

Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrasının Analizi*

An Analysis of Yorgo Bacanos' Performance of "Mahur Aranağme"

Mehmet Alişan BUDAK¹ , Cenk GÜRAY² 

¹Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Anabilim Dalı; Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

²Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Mehmet Alişan BUDAK

E-posta / E-mail : alisanbudak@gmail.com

*Bu çalışma yazarlar tarafından 08.06.2023 tarihinde 13. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumunda sunulan 'Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrası' başlıklı bildirdiden üretilmiştir.

ÖZ

Bu çalışmada Yorgo Bacanos'un Hafız Kemal ve Sadettin Kaynak ile birlikte kaydettikleri, bestesi Basmacı Abdi Efendi'ye ait "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" güfteli ağır aksak şarkının sonuna eklediği aranağme icrasının arka planında yatan teorik-performatif öğeleri ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Öncelikle icracı (Yorgo Bacanos) ve icra edilen müzik kültürü (İstanbul merkezli) hakkında ön bilgiler derlenmiştir. Sonrasında beş kriter (perdelere ve makamsal hatlar, motifik çeşitlemeler, süsleme teknikleri, çalgı pozisyonları ve biçim analizi) çerçevesinde oluşturulan performans analizi yöntemi kullanılarak çalışma konusu aranağme icrası ile repertuvardaki notası karşılaştırılarak analiz edilmiştir. Orijinal notasındaki ezgi yapısı yalın bir karaktere sahip bu aranağmenin, Bacanos'un icrası ile çok farklı bir hüviyete büründüğü gözlemlenmiştir. Bacanos'un sağlam ritim duygusu ve fasıl icralarında sıklıkla kullanılan ağır aksak usulünü içselleştirmiş olmanın verdiği özgüven ile aranağmeyi çeşitli motifler kullanarak kolaylıkla çeşitleyebilmiş ve performans anında adeta yeniden bestelemiştir. Sağ el tekniğindeki kıvraklığını doğaçlama yeteneği ile birleştiren Bacanos, bir yandan icrası son derece güç bir pasaj oluştururken diğer yandan da usul yapısına sıkı bir şekilde bağlı kalabildiğini gözler önüne sermiştir. Çalışmamıza konu olan performans nota-icra farklılığı konusunda sıra dışı bir örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yorgo Bacanos, ud, performans analizi, yorum, icra

ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the theoretical performative elements behind Yorgo Bacanos' performance of the *aranağme* [short instrumental passage between verses in Turkish music] at the end of the song "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" that he recorded with Hafız Kemal and Sadettin Kaynak. The study first examines preliminary information about Yorgo Bacanos the performer and the musical culture centered in Istanbul. The study then comparatively analyzes the performance of the *aranağme* and its score in the repertoire using the performance analysis method based on five criteria (i.e., pitches and maqam lines, motivic variations, ornamentation techniques, instrument positions, and form analysis). While this textitaranağme has a simple melodic structure in its original score, it is observed to have taken on a very different character in Bacanos' performance. With Bacanos' strong sense of rhythm and the self-confidence that comes from having mastered the *ağır aksak usul* [a tempo in 9/4], which is frequently used in fasıl [musical overture/series of compositions in the same maqam] performances, he was able to easily diversify the *aranağme* by using various motifs and practically recomposed it during the performance. By combining his agility in right hand technique with his improvisational skill, Bacanos created a piece that is extremely difficult to perform while at the same time demonstrates his strict adherence to the *usul* [tempo]. Bacanos' *aranağme* performance is an attractive example of musical interpretation.

Keywords: Yorgo Bacanos, oud, performance analysis, interpretation, performance

Başvuru/Submitted : 15.03.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 03.04.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 05.04.2024
Kabul/Accepted : 15.04.2024
Online Yayın /
Published Online : 07.05.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

In the performance of maqam music, various styles of oud performance can be seen in the unique musical culture of many different geographies, from Iran to the coasts of North Africa and from Anatolia to the Balkans. Among this wide geographical spectrum, Istanbul has been one of the musical centers where the oud instrument has been frequently used, especially since the 1850s. Yorgo Bacanos was one of the most prominent oud players of 20th-century Istanbul. He was born in Istanbul and spent his entire life in this city as a musician who deeply influenced all oud players of his era, as well as those that came after him. Due to having taken part in many recordings and worked at Istanbul Radio for many years, a wide variety of examples of his performances have survived to the present day. His superior improvisational skills, frequent use of ornamentation, ease in performing passages requiring technical mastery and agility, and unique right-hand plectrum technique are the main features of Bacanos' performances. These performative characteristics may have resulted in some extreme examples being encountered in Bacanos' recordings in terms of musical interpretation.

This study aims to reveal the theoretical performative elements behind Yorgo Bacanos' performance of the *aranağme* [short instrumental passage between verses in Turkish music] at the end of the song "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana," in which he accompanied Hafız Kemal and Sadettin Kaynak. In line with this, the study first compiles some information about Yorgo Bacanos the performer and the music culture centered in Istanbul in order to prepare the groundwork for the analysis. The study then applies the performance analysis method, which includes the five subheadings of pitches and maqam lines, motivic variations, ornamentation techniques, instrument positions, and form analysis, to comparatively analyze the *aranağme* performance of the article's subject against the original notes in the repertoire.

The study's analysis determined the two-part *aranağme* to have been transformed into four parts through Bacanos' interpretation. Even before the first measure has been completed, Bacanos can be said to have hastily created a motive and started to create variations with a unique tempo. Thus, a very different and original performance emerges from the original score after a while. Bacanos' ability to create melodies that are quick and that contain different rhythmic patterns during a performance is a feature that is frequently encountered in his *taksim* [classical Turkish] performances. Bacanos reflected the basic characteristics of his unique oud playing (e.g., upbeat melodies, rhythmic melody sections) in his compositions. The use of I-V-I chords in the last part of the recording, which resembles a small cadence, can be explained by the fact that Bacanos had borrowed slightly from Western music as a result of his piano training.

Yorgo Bacanos is observed to have achieved a clean and bright tone in this masterful interpretation of the *aranağme*. The ease of Bacanos' performance, which challenges the technical possibilities of the oud, reveals his comfort in creative performance and his command of the instrument. With Bacanos' strong sense of rhythm and the self-confidence that comes from having internalized the *ağır aksak usul* [a tempo in 9/4], which is frequently used in *fasıl* [Turkish overture/series of compositions in the same maqam] performances, he was able to easily diversify the arrangement by using a variety of motives. Thanks to his agility in his right-hand technique and his improvisational skills, Bacanos created a passage that is extremely difficult to perform while also managing to adhere strictly to the *usul* [tempo]. The absence of any accompaniment other than his own instrument on the record may be considered to have allowed Bacanos to interpret freely. However, in order to fill the gap created in the recording by the relatively short duration of the song, he recomposed the four-measure piece live during the performance and extended it to eight measures. Bacanos' *aranağme* performance is an attractive example of musical interpretation.

GİRİŞ

Makam müziği icrasında İran'dan Kuzey Afrika kıyılarına, Anadolu'dan Balkanlar'a kadar pek çok farklı coğrafyanın kendine özgü müzik kültürü içerisinde çeşitli ud icra üslupları görülebilmektedir. Bu geniş coğrafi yelpazenin içerisinde İstanbul, özellikle de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ud çalgısının sıklıkla kullanıldığı müzik merkezlerden biri olmuştur. Şekerci Cemil, Ali Rıfat Çağatay, Nevres Bey, Refik Talat Alpman ve Şerif Muhiddin Targan gibi bilinen pek çok ud icracısı İstanbul'un bu döneminin müzik atmosferi içerisinde yetişmişlerdir. Yirminci yüzyıl İstanbul'unun öne çıkan ud icracılarının başında ise Yorgo Bacanos gelmektedir. İstanbul'da dünyaya gelen ve tüm yaşantısını bu kentte geçiren Yorgo Bacanos, kendi dönemindeki ve kendinden sonra gelen dönemlerdeki bütün ud icracılarını derinden etkilemiş bir müzisyendir. Birçok plak kaydında yer almış olması ve İstanbul Radyosundaki neşriyatlarda uzun yıllar boyunca vazife yapması sebebiyle, Bacanos'a ait çok çeşitli işitsel malzeme günümüze ulaşabilmiştir. Doğaçlama icra becerisinin üstünlüğü, sıklıkla süsleme kullanımı, teknik ustalık/ajilite gerektiren pasajlardaki rahatlığı ve kendine has sağ el mızrap tekniği Bacanos icralarında göze çarpan en temel özelliklerdir. Söz konusu performatif özellikler, Bacanos'un kayıtlarında nota-icra farklılığı bakımından bazı 'uç' örneklere rastlanılmasına sebebiyet verebilmektedir.

Bu çalışma, Yorgo Bacanos'un Hafız Kemal ve Sadettin Kaynak'a eşlik ettiği "Gülşen-i Ezhar Açtı Her Yana" güfteli Mahur makamındaki ağır aksak şarkının sonuna eklediği aranağme icrasının arka planında yatan teorik-performatif öğeleri ortaya çıkarmayı ve bu icranın özgünlüğü ile değerini ifade etmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda öncelikle icracı (Yorgo Bacanos) ve icra edilen müzik kültürü (İstanbul merkezli) hakkında bazı bilgiler derlenerek analizlerimize zemin hazırlanmıştır. Sonrasında perdeler ve makamsal hatlar, motifik çeşitlemeler, süsleme teknikleri ve çalgı pozisyonları şeklinde sıralı beş alt başlık içeren performans analizi yöntemi oluşturularak çalışma konusu aranağme icrası repertuvarındaki notası ile karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

İstanbul Merkezli Makam Müziği Geleneğinde Ud İcrası

Ud çalgısı makam müziğinin icra edildiği geniş bir coğrafya içerisindeki geleneksel müziklerde oldukça yaygın bir kullanıma sahiptir. Doğuda İran-Azerbaycan'dan başlayan, Anadolu, Arap yarımadası, batıda Kuzey Afrika ve Balkanlar'a kadar uzanan oldukça geniş bir bölgedeki makam müziği kültürleri içerisinde ve özellikle de kentli müzik geleneklerinde ud çalgısına sıklıkla rastlanmaktadır. Udun icra üslubunun, bahsi geçen farklı coğrafyalar boyunca her bölgenin müzik kültürüne bağlı olarak farklılık gösterdiği gözlemlenmektedir. Özellikle yirminci yüzyılın başlarında; Tahran, Kahire, İstanbul, Halep, Bağdat, Atina, Beyrut, Diyarbakır vs. gibi farklı kentlerde, yaşayan-süregelen müziğin yapısına uygun icra pratikleri gelişmiş, bu durum kentler arasında birbirinden farklı çalgı icra stillerinin oluşmasını sağlamıştır. Makam müziği icra gelenekleri adına en önemli şehirlerin başında şüphesiz ki İstanbul gelmektedir. Beş yüz yıla yakın bir süre zarfında Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olarak kalan bu şehirde, son birkaç yüzyıl içerisinde ud icrası ile ilgili dikkat çekici bir dönüşüm yaşanmıştır.¹

Karakaya'ya (2012) göre on beş ve on altıncı yüzyıllarda Osmanlı sarayında popüler bir çalgı olan ud, on yedinci yüzyıldan itibaren yerini tanbura bırakmış, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yeniden rağbet görmeye başlamıştır. İstanbul'da ud icrasının giderek popülerleştiği bu 'ikinci dönem' içerisinde doğal olarak çalgı yapımı alanında da ilerleme kaydedilmiştir. Dönemin İstanbul'unda öne çıkan ud icracıları, Hapet Mısırlıyan, Arşak Çömlekçiyan, Mısırlı İbrahim, Sami Bey, Fethi Bey, Nevres Bey, Ali Rifat Çağatay, Sedat Öztoprak ve Refik Talat Alpman ve Şerif Muhittin Targan'dır (Karakaya, 2012). Osmanlı'nın hakimiyeti ile başlayan ve bir dönem kesintiye uğrayan İstanbul'daki ud icra geleneğinin süreklilik arz ettiğinden bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde İstanbul merkezli müzik geleneği içerisinde ciddi dönüşümler yaşanmıştır. İmparatorluğun çöküş sürecinde olması, savaşlar ve göçler gibi olayların yanı sıra; batı orjinli müzik türlerinin kentin müzik yaşantısının bir parçası haline gelmiş olması ve gittikçe gelişen plak sanayi, İstanbul'un müzik yaşantısını doğrudan etkileyen faktörler olarak göze çarpmaktadırlar. Dolayısıyla söz konusu bu dönemin ud icracılarının -adeta karanlıkta yolunu tayin etmeye çalışırcasına- kendi icra tarzlarını oluşturmaktan başka bir seçeneklerinin olmadığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Böylelikle (her sazende gibi Tanburi Cemil'den derinden etkilendikleri bilinmekle birlikte) yirminci yüzyıl İstanbul'unda, Nevres Bey, Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos ve Cinuçen Tanrıkorur gibi birbirinden oldukça farklı stillere sahip ud icracıları ortaya çıkabilmiştir. Fikret Karakaya (2012), yirminci yüzyılın başlarındaki '78 devirli plak' döneminde yıldızı parlayan Yorgo Bacanos'u diğer ud icracılarından ayrı bir yere konumlandırmıştır. Döneminin en etkileyici ud icracılarından olan Cinuçen Tanrıkorur da ud çalgısına gönül vermiş herkesin en azından belli bir süre Yorgo Bacanos cazibesine kapıldığını belirtmiştir (Tanrıkorur, 2014, s. 290).

Yorgo Bacanos, Nota ve İcra

Yorgo Bacanos 1900 senesinde İstanbul'da dünyaya gelmiş ve tüm yaşantısını bu kentte geçirmiştir. Bu manada Bacanos'u bir 'İstanbul müzisyeni' olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Kendi dönemindeki ve kendinden sonra gelen ud icracılarını fazlasıyla etkilemiş olan Bacanos'un birçok plak kaydında ve İstanbul Radyosu neşriyatlarındaki icra örnekleri günümüze ulaşabilmiştir. Gülçin Yahya'nın *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimeleri* başlıklı detaylı doktora tez çalışmasında Bacanos'un sağ el icra özellikleri ilgili belli başlı tespitler şu şekildedir: "Yorgo'nun icrasındaki ahengi bozmayan, akıcı, gür, canlı, ritmik ve seri mızrap vuruşları dikkat çekicidir. Başarılı bir sağ el tekniğine sahiptir. Mızrabını büyük eşige yakın bölgeden vurarak çalgısından yüksek volümlü ve parlak ses elde etmeyi başarmıştır" (Yahya, 2000, s. 2). Aslan'a göre de Bacanos'un sağ el tekniğinde İstanbul Lavtasının etkileri (lavta mızrabı) gözlemlenmektedir (Aslan, 2017, s. 11). Bir başka tez çalışmasında ise Gülmez'in Bacanos'un plak kayıtlarındaki icraları ile ilgili tespiti de dikkat çekicidir: "Plak kaydında bir zorlayıcı sebep olarak temayüz eden süre meselesinin etkisiyle kısa, net fakat vurucu cümleler tercih edilmiş ve birim zamana azami müzikal ifade sığdırılmıştır" (Gülmez, 2020, s. 63).

Doğaçlama icradaki yaratıcılığı, süsleme kullanımı, teknik ustalık gerektiren pasajlardaki rahatlığı ve kendine has

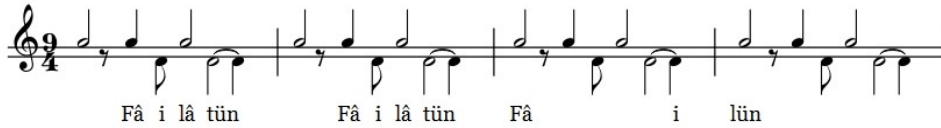
¹ Udun tarihsel yolculuğunu ilgili teori-icra perspektifinde irdeleyen bir çalışma için bkz. *Kuramdan İcra Müziğinin İntikal Aracı: Ud'un Dünü Ve Bugünü* (Işıktas, 2016).

sağ el mızrap tekniği Bacanos üslubunun temel özellikleridir. Bacanos'un yaratıcı icra gücü hakkında Gülçin Yahya da önemli tespitlerde bulunmuştur: "Bacanos'un melodik ve ritmik süslemelerle, varyasyonlarla dolu bu icrası onun müzikal kimliğindeki yeteneğini ve yaratıcılığını ortaya koymuştur" (Yahya, 2000, s. 4). Yahya'nın da işaret ettiği gibi, Yorgo Bacanos'un saz eseri ya da soliste refakat ettiği icralarında eseri yorumlamanın ötesinde süslemeler ve varyasyonlar katarak adeta kendi imzasını attığı rahatlıkla tespit edilebilir. Bacanos'un icrada yaratıcılık hususunda 'uç' denebilecek bir örnek teşkil ettiği düşünülebilir. Lâkin olumlu ve olumsuz yöndeki her bir uç örnek, 'en yaratıcı' ve 'en kabul edilemez' her bir yorum, notaya sadakatin esnetilmesi ile gerçekleştirilmiştir (Karadeniz, 2021, s. 174).

Esasen makam müziği gelenekleri, icracılara doğaçlama yapabilmeleri için oldukça esnek alanlar barındırmaktadır. Taksim, gazel veya uzun hava gibi doğaçlamaya dayalı türler bir yana, halk şarkıları veya bestecisi bilinen sözlü eserlerde bile çeşitli varyantlara veya farklı nota örneklerine rastlamak olağan bir durumdur. Yahya'nın da işaret ettiği üzere, geleneksel müziklerde nota sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmış, böylelikle icracının esere kendi üslubunu ve yorumunu katabilme imkânı sağlanmıştır (Yahya, 2005, s. 227).²

Mahur Aranağme Kaydı Hakkında Ön Bilgiler

Çalışmamıza konu olan 'Mahur aranağme' icrası tahminen 1926/1927 senelerinde kaydedilmiştir. Sadettin Kaynak'ın 'Zülf-ü sümbül tâb'ınım başında sevda habım var' mısrasıyla başlayan ve Mahur makamında icra ettiği gazel, 130003 seri numarası ile Columbia firması tarafından basılmıştır. Plağın arka yüzünde bestesi Basmacı Abdi Efendi'ye ait 'Gülşen-i ezher açıldı yer yana' güfteli şarkı yer almaktadır ve Sadettin Kaynak'a bu kayıta Hafız Kemal de eşlik etmektedir. Hem gazel hem de şarkı kaydında solistlere yalnızca Yorgo Bacanos udu ile refakat etmiştir. Kayıt yaklaşık üç buçuk dakika sürmektedir. Şarkının sonunda fasıl icralarında eserleri birbirlerine bağlamak için yazılmış 'aranağme' veya müzisyenler arasında 'koda' olarak bilinen bölüm (kanımızca plaktaki boş yeri doldurabilmek adına) Yorgo Bacanos tarafından icra edilmiştir.³ Eserde kullanılan ağır aksak usulünün (9/4) İstanbul müziğine ait bir çeşidi olan ve çok farklı kullanıma sahip bu yapı, Hacı Arif Bey'den itibaren şarkı formlarında sıklıkla kullanılmıştır. Bu usul yapısında fasıl içerisindeki bağlantıları sağlayan aranağmeler, cümle başlarını bir önceki saz payına bağlı olarak ve usulün başındaki 2,5 ya da 3 dörtlük zaman içerisinde yerleşik vaziyette olup, hemen ardından küçük bir senkop gelmektedir (İlhan, 2003, s. 27) (Şekil 1).



Şekil 1. Mahur şarkının usul-aruz-vezin yapısı. (İlhan, 2003, s. 27 ve 118).

YÖNTEM

Makamsal müzik performansı analizi yapabilmek adına başvurduğumuz yöntem temel olarak şu şekildedir:

1. Perdeler ve Makamsal Hatlar: İcrada kullanılan perde tercihleri ve makamsal hatların açıklanması.
2. Motifik Çeşitlemeler: Nota / icra farklılıklarını oluşturan motifler ve bu motifleri kullanarak oluşturulan çeşitlemelerin tespiti.
3. Süslemeler: İcrada kullanılan süsleme tekniklerinin belirtilmesi.
4. Çalgıda Pozisyon: Performans esnasında kullanılan (bilhassa teknik olarak zorlayıcı) çalgı pozisyonlarının belirtilmesi.
5. Biçim Analizi: İcranın biçimi makam temelli cümlelerin ortaya konmasıyla, genel hatlarıyla gösterilmiştir.

Analize geçmeden önce Mahur şarkının çeşitli nota nüshalarında tespit edilen mevcut aranağmesi⁴ yeniden yazılmıştır (Şekil 2). Dört ölçüden oluşan bu kesiti yapısal olarak şu şekilde ifade edebilmek mümkündür: A (a+b) + B (a+c).

² Nota, icra ve geleneksel makam müzikleri ile alakalı çalışmalar için bkz. 'Türk Saz Musikisinde İcra-Nota Farklılığı' (Yahya, 1993), 'Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar' (Turgay ve Ayangil, 2016). Benzer biçimde halk müziği icra analizi noktasında da motif analizi temelli çalışmalara rastlanmaktadır bkz. 'Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak: Muharrem Ertay İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi' (Mesci, 2022).

³ Bkz. Udi Yorgo Bacanos [CD], Kalan Müzik (1997) ve Kendi Sesinden -Hafız Sadettin Kaynak [CD], Kalan Müzik (Metin yazarı Cemal Ünlü, 1999).

⁴ Bkz. <http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi>

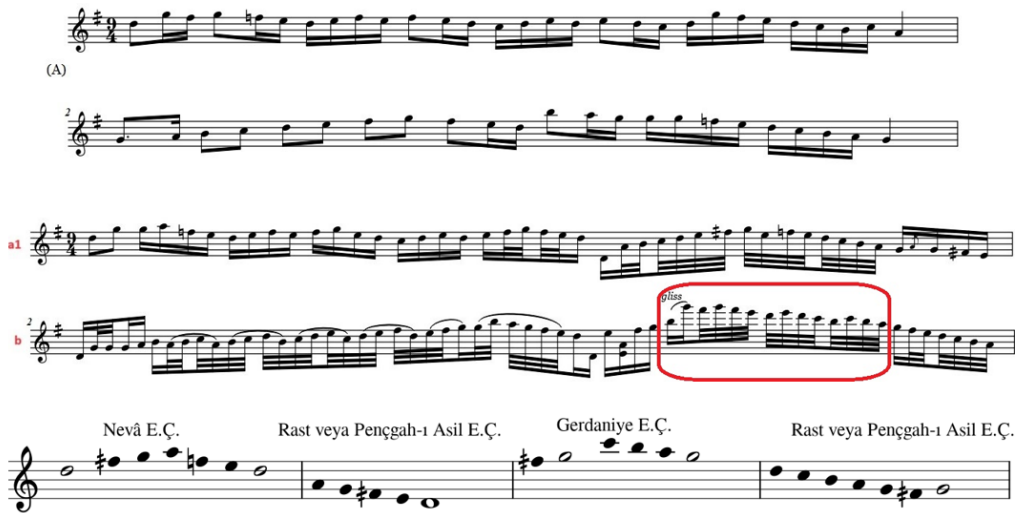


Şekil 2. Mahur aranağmenin repertuvarındaki nota örneği, 1. ve 2. ölçüler: (A), 3. ve 4. ölçüler: (B), (TRT, 2010, Repertuvar No. 2032)

Mahur Aranağme İcrasının Analizi

Bacanos'un bu aranağmeyi yorumladığı icrası *Kalan Müzik*'in *Udi Yorgo Bacanos* başlıklı CD'den dikte edilerek notaya alınmıştır. Bacanos bu aranağmeyi ikişer ölçülük parçalar halinde varyasyonlar oluşturacak biçimde icra etmiştir. Ortaya çıkan varyasyonların her biri ayrı müzik cümleleri oluşturmuş ve kesitin hacmini genişletmiştir. Bacanos'un aranağme yorumu neticesinde ortaya çıkan kesit yapısal olarak şu şekildedir: A (a1+b) + B (a2+c) + A' (a1'+b') + C (a3+d).

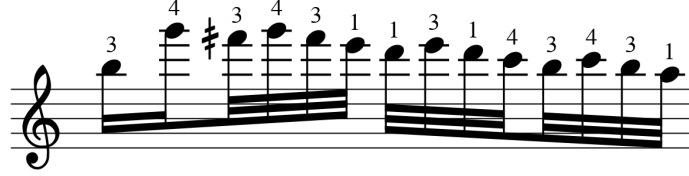
A Bölümü: Bacanos notaya sadık bir edayla başladığı icrasında altıncı dördlük zamana gelince otuz ikilik eklemeler yaparak küçük bir motif oluşturmuş, adeta icranın devamında yapacakları ile ilgili dinleyiciye bir 'ipucu' vermiştir. Hemen akabinde yedinci dördlük nota grubuyla beraber (usulün son 'tek' darbu ya da veznin 'tün' hecesi) otuz ikilik notaların yardımıyla ritmik gruplar oluşturduğu son derece hızlı bir kesit oluşturmaya başlamıştır (Şekil 3). Bu kesit usulün ilk ve ikinci döngüsünü (ağır aksak eserlerin gerektirdiği biçimde) bağlamayı da ihmal etmeden ikinci ölçüye (b1) adeta eklenmiştir. Bacanos ilk ölçüde oluşturduğu kesite burada da devam etmektedir ancak kullandığı ezgilerin bağlantısı dinleyicide usul yapısının dışına çıkıldığına dair bir izlenim uyandırmaktadır. Bacanos bu bölümde orijinal aranağmenin 'b' bölümü üzerinde süratli bir varyasyon oluşturmuş ve usul darplarının dışındaki notaları aksanlı icra ederek ritmik bir illüzyon yaratmıştır. Tiz segâh ve tiz gerdaniye perdelerini bağlayarak başladığı kesit ise ud üzerinde teknik olarak bir hayli zorlayıcıdır.



Şekil 3. Üstteki nota aranağmenin A bölümü (TRT, 2010, Repertuvar No. 2032) altta ise Yorgo Bacanos'un icrası (Bacanos, 1997) ile A (a1+b) bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.⁵

⁵ Ezgi çekirdeklerine dayalı makam modeli önerisi ve Mahur makamında sıklıkla görülen ezgi çekirdekleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Güray & Bayraktarkatal (2023) ve Güray (2023)

Tiz segâh ve tiz gerdaniye perdelerini 'glissando' ile bağlayarak başladığı kesit (çerçeve içine alınmış) ud için teknik olarak bir hayli zorlayıcıdır. Tiz gerdaniye perdesi udun alt telinde on ikinci kolona ve ud klavyesinin gövdeye uzandığı kısma denk gelmektedir.⁶ Bu nedenle bu perdelerin icrası için sol el baş parmağından destek alabilmek mümkün değildir. Söz konusu kesitin sol el parmak numaraları ile gösterimi Şekil 4'te gösterilmiştir.



Şekil 4. Gerdaniye telinde sol el parmaklarının ud klavyesindeki on ikinci kolona uzanan kullanımı.

B Bölümü: Bacanos bu kesitte A bölümündeki varyasyonunu çeşitlendirerek bir önceki bölümde ürettiği motiflerden yepyeni çeşitlemeler oluşturmuştur (Şekil 5). Üçüncü ölçüye tanıdık bir ezgi ile başlanması sebebiyle (a2) birlikte dinleyicide kaybolan usul duygusu yeniden yerli yerine oturur. Fakat yedinci dörtlük grubu ile beraber farklı motifler kullanmaya başlayan Bacanos, ezgiyi tekrardan bir sonraki usul döngüsüne bağlamıştır. Dördüncü ölçüde (c) oluşturulan ezgileri orijinal notanın bir varyasyonu olarak yorumlamaktan ziyade, tamamen yeni fikirler ile oluşturulmuş ezgiler olarak nitelemek gerekmektedir. Bacanos'un diğer icralarında da sıklıkla görülen ikili veya üçlü dikey ses gruplarını altı ve yedinci dörtlük nota grubu içerisinde görmek mümkündür. Tiz segâh ve tiz gerdaniye bağlantısıyla oluşan ezgi bu kez daha sade bir yapıyla karar perdesine doğru hareketlenerek B bölümünü sonlandırmıştır.



Şekil 5. Üstteki nota Bacanos'un A bölümü icrası (Bacanos, 1997), altta ise kendi icrasından çeşitlendirerek oluşturduğu B (a2+c) bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.

Bacanos'un icrasında çerçeve içine alınan kısımlarda görülebileceği üzere, gerdaniye perdesindeki 'osintato' kalıplar muhayyer perdesine çarpa yapılarak gerçekleştirilmiş, tiz neva ve tiz gerdaniye perdelerine atlama yapılan kısımlarda da 'glissando' tekniğinden faydalanılmıştır.

A' Bölümü: Aranağmenin bu kesitinde Bacanos, A bölümünde dinleyiciye oldukça kompleks gelen yapıyı daha anlaşılır bir biçimde icra etmiştir. A' bölümünden sonra A bölümü tekrar dinlendiği takdirde usul yapısı daha kolay takip edilebilmektedir. Kesitin her iki ölçüsü de a1 ve b ölçülerinin sadeleştirilmiş versiyonları gibi görünmektedir (Şekil 6). Önceki bölümlerdekine benzer çarpma ve 'glissando' kullanımları çerçeve içerisinde gösterilmiştir.

⁶ Udun klavyesi ve kolonlar hakkında detaylı bilgi için bkz. Torun (1993).

Şekil 6. Üstteki nota aranağmenin A bölümü (TRT, 2010, Repertuar No. 2032) altta ise Yorgo Bacanos'un icrası (Bacanos, 1997) ile A' (a1'+b') bölümü ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.

C Bölümü: Bacanos, aranağmenin son kesitinde (a3) dinleyiciye 'az sonra' eseri sonlandıracağını hissettiren ezgi kalıpları kullanmıştır (Şekil 7). Karar perdesi etrafında merkezleşen bu ezgilerde sırasıyla otuz ikilik, onaltılık, sekizlik, dörtlük ve en nihayet ikilik notaların kademeli olarak kullanıldığı görülmektedir (Şekil 8). Final hissiyatı veren bu ezgileri akorlar ile destekleyen Bacanos, geleneksel makamsal icra sınırlarının dışına çıkıp, mini bir I-V-I kadansı kullanarak icrasını nihayetlendirmiştir.

Şekil 7. Üstteki nota aranağmenin B bölümü (TRT, 2010, Repertuar No. 2032), altta ise Yorgo Bacanos'un icrası D (a3+d) bölümü (Bacanos, 1997) ve sadeleştirilmiş ezgi çekirdekleri.











Kesitteki ilk çerçeve içerisinde gerdaniye muhayyer çarpması ve ikinci çerçevede ise mahur ve muhayyer perdelerine aynı anda mızrap vurularak 'trill' kullanılmıştır.



Şekil 8. Aranağmenin finaline doğru giderken kademeli olarak uzayan nota değerleri.

Bacanos'un aranağmenin kendi ezgisinden ürettiği motifik varyasyonlar ve icra esnasında kendi varyasyonlarından 'türeterek' oluşturduğu bazı motiflere dair tespitlerimiz Tablo 1'dedir:

Tablo 1. Bazı motifler ve varyasyonları.

Motif	Varyasyon
	
	
	
	
	

SONUÇ

Çalışmamız içerisinde analiz edilen iki bölümlü aranağmenin Bacanos yorumu ile dört bölümlü hale getirildiği tespit edilmiştir. Bacanos'un henüz ilk ölçü bile tamamlanmadan, sabırsızlık içerisinde bir motif oluşturarak kendine özgü bir sürat ile varyasyon yaratmaya başladığını söyleyebiliriz. Öyle ki bir süre sonra aranağmenin orijinal notasından oldukça farklı ve özgün bir performans ortaya çıkmaktadır. Bacanos'un icra esnasında süratli ve farklı ritmik kalıplar içeren melodiler yaratabilmesi onun taksim icralarında da sıklıkla karşılaşılan bir özelliktir. Bacanos kendine özgü ud icrasının temel özelliklerini (kıvrak nağmeler, ritmik melodi kesitleri) bestelediği eserlere de yansıtmıştır⁷. Kaydın son bölümünde küçük bir kadansı andıran I-V-I akor kullanımı ise Bacanos'un piyano eğitimi almış olmasının tesiriyle çok sesli batı müziğinden ufak alıntılar yapmış olması ile açıklanabilir.

Yorgo Bacanos'un ustalık gerektiren bu aranağme yorumunda temiz ve parlak bir ton elde ettiği gözlemlenmektedir. Udu teknik olanaklarını oldukça zorlayıcı bu performansın Bacanos tarafından rahatlıkla icra ediliyor olması onun yaratıcı icra konusundaki rahatlığını ve çalgıya olan hakimiyetini göz önüne sermektedir. Bacanos'un sağlam ritim duygusu ve fasıl icralarında sıklıkla kullanılan ağır aksak usulünü içselleştirmiş olmanın verdiği özgüven ile aranağmeyi çeşitli motifler kullanarak kolaylıkla çeşitleyebilmiştir. Sağ el tekniğindeki kıvraklığı ve doğaçlama yeteneği sayesinde icrası son derece güç bir pasaj oluşturan Bacanos, usul yapısına sıkı bir şekilde bağlı kalabilmeyi de başarmıştır. Plak kaydında kendisinden başka herhangi bir refakat sazının bulunmaması Bacanos'un bu aranağmeyi özgür bir biçimde yorumlayabilmesine olanak sağladığı düşünülebilir. Bununla beraber şarkının nispeten kısa sürmesinin kayıta yarattığı boşluğu doldurabilmek adına, dört ölçü olan bu aranağmeyi icra esnasında adeta 'yeniden besteleyerek' sekiz ölçü süresine genişletmiştir. Çalışmamıza konu olan aranağme icrası nota-icra farklılığı konusunda sıra dışı bir örnek teşkil etmektedir. Bu örnek üzerinden üretilebilecek çalışma eserleri çalgı eğitimi açısından fayda sağlayabilecektir.

⁷ Bkz. 'Yorgo Bacanos'a Ait Hüseyini Şarkının Makamsal Analizi' (Akdeniz ve Budak, 2022).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- M.A.B., C.G.; Veri Toplama- M.A.B., C.G.; Veri Analizi/Yorumlama- M.A.B., C.G.; Yazı Taslağı- M.A.B., C.G.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- M.A.B., C.G.; Son Onay ve Sorumluluk- M.A.B., C.G.; Malzeme ve Teknik Destek- M.A.B., C.G.; Süpervizyon - M.A.B., C.G.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- M.A.B., C.G.; Data Acquisition- M.A.B., C.G.; Data Analysis/Interpretation- M.A.B., C.G.; Drafting Manuscript- M.A.B., C.G.; Critical Revision of Manuscript- M.A.B., C.G.; Final Approval and Accountability- M.A.B., C.G.; Material and Technical Support- M.A.B., C.G.; Supervision- M.A.B., C.G.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Mehmet Alişan BUDAK 0000-0001-5412-0233

Cenk GÜRAY 0000-0002-9410-725X

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Akdeniz, A. ve Budak, M. A. (2021). *Yorgo Bacanos'a Ait Hüseyini Şarkının Makamsal Analizi* (C. III., ss. 621-629). 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi Tam Metinleri, sunulmuş bildiri, Rize
- Aslan, E. M. (2017). İstanbul Lavtası ve Yorgo Bacanos'un Ud İcrasındaki Lavta Etkileri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 73-84.
- Bacanos, Y. (1997). *Udi Yorgo Bacanos [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Gülmez, K. (2020). *Yorgo Bacanos'un Taş Plaklardaki Gazel Eşliklerinin Teknik ve Makamsal Açından Analizi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güray, C. (2023). Rast'tan Doğan Makamlar. C. Güray , N.O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.), *Türk Müziği kitabı II. cilt içinde* (s. 137–170). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Güray, C. ve Bayraktarkatal, M. E. (2023). Ezgi Çekirdeklerine Dayalı Bir Makam Modeli Önerisi. C. Güray , N.O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.), *Türk Müziği kitabı II. cilt içinde* (s. 9–22). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Işıktaş, B. (2016). Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (44), 673-682.
- İlhan, A. B. (2003). *Klasik Türk Mûsikîsi 5 İla 10 Zamanlı Usûllerde Usûl-Aruz Vezni İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı.
- Karadeniz, İ. (2021). Müzik Performansı Analizinde Kıyaslamalı Değerlendirme ve Yorumda Estetik Arayışı. *Konservatoryum*, 8 (2), 149-177. DOI: 10.26650/CONS2021-981170
- Karakaya, F. (2012). *Ud*. TDV İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ud> adresinden erişildi.
- Kaynak, S. (1999). *Kendi Sesinden -Hafız Sadettin Kaynak [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Mesci, U. (2022). *Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak: Muharrem Ertaş İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı.
- Tanrıkorur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Torun, M. (1993). *Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- TRT Repertuarı (2010), *Türk Halk Müziği Repertuarı*, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın katkılarıyla Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Derlemesi, <http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi> (erişim tarihi 14 Mart 2024)
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184. doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00073
- Ünlü, C. (2004). *Git zaman, gel zaman: Fonograf, gramofon, taş plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yahya, G. (1993). *Türk Saz Mûsikîsinde İcra-Nota Farklılığı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı., Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, 215-228.

Atf Biđimi / How cite this article

Budak, M. A., & Güray, C. (2024). An Analysis of Yorgo Bacanos' Performance of "Mahur Aranağme". *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 136-146. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453714>

EK: Bacanos'un Mahur aranağme yorumu (1 sayfa), (Bacanos, 1997).
Mahur aranağmenin repertuvarındaki notası (1 sayfa), (TRT, 2010, Repertuvar No. 2032)

Mâhur Aranağme

Usul: Ağır Aksak

İcra: Yorgo Bacanos

The musical score for "Mâhur Aranağme" is presented in seven staves. The notation is in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3') and glissandos (marked with 'gliss'). The piece concludes with a final chord in the seventh staff.

Not: Kalan Müzik'in yayınladığı "Udi Yorgo Bacanos" CD Kaydındaki icra notaya alınmıştır.