullanımı ve Önemi. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 4 (10), 50-57.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Erkuş, A. (2005). *Bilimsel Araştırma Sarmalı*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 302-313.
- Esen Biçer, B. (2020). Kemeñeci Vasilâki'ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örneğinde Türk Müziğinde Yorum. *Turkish Studies*, 15 (3), 1837-1863.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksiminin Analizi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (1), 94-109.
- Kıncal, R. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (7. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Özcan, Ç. (2017). *Viyolonsel'in Türk Müziğindeki Gelişim Sürecinin İncelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Haliç Üniversitesi.

Özkan, U. (2019). *Eğitim Bilimleri Araştırmaları İçin Doküman İnceleme Yöntemi*. Ankara: Pegem Akademi.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tavır. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (10.05.2020) <https://sozluk.gov.tr/>

TSM & Taksimler. (2016, Temmuz 2). *İsmail Akdeniz - Uşşak Viyolonsel Taksimi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PYCYltuHiOs>.

Üslup. (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: (10.05.2020) <https://sozluk.gov.tr/>

EXTENDED ABSTRACT

The cello is used in many environments where Turkish music is performed. It is necessary to obtain a certain level of technical skill in the cello to perform Turkish music. Applying technical skills according to the performance style of Turkish music requires both knowledges of the use of maqam and learning through the master-apprentice relationship. In this teaching style, the master's attitude is transferred to the apprentice/students, while the student creates her own attitude based on the master's attitude. In this context, studies on attitude are considered important in terms of transferring the tradition to the future and maintaining the Turkish music style. İsmail Akdeniz is one of the masters involved in the representation of Turkish music cello performance. Akdeniz, who performs the oud, the violin, the piano and the clarinet performances, especially the cello, is one of the leading performers with her artist and educator identity due to her radio artistry and giving lectures in various institutions. Attitude is seen as a subjective expression; both intertwined with the concept of style and separate from the style. It was thought that the Word attitude is important in terms of expressing the subjective interpretation of the performance and the title of performance attitude analysis was deemed appropriate for this study. Therefore, attitude analysis; is treated as an individual phenomenon. Studies on attitude analysis are considered important in terms of ensuring the transfer of tradition and being a source for new studies. In this direction, the problem sentence of the study is: "What are the behavioral characteristics of İsmail Akdeniz in the

cello performance?” determined as. Based on the problem statement, 6 sub-problems were created for Mahur Saz Semaisi and 5 sub-problems for Uşşak Taksim performance. The first 4 of these sub-problems have been determined in common in both forms. In case of the sub-problems have been determined differently due to the differences in the form of instrumental performance and impromptu performance. İsmail Akdeniz used in the performance of Mahur Saz Semaisi; What are the ornaments made by creating positions, bow techniques, ornament techniques, musical expression elements, melodic variations and weight changes? to the question and that İsmail Akdeniz used in the performance of Uşşak Taksim; What are the positions, new techniques, ornament techniques, musical expression elements, sentences and more understanding? answers to the questions have been sought. It is important to examine and reveal how İsmail Akdeniz performs the cello in Turkish music and to determine what the characteristics of the artist’s cello performance are. This research is a qualitative research and a descriptive study based on literature review. The universe of this research consists of the instrumental recordings performed by İsmail Akdeniz with the cello. The sample of the research is the Mahur saz semaisi and Uşşak Taksim performance of Kemenceci Nikolaki, one of the instrument recordings performed by İsmail Akdeniz. The data in the research were obtained by source scanning and document review method, and the library and internet environment were used. In this study, to determine the technical and musical characteristics of İsmail Akdeniz’s Turkish cello performance, the artist’s archive series 174 of TRT (Turkish Radio-Television Corporation), the Uşşak Taksim performance recording the CD album named “Selections from Turhan Topar”. The recording of Mahur Saz Semaisi, which he performed in the program “Masters of Saz” in 1990 on TRT “gap” channel, has been notated. While notating the Uşşak Taksim performance, the quatrain unit time was taken as the basis. Since a definite and fixed rhythmic weighing is not used in Taksim and it is performed freely, it has been tried to be reduced to a rhythmic pattern within its free performance structure, as if it were tied to a certain procedural pattern. After the notation process, a categorical content analysis was made on two performances. The data obtained together with the detailed notes of the performances were transformed into findings by the content analysis method, and these findings were interpreted to reveal the cello performance of İsmail Akdeniz in the for mentioned performances. In the second stage of the analysis, the findings are included in the conclusion part of the study to reveal the concluding findings and the attitude of İsmail Akdeniz in the performance of the procedural work and improvisational work. The musical expression, which has been taken as an example as a result

of the analysis of the performer's performance style, has been used in Mahur Saz Semaisi and Uşşak Taksim performance, that the use of positions was the same, that the legato bow technique has been mostly preferred as the bow technique, that the ornament techniques such as percussive, mordant, glissando and vibrato have been used in both performances. For the elements, it has been determined that decrescendo and ritardando are used in common. The use of common performance techniques by İsmail Akdeniz in two different performances contributes to the understanding of Turkish music performance. In the performance of Mahur Saz Semaisi, the effective tone created by the cello, clean intonation and the performance techniques that the performer applies naturally can be seen. The performance style in Turkish music is understood in terms of the technique he masterfully exhibits, the performance techniques he uses in common with the rhythmic work, the motifs and melodies he creates in the Taksim. Based on this study, determinations regarding the violoncello performance style, which İsmail Akdeniz reflects in accordance with the Turkish music performance style in her methodical work and improvisational performance, have been revealed.

EK-1.

Uşşak Taksim

Süpürde Âhen k ile icra edilmiştir.

Toplam Süre 1:42

İcra: İsmail AKDENİZ

Notaya Alan: Güleda COŞKUN

(1) D1r-----D2r-----

(2) 2D1-----2D2-----

EK-2.

MAHUR SAZ SEMAİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

Eser: Kemeñceci Nikolâki
İcra: İsmail Akdeniz
Notaya Alan: Güleda Coşkun

The musical score for Mahur Saz Semaisi is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system is labeled 'I. Hane' and includes a 'Vib.' marking. The second system includes a 'Vib.' marking. The third system includes a 'Vib.' marking. The fourth system includes a 'Vib.' marking.

MÜLÂZİME

1

5

1

6

6

7

7

8

8

rit.

SON

1.

LHÂNE

9

0

Vib.

0

3

0

III

II

III

10

Vib.

4

0

1

3

0

3

Vib.

III

II

III

11

0

Vib.

0

0

0

4

III

II

I

II

12

0

0

4

0

Güg.

Vib.

I

II

8

The image displays a musical score for a piece titled "3.HÂNE". It consists of three systems of music, each with a treble clef staff and a guitar-specific staff below it. The first system covers measures 13 and 14. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 13/8 time signature. The guitar staff shows a sequence of notes with fret numbers 1, XI, 0, 4, 0, and 0. Above the first measure, there is a "Vib." marking and an "X" with a horizontal line. Above the second measure, there is an "XI" with a horizontal line. The second system covers measures 15 and 16. Measure 15 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 15/8 time signature. The guitar staff shows notes with fret numbers 0, 0, 4, 0, 2, and 4. Above the first measure, there is a "Vib." marking. Above the second measure, there is an "X" with a horizontal line. Above the third measure, there is a "Vib." marking. The third system covers measures 17 and 18. Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 16/8 time signature. The guitar staff shows notes with fret numbers 0, 4, 0, 4, and 0. Above the first measure, there is a "Vib." marking. Above the second measure, there is an "X" with a horizontal line. Above the third measure, there is a "Vib." marking. The score includes various musical notations such as slurs, vibrato markings, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The guitar staff uses a mix of standard and natural fret numbers (XI, XII).

The image displays three systems of musical notation for a Violoncello (Viola) performance. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is written in 2/4 time and features various melodic lines and fingerings.

System 1 (Measures 17-18): Labeled "4.HÂNE 17". The right hand staff shows a melodic line starting with a whole note (fingering 0), followed by quarter notes (fingering 0, 4) and eighth notes (fingering 4). The left hand staff shows a bass line with fingerings III and II. A "Vib." marking is present above the right hand staff.

System 2 (Measures 19-20): The right hand staff shows a melodic line with fingerings 2, 0, 4, and V. The left hand staff shows a bass line with fingerings I and II. A "Vib." marking is present above the right hand staff.

System 3 (Measures 21-22): The right hand staff shows a melodic line with fingerings 0, X4, and Vib. The left hand staff shows a bass line with fingerings III, IV, and III. A "Vib." marking is present above the right hand staff.

1

22 0 4 4 Vib

22 II III II

1

23 I II

23 I II

1

24 0 4 Vib.

24 II

1

25 0 X4 0

25 III IV III

1

26 0 4 0 Vib.

II III II

1

27

I II

1

28 0 1 0 4

II III

1

29 0 3 0

III II

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and D major. Measure 30 shows a melodic line in the treble clef with a fingered note (0) and a corresponding bass clef accompaniment. Measure 31 features a melodic line with a vibrato (Vib.) marking and a bass clef accompaniment. Measure 32 includes a melodic line with a barre (X) and a bass clef accompaniment. Measure 33 shows a melodic line with a vibrato (Vib.) marking and a bass clef accompaniment. The score includes various musical notations such as fingerings (0, 4, 1, 2), barres (I, II, X, XI), and vibrato (Vib.) markings.

The image displays a musical score for Violoncello, consisting of four systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 34, 35, 36, and 37.

System 1 (Measures 34-35): Measure 34 is marked with a first ending bracket above the staff and the word "Vih." above the first staff. Fingerings are indicated as 0 and 4. Position markers II and III are shown below the second staff. Measure 35 continues the sequence with fingerings 0 and 4, and position markers II and III.

System 2 (Measures 36-37): Measure 36 is marked with a first ending bracket above the staff and "Xr—" above the first staff. Fingerings are indicated as 2, 0, 1, XI, and 0. Position markers I, II, and I are shown below the second staff. Measure 37 is marked with a first ending bracket above the staff and "Vih." above the first staff. A slur covers the notes in measure 37. Fingerings are indicated as 0. Position marker II is shown below the second staff.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of two staves each. The first system covers measures 38 and 39. Measure 38 features a melodic line with a slur over two notes, a finger number '0' above the first note, and a dynamic marking 'f' above the second note. A first ending bracket is positioned above the staff. The second system covers measure 39, which includes a vibrato marking 'Vib.' above the first note and a first ending bracket. A second ending bracket is located at the end of the system. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.