

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

YORGO BACANOS'UN PEŞREV FORMUNDAKİ ESER
İCRASININ UD TEKNİĞİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ;
REFİK FERSAN'IN ŞEDARABAN PEŞREVİ ÖRNEĞİ

INVESTIGATION OF YORGO BACANOS'
PERFORMANCE IN THE PEŞREV FORM IN TERMS OF
LOUD TECHNIQUE; THE EXAMPLE OF REFİK FERSAN'S
ŞEDARABAN PEŞREVİ

Atıf/Citation

Eroğlu, S. (2022). Yorgo Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi; Refik Fersan'ın şedaraban peşrevi örneği. *Online Journal Of Music Sciences*, 7 (1), 115-133. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1060876>

Sarper EROĞLU 

Öğr. Gör. İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi
Devlet Konservatuvarı, Çalgı Anabilim Dalı,
seroglu@itu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-6182-6373>

Cilt/Volume: 7

Sayı/Issue: 1

Haziran/June 2022

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.01.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 30.04.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2022



ÖZ

Türk musiki tarihinin yetiştirdiği önemli udilerden olan Yorgo Bacanos gerek taksimleri ve solist eşlikleri bakımından gerekse de icra ettiği saz eserlerindeki üstün performansları sebebiyle ekol olmuş isimlerden biridir. Günümüzde Bacanos ekolünü örnek alarak kendi icralarında bu ekolden örnekler sergileyen profesyonel ud icracıları olduğu gibi ud öğrencilerinin de onun taksimlerini dinleyip taklit etmeye çalıştıkları gözlemlenmektedir. Çalgı çalmayı öğrenme süresince iyi bir seviyeye ulaşmak için ekol olmuş üstadların ses kayıtları üzerine çalışmalar yaparak bu icraların taklit edilmesinin sürece olumlu katkılarda bulunduğu artık kabul görmüş bir eğitim modelidir. Bu model, günümüzde teknolojinin de sunduğu imkanlar dahilinde aslında meşk sisteminin bir parçası olmuştur. Bacanos'un icrası vesilesiyle yorumculuğun geliştirilmesine katkı sağlamak araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bulgular nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada, Kalan Müzik tarafından yayınlanan "Yorgo Bacanos 1900 – 1977 / Arşiv" adlı albümün içinde yer alan bir kayıt ele alınarak Yorgo Bacanos'un Ud icrası teknik bakımdan incelenmiştir. Araştırmacı tarafından Yorgo Bacanos'un eser içerisinde yapmış olduğu tüm nota dışı süslemeler ve ud tekniğini içeren öğeler de dahil olmak üzere ilgili kayda göre yeniden notası yazılmıştır. Ayrıca eserin orijinal haliyle kıyaslanması açısından 2 parti olacak şekilde gösterilmiştir. Yapılan analizlere göre Bacanos'un eser içerisindeki uzun sesli kalıpları kendine has ajiliteli özgün kalıplarla doldurduğu, yer yer çift sesler, atlamalı aralıklar ve akorlar kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ud, Yorgo Bacanos, Klasik Türk Müziği, Ud Tekniği, Refik Fersan

ABSTRACT

Yorgo Bacanos, who is one of the important oud players raised in the history of Turkish music, is one of the names that became a school both in terms of his taksims and soloist accompaniments, and reason of his outstanding performances in the instrumental works he performed. Today, it is observed that there are professional oud players who take the Bacanos school as an example and exhibit examples from this school in their performances, and that the oud students listen to his taksims and try to imitate them. In order to reach a good level during learning to play the instrument, it is an accepted education model that studies on the sound recordings of the masters and imitation of these performances contribute positively to the process. This model has actually become a part of the meşk system within the possibilities offered by technology today. Contributing to the development of interpretation through the performance of Bacanos is the main purpose of the research. The findings were evaluated with the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods.

In this study, Yorgo Bacanos' oud performance was technically examined by considering a recording in the album "Yorgo Bacanos 1900 – 1977 / Archive" published by Kalan Music. In the aforementioned recording, The notation was rewritten by the researcher according to the relevant record, including all the non-note decorations and elements containing the oud technique that Yorgo Bacanos made in the piece. In addition, it is shown as 2 parties in order to compare the work with its original form. According to the analyzes made, it has been determined that Bacanos fills the long sounds in the piece with unique patterns with his own agility, and sometimes he uses double sounds, hopping intervals, arpeggio and chords.

Keywords: Oud, Yorgo Bacanos, Classical Turkish Music, Oud Technique, Refik Fersan

1.GİRİŞ

20. Yüzyıl Klasik Türk müziği çalgı icracılarının en parlak isimlerinden biri olan Yorgo Bacanos (1900-1977), taksimleri, saz eserleri formlarında icra ettiği eserler içerisindeki dinamik performansları ve solist eşlikleri bakımından dönemine damga vuran icracılardan biridir. Bacanos, yaşadığı dönem boyunca, popüler müziklerin tercih edilmesi sebebiyle piyasa müziği diye tabir edilen ortamlar da dahil olmak üzere klasik korolarda, radyoda, fasıllarda ve döneminin önemli solistlerine refakatçi saz olarak her zaman aranan ve bulunduğu saz heyetlerinde kendini fark ettiren bir isim olmuştur.

Bacanos'un neredeyse tüm ailesi müzisyen olup babası Lavtacı Haralambos, ağabeyi kemençeci Aleko, dayısı kemençeci Anastas, yeğeni ise kemençeci Sotiri'dir (Ak, 2009, s. 191). Ailesindeki neredeyse tüm fertlerin müzisyen olmaları onun ileri seviyedeki örnek icralarının temellerini oluşturmasında büyük bir etken olarak görülebilir. 10 yaşına kadar 3-4 yıl süreyle babası tarafından sadece skala (teknik geliştirici etüdler) çalışmasına izin verildiği söylenmektedir (Tanrıkorur, 2004, s. 298). Yorgo Bacanos 9 Kasım 1967 tarihinde Milliyet gazetesindeki bir röportajında müzik yaşantısındaki gelişmelerden şöyle bahsetmektedir:

...O zaman en iyi saz Taksim'deki Eftalipos Gazinosu'nda idi. On yaşımda iken babam beni oraya götürdü. Bir sene amatör olarak çalıştım. Senenin sonunda gazinonun sahibi Emin Bey bana güzel bir ud hediye etti ve beş kuruş ücretle 1910 senesinde aynı gazinoda çalışmaya başladım. Ücretim bir müddet sonra on kuruş oldu. On beş yaşıma gelince Udi Yorgo namı altında musiki aleminde tanınıyordum. Bu arada bir iki sene Büyük Sınanyan'dan alafranga piyano dersi aldım. Eftalipos'tan sonra Beyoğlu'nda Küçük Gülistan Gazinosu'nda ve muhtelif yerlerde çalıştım. (Özalp, 2000, s. 402)

1946 yılında radyonun yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Musikisi İcra Heyeti'nde çalışmaya başlayan Bacanos, bu kurumda da uzun yıllar ud çalmıştır. O dönemde Şan sinemasında iki haftada bir pazar günleri halka açık olarak verilen ve radyodan da canlı yayınlanan bu konserlere yalnızca onun yapacağı taksimi ve icraları görüp dinleyebilmek adına Ankara-İzmir gibi çeşitli şehirlerden birçok musiki severin geldiği bilinmektedir (Ak, 2009, s. 191-192).

Bacanos, sadece ülkemizde değil dünyanın çeşitli yerlerinde de verdiği konserler ile icrasını duyurmuş bir müzisyendir. Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde solistlere eşlik etmiş ve plaklar doldurmuştur. Konser vermek için Paris'ten Kahire'ye geçen Bacanos, burada, Ümmü Gülsüm ve onun udisi Muhammed el-Kasapçı olmak üzere Mısırlı müzisyenlerin büyük takdirini kazanmış ve "Rabbi'l-ud" (Udun ilahı) iltifatına mazhar olmuştur (Tanrıkorur, 2004, s. 298).

Yorgo Bacanos'u icra performansları bakımından incelediğimizde taksimleri oldukça öne çıksa da radyoda ya da icra heyetinde eser icralarındaki performansları bakımından dönemine göre fark yaratan bir icra tekniğine sahip olduğu gözlemlenmektedir. Türk Müziği tarihinde saz eserlerinin sözlü eserlere göre belli bir döneme kadar geri planda kaldığı düşünülmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu bağlamdaki değişimi İhsan Özgen şöyle anlatmaktadır:

19. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü musikinin etkisinden çıkmaya başladığını görüyoruz. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışıktığımız üslubu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketlere rastlıyoruz. Özellikle saz semailerinde farklı melodik seyirlere tanık oluyoruz. 20. Yüzyılın başlarında da Batı etkisinin ağır basmasıyla bu değişiklik gözle görülür ölçülerde artıyor. (Özgen, 2009, s. 64)

Türk müziği geleneğinde bir eser icra ederken yapılan nota dışı süslemeler eserlerin notalarında yazmaz fakat bu süslemeler icracının sahip olduğu müzikal birikim ve çalgısındaki ustalık seviyesine göre o an irticalen yapılır. Burada en önemli husus, yapılan nota dışı süslemelerin o an icra edilen müziğin üslubuna uygun olması ve fem-i muhsin bir şekilde yapılmasıdır. Bu bağlamda günümüz teknolojisinin de sunduğu imkanlar doğrultusunda eski üstadların özellikle de ekol olmuş isimlerin performanslarının gerek çalgı tekniği gerekse de kompozisyon bakımından analizlerinin yapılmasının geleneksel meşk sisteminin belki de günümüzdeki modern bir parçası olduğu söylenebilir. Cem Behar, teknolojinin de imkân tanınmasıyla çoğalan ses ve görüntü kayıtlarının yaygınlaşması neticesinde bir sanal meşkten ya da bir başka deyişle teknolojik meşkten bahsedilebileceği hususuna değinmiştir (Behar, 2019, s. 225). Bacanos, peşrev, saz semai, longa, sirto vb. gibi saz eserleri formlarındaki icralarında, ud çalgısının teknik olarak diğer çalgılara göre ses şiddetinin düşük kalmasına rağmen içinde bulunduğu saz heyetinde ud sesini oldukça yeterli bir düzeyde duyurabilen ve müziğin üslubunu bozmayan çeşitli nota dışı müzikal süslemelerle varlığını kesin bir şekilde ortaya koyabilen bir udi olmuştur. Yorgo Bacanos'un bu çalışmaya konu olmasındaki en önemli unsurlardan biri de 20. yüzyıl Türk saz müziğinde belki de Tanburi Cemil Bey'den sonra eser icralarında nota dışı süslemeleri müziğin üslubuna en uygun yapan ve bu alanda birçok musiki severi ve icracı adayını etkileyerek iz bırakan icracılardan biri olmasıdır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Yorgo Bacanos'un taksimlerinde olduğu kadar saz eserlerindeki farklı icra performanslarının teknik bakımdan incelenmesi vesilesiyle ud enstrümanında yorumculuğun geliştirilmesine katkı sağlamasıdır. Bu çalışmada, günümüz teknolojisinin desteğiyle özellikle enstrüman icracılarının yorumculuk ve üsluba uygun nota dışı süsleme yapabilme anlamında gelişimlerine katkı sağlamak temel amaçlardan biridir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, kişisel icra performanslarını geliştirmek isteyen enstrüman öğrencileri ve icra performanslarını daha ileri düzeye taşımak isteyen çalgı icracıları için Bacanos'un icra örneği üzerinden gelenekle bugün arasında bir bağ kurabilmeleri adına önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Durum çalışmaları ve müzikal bir anlatı araştırmaları betimleme, katılımcı gözlem ve deneyimleme esaslarına dayandığı için nitel araştırma olarak adlandırılır (Karahasanoğlu & Yavuz, 2015, s. 10). Bu araştırma verilerin taranması ve analizinin yapılması bakımından nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir.

İncelenen eserin ses kaydı, Kalan Müzik tarafından 8 Ağustos 2006 yılında yayınlanan "Yorgo Bacanos 1900-1977 / Arşiv" isimli albümden alınmıştır. Bahsi geçen eserin yayınlanan albümdeki ses kaydı 2 hane 1 teslim olarak icra edildiği için araştırma bu bağlamda sınırlandırılmıştır. Eserin notası bu ses kaydı vasıtasıyla araştırmacı tarafından yeniden notaya alınıp, eserin orijinal hali ile Yorgo Bacanos'un performansı esnasındaki yaptığı çeşitli süslemelerin de gösterildiği 2 parti olacak şekilde notası yeniden yazılmıştır. Eserin icrası Bacanos özelinde ud tekniği bakımından yaptığı çeşitli süslemeler ve ilave motifler üzerinden incelenmiştir. Bu süsleme tekniklerinden kısaca bahsederek;

- Vibrato: Seslerin dalgalı ve titreşim izlenimi verecek şekilde çıkarılmasıdır (Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, 2021, s. 252). Müzikte anlatım gücünü artırmak amacıyla kullanılan bir süsleme tekniğidir.
- Legato: Bağlı çalış anlamına gelmektedir. Udda çıkıcı ve inici legato olarak iki şekilde kullanılır. Çıkıcı legato, bir sese mızrap vurup ardından gelen sesi parmak baskısıyla çıkarmaktır. İnici legato ise bir sese mızrap vurarak ses elde edilmesi ve bu ilk sese basan parmağın teli aşağı çekerek mızrap vurmada diğer sesi elde etmesidir.
- Staccato: Kısaca kesik çalış olarak ifade edilir. Seslerin kesintili olarak tane tane çalınması olarak tanımlanmaktadır (Çalışır, 2004, s. 202).
- Çarpma: Çarpmalar değerini kendinden önceki ya da sonraki notalardan alan süratli notalardır.
- Mordan: Bir notanın hızla çırılması ile sağlanan bir tür trildir (Sözer, 2005, s. 479). Udda daha çok önceden gelen gerçek notanın son kısmında oldukça hızlı iki küçük nota şeklinde icra edilir.
- Grupetto: Türk müziğinde lavta mızrabı olarak da tanınan bu süsleme tekniği değerini kendinden önceki gerçek notadan alır (Torun, 2000, s. 292). Hızlı tempoda yapılan bir süsleme çeşididir.

- Pozisyon değişimi: algının klavyesi üzerinde ses perdelerini basan elin belli bir entonasyon içerisinde çalgıda var olan pozisyonlar arasında yer değiştirmesidir.
- Portamento – Glissando: Portamento, ses taşınması, glissando ise ses kaydırması olarak tanımlanabilir. Bir sestem diğerine geerirken kesinti olamadan aradaki seslerin de duyurularak alınmasıdır (Torun, 2000, s. 301).
- Çift ses: Makam içerisindeki uyumlu iki sesin birlikte kullanıldığı icra şekli olarak tanımlanabilir (Kaçar, 2020, s. 178).
- Arpej: Akorları oluşturan notaların ardı ardına alınmasıdır (Sözer, 2005, s. 49).
- Akor: En az üç sesin aynı anda duyurulduğu bir ses kümesidir.

3. BULGULAR

Bu bölümde Yorgo Bacanos'un bir müzik eseri içerisindeki icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi Refik Fersan'ın şedaraban Peşrevi üzerinden analiz edilmiştir. Analizler ud alım tekniğinde kabul edilmiş vibrato, legato, staccato, çarpma, mordan, grupetto, pozisyon değişimi, portamento – glissando, çift ses, arpej ya da akor seslerinin kullanımı ve mızrap kullanım yönleri gibi çeşitli teknikler üzerinden yapılmıştır. İncelemeye konu olan ses kaydı iki hane ve bir teslim olduğundan dolayı üç bölüm olarak kabul edilmiş ve analizler de sırasıyla birinci hane, teslim ve ikinci hane olarak yapılmıştır. Araştırmada incelenen nota 2 parti şeklinde olup, üst partide eserin orijinal hali, alt partide ise Bacanos'un icra ettiği şekli notaya yazılmıştır.

Eser Bolâhenk düzeni ile icra edilmiş olup, udun 6. teli Kaba Rast, 5. teli ise Yegâh perdesine akort edilmiştir. Bacanos'un eser ya da taksim performanslarında 5. ve 6. tel için olan bu akort şeklini sıklıkla kullandığı ses kayıtlarındaki müzik cümlelerinden, çalgı üzerinde sol el pozisyon ve mızrap kullanımlarından ayrıca çeşitli müzikal süslemelerinden analiz edilebilmektedir. Bu akort düzeni ile udun pest bölgesindeki seslerin kullanım alanını genişleterek icra esnasında kullandığı çeşitli akor sesleri ile ud sazının rezonans zenginliğini artırdığı görölmektedir.

3.1. Birinci Hane

Şekil 1

Şedaraban Peşrevi-1. Hane

1. Hane Hafif

The image displays a musical score for the first hane of Şedaraban Peşrevi. It consists of five systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Hafif'. The guitar line includes various techniques such as triplets, slurs, and specific fretting patterns indicated by arrows and asterisks. The systems are numbered 1, 4, 8, 11, and 14.

Bacanos, eserin girişinde 1. ölçüde bir dördlük değerdeki Nim Hicaz perdesini bir onaltılık ve iki otuzikilik notadan oluşan bir nota kalıbı ile değiştirerek esere dinamik bir başlangıç yapmıştır. Bu kalıpta müzikal vurguyu öne çıkarmak için “üst-üst-alt” mızrap yönlerini kullandığı anlaşılmaktadır.

Şekil 2

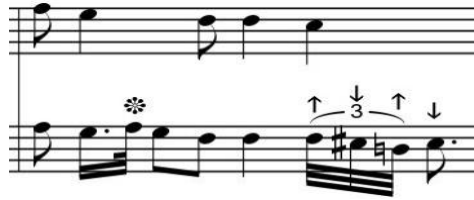
1. ölçü – Mızrap yönleri

The image displays a musical score for the first measure of Şedaraban Peşrevi. It consists of two systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Hafif'. The guitar line includes specific fretting patterns indicated by arrows and asterisks.

2. ölçüdeki Hisar perdesini onaltılık notaya bölüp legato tekniğiyle mızrap vurmada Evic perdesini duyurarak tekrardan Neva perdesine ulaşmaktadır. Mızrap vurmaya legato ile çıkarılan ses nota üzerinde “*” işareti ile gösterilmiştir. Ardından bir dörtlük Nim Hicaz perdesini ilk ikisi kromatik üçüncüsü ise tam ses aralığı olacak şekilde re-do#-si naturel sesleriyle destekleyerek nim hicaz perdesindeki kalışını vurgulamaktadır. Ses kaydındaki mızrap akıcılığı ve vurgusu göz önüne alındığında buradaki triole kalıbına alt mızrap vuruşu ile başladığı gözlemlenmektedir.

Şekil 3

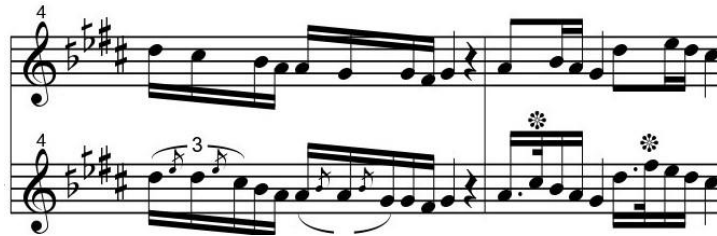
2. ölçü – legato ve triole kalıbı mızrap yönleri



3. ölçüde sekizlik ve onaltılık notadan oluşan bir kalıbı değiştirerek dört onaltılık değerde bir nota kalıbı çaldığı görülmekte ve bu kalıbın ikinci sesi olan Nim Hicaz perdesini yine mızrapsız olarak legato ile duyurmaktadır. 4. ölçüde onaltılık değerlerden oluşan nota kalıplarını geleneksel icrada sıklıkla kullanılan çapmalı triole motiflerine döndürerek melodideki ifadeyi zenginleştirmiştir. Devamında 5. ölçüde ise bir sekizlik ve iki onaltılıktan oluşan nota kalıplarını dört onaltılık nota kalıbı ile değiştirerek yine bu kalıbın içerisinde mızrap kullanmadan legato tekniği ile çıkardığı seslerle ifade zenginliği sağlamıştır.

Şekil 4

4. ve 5. ölçüler



1. hanenin 8. ölçüsündeki noktali sekizlik ve onaltılıktan oluşan ilk kalıbı dört otuzikilik notaya çevirip var olan kalıbın nota değerlerini hızlandırarak bu kalıbı bir başka varyasyonda icra etmiştir. Bu kalıpta mızrabı normal sırasına yani üst-alt-üst-alt olacak şekilde kullanmıştır. Bu ölçünün sonunda eserin orijinalindeki Neva perdesi yerine sol-si bemol-re sesleri basarak bir akor duyurmuştur. Bacanos, eserin ilerleyen bölümlerinde daha çok göreceğimiz bu tarz çok sesli

figürleri sıklıkla kullanmaktadır. 10. ölçüde noktalı dörtlük olan bir nota kalıbını hızlandırarak dört otuzikilik bir kalıba dönüştürmüştür ve bu kalıbın ikinci sesini mızrap vurmada yine legato tekniği ile duyurmuştur. Bu ölçünün sonlarında ise notanın orijinalindeki kalıpları triole olarak çeşitlendirmiştir.

Şekil 5

8.-9. ve 10. ölçüler



Bacanos, 11. ve 13. ölçüde dörtlük değerdeki notaları dört tane otuzikilik değerde nota kalıbına döndürerek icradaki ifadeyi çeşitlendirmiş ve aralara yine legato vuruşları eklemiştir. 12. ölçüde ise sekizlik değerde olan bir notayı onaltılık değerde triole kalıbında 3 nota olarak bölmüş ve unison sesler arasında(re-re-re) seri ve tekrarlı çarpımlar yaparak ifade zenginliği oluşturmuştur.

Şekil 6

11.-12. ve 13. ölçüler



1. hanenin son satırındaki 14. ölçüde sekizlik değerdeki son 4 nota onaltılığa çevrilmiş ve sanki bir basamak inişi gibi noktalı değerlerle inici bir melodi oluşturulmuştur. Hanenin son ölçüsü 16. ölçüde ise notanın orijinalindeki son bir dörtlük nota ve es yerine triole kalıplarından oluşan ilk triole kalıbında çarpmalı bir ifade ile başlayan akıcı ve özgün bir motif işlenmiştir. Burada ilk triole kalıbından ikinci triole kalıbına geçerken standart üst-alt mızrap vuruşu yerine mızrap kaydırma tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir. Mızrap kaydırma tekniği bir notaya üst mızrap vurduktan sonra başka bir tele geçişte mızrap sırası bakımından alt mızrap vurulması gerekirken akıcılığı ve müzikal tonu korumak bağlamında tekrardan üst mızrap vurulması olarak anlatılabilir. Mızraplı çalgılarda, uzun sesler icra edilirken bir mızrap vuruşuyla çıkan ses zayıflayarak söneceği için uzun notaların birkaç mızrap vuruşu ile doldurulması çok kullanılan bir icra şeklidir (Torun, 2000, s. 317).

Şekil 7

14.-15. ve 16. ölçüler



3.2. Teslim

Şekil 8

Şedaraban Peşrev-Teslim

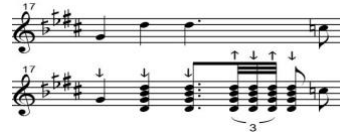


Eserin bu bölümünde oldukça renkli ve aslında Yorgo Bacanos tavrını ortaya koyan birtakım süslemeler, mızrap kullanımları ve akor duyumları gözlemlenmektedir. Teslimin 1. ölçüsünde bir dörtlük değerdeki Neva perdelerini pest taraftan başlayarak re-sol-si bemol-re şeklinde bir akor ile duyurarak ve bu akoru duyururken de lavta mızrabı diye tabir edilen farklı bir mızrap türü kullanan Bacanos, teslimde adeta saz heyetini de coşkulandıran bir icra tarzı sunmaktadır. Lavta mızrabı standart üst-alt mızrap sıralamasıyla olabileceği gibi zaman zaman ters mızrap sıralamasıyla başlayıp alt-üst-alt-üst olarak mızrap sırasını sürdürebilir. Bu eserde lavta

mızrabının başladığı ilk ses üst mızrap ile vurgulanırken devamındaki otuzikilik değerdeki kalıp alt mızrap ile sürdürülmektedir. Bu sayede birden fazla telde yapılması güç olan bu mızrap türünün akıcılığı sağlanmaktadır. Ayrıca Bacanos kullandığı bu tarz akor duyumlarında 5. ve 6. telini Yegâh ve Kaba Rast seslerine akortlamasından dolayı çalgısına oldukça rezonans kazandırmaktadır.

Şekil 9

17. ölçü – lavta mızrabı



18. ölçüde bir dörtlük Neva perdesini bir sekizlik ve iki onaltılık olarak bölerek yine pest taraftan re-fa diyez-la-re sesleri ile bir arpej duyumu sağlamıştır. Buradaki sesleri aynı anda tek bir seferde duyurmak yerine mızrabıyla her bir sesi tek tek duyuracak şekilde yukarıdan aşağıya mızrap kaydırma tekniği ile tüm sesleri süratle ritim içerisinde duyurarak icra etmiştir. Ardından bir dörtlük es yerine re-la-si bemol-fa diyez notalarıyla dört onaltılıktan oluşan bir ezgi icra etmiştir. Aslında buradaki ezgi, re-fa diyez-la akoronun bir çevrimi olduğu da düşünülebilir.

Şekil 10

18. ölçü



19 ve 20. ölçülerde Yorgo Bacanos'un icralarında sıkça duyabileceğimiz çift seslerle icra ettiği motifler karşımıza çıkmaktadır. Çift ses diye adlandırılan süsleme unsurunu birbiriyle müzikal anlamda uyumlu iki sesi aynı anda icra etmek şeklinde tanımlayabiliriz. Ayrıca çalgı icrasında çift ses kullanımı için uyumlu iki sesin birlikte kullanıldığı icra şekilleri olduğu ve bu icra türünde Batı müziğinin etkileri olduğu düşünülmektedir. (Kaçar, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar, 2005, s. 219) 19. ölçünün sonundaki mi-re-do ezgisini çift seslerle icra etmiş ve 20. ölçünün başında da bunu devam ettirmiştir. 20. ölçüde eserin orijinalindeki onaltılık si ve la notalarına karşılık yine onaltılık re ve fa diyez ile karşılık vermiştir. Burada müziğin bütününe baktığımızda saz heyeti eserin orijinal notasını çalarken Bacanos'un değiştirerek icra ettiği şekli aslında bütünsel anlamda saz heyetine çift seslerle karşılık verdiği anlamına gelmektedir. Ud

çalgısının yanında bir yandan piyano çalması ve Avrupa müziğine de hâkim olmasının onun icralarındaki bu akılcı ve anlamlı müzikal düşüncelerine katkısı olduğu görülmektedir.

Şekil 11

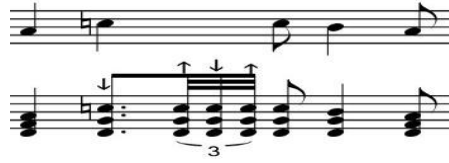
19. ve 20. ölçüler



Eserin teslim bölümünün 21. ölçüsünde ilk sese yine re-fa diyez-la seslerinden oluşan akor ile giriş yaparken bir sonraki seste ise re-sol-do sesleriyle yine lavta mızrabı ile devam etmektedir. Lavta mızrabını kullandığı bu ölçüde de mızrap sıralaması vurgulanacak ilk seste üst mızrap olup devamı alt-üst-alt olarak sıralanmaktadır.

Şekil 12

21. ölçü – lavta mızrabı



3.3. İkinci Hane

Şekil 13

Şedaraban Peşrev-2. hane

2. Hane

25

Yörgo Bacanos İcrası

27

Yorgo Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi; Refik Fersan'ın Şedaraban peşrevi örneği

Yorgo Bacanos Icrası

Bacanos icrasında kullanmış olduğu akordunun da avantajı ile bu haneye girişteki 25. ölçünün başında Kaba Rast ve Yegâh seslerini aynı anda duyurarak başlamış, Yegâh ve Rast sesleriyle devam etmiş ardından ise çift ses diye adlandırabileceğimiz bir melodi yürüyüşüyle ölçüyü tamamlamıştır. 26. ölçüde ise Türk müziği saz icrası geleneğinde oldukça kullanılan bir yöntemi göstermiştir. Mevcut ezgiyi eserin üslubuna aykırı bir durum yaratmayacak şekilde notaların değerlerini hızlandırarak ve melodi yürüyüşlerini değiştirerek icra ettiği görülmektedir. Bu ölçüde genellikle sekizlik nota değerinde giden bir motifi onaltılık değerde triole kalıpları ile motifi değiştirerek icra ettiği görülmektedir. Türk müziği saz icrasında bu tarz motiflere Tanburi Cemil Bey'in icralarında da sık rastlamak oldukça mümkündür. Bacanos'un bu onaltılık triole kalıplarında üst-alt mızrap sırasını takip ettiği ve seslerin temizliğinden taviz vermediği gözlemlenmektedir.

Şekil 14

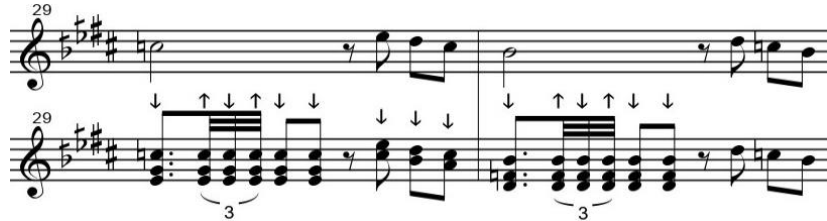
25. ve 26. ölçüler



Eserin bu bölümünde Bacanos son derece etkili ve fark edilir bir icra sunmaktadır. 29. ölçüdeki bir dörtlük Çargâh perdesine karşılık mi bemol-sol-do naturel seslerini birlikte duyurarak daha öncesinde de kullandığı lavta mızrabı ile giriş yapmaktadır. Ardından mi-re-do notalarından oluşan ezgide ise çift ses tekniğini kullanmış ve bu seslerin hepsini vurgunun ön plana çıkması için üst mızrap vurarak çalmıştır. 30. ölçüde ise Dik Kürdi perdesine karşılık re-fa naturel-si bemol seslerini aynı anda akor şeklinde duyurmuş ve yine lavta mızrabı ile icra etmiştir. Buradaki lavta mızraplarında da mızrap sıralamasını daha öncekilerdeki gibi kullanmıştır. Yani ilk vurgulanacak ses grubuna üst mızrap vurup ardından gelen ses kümesini alt-üst-alt sıralaması ile devam etmiştir. Lâvta mızrabı tekniğinin ifade edilebilmesi için öncelikle pedal seslerinin, üçlemelerin ve mızrap vuruş yönlerinin belirtilmesi gerekmektedir. (Aslan, 2017(11), s. 80)

Şekil 15

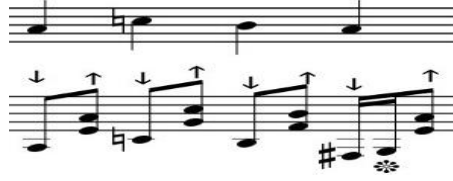
29. ve 30. ölçüler – lavta mızrapları ve çift sesler



Bacanos, eserin orijinalinde bir dörtlük notalardan oluşan bu ölçüyü geleneksel icrada pedallı çalış diye anlatılan bir çalım tekniği ile icra etmektedir. Pedallı çalış, var olan bir melodiyi daha canlı bir ifade ile sunmak adına notaların değerini bölerek bir oktav aşağıdan pest bir ses duyurup diğer sesi bir üst oktavdan sanki birbirine cevap veriyormuş gibi sesleri karşılıklı olarak çalmaktır. Burada pedallı çalış tekniğine ilave olarak pest taraftan duyurduğu seslere cevaben verdiği karşı seslerde tam 4'lü aralık kullanarak aynı anda iki ses duyurmuş (mi-la, sol-do, fa-si gibi) ve müzikal ifadedeki duyumu ritmik olarak dinamikleştirmiştir.

Şekil 16

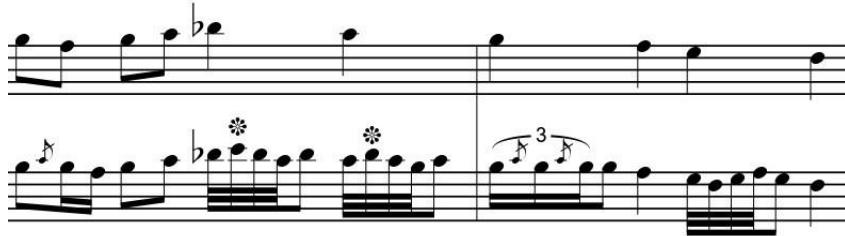
31. ölçü – pedallı çalış



33. ölçünün başında iki unison ses arasında çarpma yaptığı görülmektedir (sol-sol-fa). Bu ölçünün devamındaki bir dörtlük si bemol ve la seslerini dört otuzikilik nota değerinde çoğaltarak ajiliteli bir pasaj elde etmiştir. İncelenen ses kaydındaki vurgulamaya göre bu ajiliteli pasajdaki otuzikilik grupların 2. seslerini mızrap vurmadan parmak baskısı ile duyurduğu düşünülmektedir. 34. ölçü başında bir dörtlük değerdeki sol sesini triole kalıbında üç onaltılık olarak bölmüş ve burada yine unison sesler arasında seri çarpmalar yapmıştır (sol-sol-sol). Ölçüdeki 3. ses olan mi bemolü ise bir önceki ölçüde de kullandığı gibi otuzikilik notalarla ajiliteli bir pasaj olarak icra etmiştir.

Şekil 17

33. ve 34. ölçüler



37. ölçüde Bacanos geleneksel icra tarzında sıkça görülen bir süslemeyi göstermektedir. Dört onaltılık notadan oluşan bir kalıbı yine onaltılık olarak iki triole şeklinde bölmüş ve bu triole kalıbındaki seslerin arasında çarpma yaparak pasajı tamamlamıştır.

Şekil 18

37. ölçü

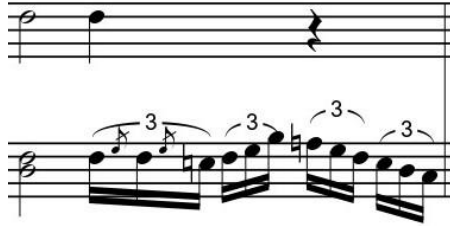


2. hanenin son ölçüsü 40. ölçüde ise daha önceden 1. hanenin son ölçüsü olan 16. ölçüde yapılan motifin aynısı tekrarlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında 2 hanenin son ölçüsünde de aynı motif tekrar edilmiştir. Ölçüdeki bir dörtlük nota ve es işaretine karşılık triole kalıplardan oluşan didaktik,

akıcı ve seri bir pasaj icra etmektedir. İcrada nota dışı farklılıkların incelendiği yayınlanmış bir makalede sus işaretlerinin nota ile doldurulmasının melodiyi zenginleştirdiği konusuna değinilmiş olup, eserin orijinal halinin başka bir nota veya es ile değiştirilmesi icracının isteği ve birikimi ile esere katkı sağlayan bir durum olarak görülmektedir. (Turgay & Ayangil, 2016, s. 1181) Ayrıca ölçünün girişindeki bir dörtlük re sesini si bemol-re sesleriyle çift ses olarak duyurmuştur. Bu tür pasajlar Yorgo Bacanos'un eser ve taksim icralarında sıklıkla görülmekle birlikte karakteristik olarak bu türden pasajları duyan bilinçli dinleyici bunları Yorgo Bacanos'un yaptığını tahmin edebilmektedir.

Şekil 19

40. ölçü



4.SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk musiki tarihinin önemli icracılarından olan Yorgo Bacanos'un eser icrasındaki ud tekniği Refik Fersan'ın Şedaraban Peşrevi örneği üzerinden incelenmiştir. İnceleme sonucunda elde edilen sonuçlara göre, eser, Bolâhenk akordunda icra edilmiş ve Bacanos bu eserde ud çalgısının rezonanslarını zenginleştirmek adına çalgısının 5. telini Yegâh perdesine, 6. telini ise Kaba Rast perdesine akort etmiştir. Bu akort sistemi ile eser içerisinde çokça tekrarladığı akor ve çift ses duyularında armonik açıdan müziğe derinlik kazandırmış ve ayrıca akordun sağladığı müzikal ifadeleri oldukça verimli kullanmıştır. Bacanos, sert bir mızrap kullandığı ve mızrap kullanımını büyük eşiğe yakın bir bölgeden konumlandığı için saz heyeti içerisinde udunun sesinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Normal şartlarda kalabalık saz heyetleri içerisinde ud çalgısının sesinin az duyulması problemi ud icracılarınca bilinmektedir. Fakat bu sorunun Bacanos'un ileri sağ el tekniği, mızrap seçimi ve mızrabı kullandığı bölge itibarıyla ortadan kalktığı tespit edilmiştir. İcrasında oldukça akıcı ajiliteli motifler, triole kalıbından oluşturduğu çarpmalı pasajlar ve birbirini takip eden unison sesler arasında yaptığı seri çarpmalar bulunmaktadır. Ayrıca ajiliteli motiflerin içindeki bazı sesleri mızrap vurmadan legato tekniği ile duyurarak icrasında tek düzeliğe olanak tanımadığı ve bu motiflerin içerisinde akıcılığı artırmak için yer yer mızrap kaydırma tekniğini de kullanmıştır. Eserin teslim bölümünde ve 2. hanesinde birçok kez lavta mızrabı diye isimlendirilen bir mızrap vuruşu kullandığı görülmektedir. Bacanos'taki lavta mızrabı etkisinin babasının Lavtacı Haralambos olması ve o dönemden etkilenmesi bir sebep olarak düşünülebilir. Ayrıca tanbur

icralarında lavta mızrabını oldukça kullanan Cemil Bey'den de hem lavta mızrabı hem de genel icra üslubu anlamında faydalandığı açıkça görülmektedir.

Literatürde Bacanos ile ilgili genellikle taksim icraları üzerine yapılan incelemeler dikkat çekmektedir. Bu araştırma ise Bacanos'un peşrev formundaki eser icrasının ud tekniği bakımından incelenmesi üzerine yapılan ilk çalışma özelliğini taşımaktadır. Bu araştırmanın ve M. Aslan (2017) ile G. Y. Kaçar'ın (2002) Bacanos üzerine yaptıkları çalışmaların sonuçları; Bacanos'un dinamik icrasını oluşturan tekniklerin onun yetiştiği sosyokültürel ortamın tesiriyle geliştiği, kendi tarzını oluştururken etkilendiği en önemli isimlerden birinin Tanburi Cemil Bey olduğu ve ud üzerinde yaptığı teknik süslemeler bağlamında paralellik göstermektedir.

Yukarıda belirtilen sonuçlar doğrultusunda, Yorgo Bacanos'un ud icrasının teknik detaylarını incelemek adına araştırmacılar tarafından onun sadece taksim icralarının değil eser icralarının da analizlerinin yapılması, bu tür araştırmalar vesilesiyle Bacanos'un sergilediği tüm teknik süslemelerin ve icra üslubunun öğrenciler tarafından çalgılarıyla taklit edilmeye çalışılması ve ud çalgısında icra düzeyinin geliştirilebilmesi için yeni araştırmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Çalışır, F. (2004). *Müzik dili sözlüğü*. Ataçağ Sanatevi Yayınları.
- Özalp, D. M. (2000). *Türk musikisi tarihi II*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özgen, İ. (2009). *Sanatı yaşamak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk musikisi tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Aslan, E. M. (2017(11)). İstanbul lavtası ve Yorgo Bacanos'un ud icrasındaki lavta etkileri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 73-84.
<https://doi.org/10.31722/ejmd.546069>
- Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz*.Yapı Kredi Yayınları.
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk sanat müziği'nde süslemeler ve nota dışı icralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(2), 215-228. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/77259>
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk musikisinde eser ve icra tahlili yöntemleri*. Gece Kitaplığı.
- Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E. (2015). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. Wiley.
- Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük*. Remzi Kitabevi.
- Sözer, V. (2021). *Müzik terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Simonson, M., Smaldino, S. E., Albright, M., ve Zvacek, S. (2012). *Teaching and learning at a distance: Foundations of distance education*. Pearson Education, Inc.

- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*. Dergah Yayınları.
- Taylor, J. C. (2001). Fifth generation distance education. *e-Journal of Instructional Science and Technology (e-JIST)*, 4 (1), 1-14.
- Torun, M. (2000). *Ud Metodu "Gelenekle Geleceğe"*. Çağlar Yayınları.
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi* 4 (1), 1165-1184. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/545802>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Yorgo Bacanos (1900-1977), who is the the most brilliant Turkish Classical music instrument performers of his century, is a performer leaving his mark on his period with his improvisaitons (taksim), dynamic instrumental performances and soloist accompaniments. As a favored performer in classical choirs, radio, "fasil musics" and accompaniments to the notable soloists of his time besides to the popular music environments preferred mostly in those times, Bacanos has become a popular name with the instrumental ensembles. In the tradition of Turkish music, the non-note ornamentations added while performing a piece are not written in the notes of the pieces, but they are extemporaneous regarding the musical background of the performer, and the level of mastery in his instrument. In line with this, one of the most important factors of Bacanos' being the subject of this study is his non-note ornamentations, the most suitable ones for the style of music after Tanburi Cemil Bey's, and his influence on many music lovers and performer candidates as one of the performers in 20th Century Turkish instrumental music.

2. Method

In this research, as a qualitative research method, the descriptive analysis method is used to scan and analyze the data. The sound recording of the work analyzed was taken from the album named "Yorgo Bacanos 1900-1977 / Archive" by Kalan Music on August, 8, 2006, however, the research has limitations due to its sound recording's performance as 2 hane and 1 teslim. The musical score of the piece is renoted through the sound recording mentioned above, and the score is rewritten as 2 parts in which the original version of the piece and the various ornamentations added by Yorgo Bacanos during his performance have been shown. The performance has been examined through various ornaments and additional motifs in terms of the oud technique, especially Bacanos'.

3. Findings and Results

After the analysis on the piece examined, it is conducted that Bacanos agilely fills the long sounds with his unique patterns at times, and he uses double voices, distant sound intervals, arpeggio and chords. In his performance, it is observed that he has actually built a bridge between the traditionality and the future by using his unique playing techniques as well as the performance characteristics of his time.