

**KEMANİ HASAN ÖZÇİVİ'NİN ŞİRVANİ İCRASININ TAHLİLİ****Analysis of Violinist Hasan Özçivi's Performance of Şirvani****Haluk BÜKÜLMEZ \*****ÖZ**

Keman, yüzyıllar içinde gerek Klasik Türk Müziği icrasında gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir. Klasik Türk Müziği keman icracılarından bazıları aynı zamanda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası üslubuna da sahiptir. Bahsedilen bu icracılardan biri de kemani Hasan Özçivi'dir. Adanalı olan Hasan Özçivi'nin çevre illerde yaygın olarak bilinen Şirvani halay icrasına yönelik mevcut ses kaydı da Özçivi'nin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubundaki hâkimiyetini yansıtmaktadır. Hasan Özçivi'nin kanun, klarnet ve davul eşliğinde icra etmiş olduğu ses kaydı Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmıştır. Batı menşeli olan mevcut süsleme tekniklerinin, kendine has bir üslup oluşturulan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasını yansıtmakta yetersiz kalması sebebiyle, Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu meydana getiren önemli bir teknik olan parmak hareketi için yeni bir sembol önerisinde bulunulmuştur. Önerilen yeni sembole "glissandolu tril" ismi verilmiştir. Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasını tahlil etmek ve Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman üslubu ile Şirvani icrasının makamsal özelliklerini tespit etmek için nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında en çok glissandolu tril süsleme tekniği ile detache yay tekniği kullandığı ve icra bütününde perde kaldırma tekniğine yer verdiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Hasan Özçivi, Keman, Şirvani, Geleneksel Türk Halk Müziği Keman İcrası, Tahlil

**ABSTRACT**

Over the centuries, the violin has become an instrument used both in the performance of classical Turkish music and in the performance of traditional Turkish folk music. Some of the classical Turkish music violin players also have the traditional Turkish folk music violin performance style. One of these performers mentioned is the violinist Hasan Özçivi. The existing sound recording of Hasan Özçivi, a native of Adana, performing Şirvani halay, which is widely known in the surrounding provinces, reflects Özçivi's dominance on the violin performance style of traditional Turkish folk music. The sound recording of Hasan Özçivi performing with the accompaniment of qanun, clarinet and drums was transcribed into notes using the Finale v26 program. Since the existing ornamentation techniques of Western origin are insufficient to reflect the violin performance of traditional Turkish folk music, which has a unique style, a new symbol has been proposed for the finger movement, which is an important factor that creates the violin performance style of traditional Turkish folk music. The proposed new symbol is named "trill with glissando". In this study, document analysis technique, one of the qualitative research methods, was used to analyze the Şirvani performance of violinist Hasan Özçivi and to determine the maqam characteristics of the violin style and Şirvani performance in traditional Turkish folk music. It has been determined that Hasan Özçivi mostly uses the trill with glissando decoration technique and the detache bow technique in his Şirvani performance and includes the fret lifting technique throughout the performance.

**Keywords:** Hasan Özçivi, Violin, Şirvani, Traditional Turkish Folk Music Violin Performance, Analysis

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 07.04.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.06.2024

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, halukbukulmez@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3360-6629

**EXTENDED ABSTRACT**

Music is one of the most important elements that create the culture of a society. Music culture, which is shaped according to the events, wars, migrations and daily life styles of the relevant society throughout its history, is a factor that symbolizes the existence of the relevant society. When we look at the Turkish musical culture, it is seen that it is a unique musical culture with its diversity in terms of genre, mode structure used, rhythms, melodic structures and instruments. Although some of the instruments used in Turkish musical culture are of Western origin, they have been adapted to their own musical culture and included in the genres. The structure and sound range of the violin allow it to be an instrument that can be used in almost all musical genres in the world. Violin, which has become one of the stringed instruments used in Turkish music culture, has become an instrument used both in the performance of classical Turkish music and in the performance of traditional Turkish folk music over the centuries. The violin became widespread in the traditional Turkish folk music genre in the 20th and 21st centuries. While the violin is used in both classical Turkish music and traditional Turkish folk music, the performers of the relevant music genre have made some changes. The most obvious of these changes are instrument holding and tuning. The most important difference between classical Turkish music violin performance and traditional Turkish folk music violin performance, in addition to the tuning order, is the decorations used in the performance. It is known that in the process of transcribing any sound recording of the performance of traditional Turkish folk music into notation, the existing ornamentation techniques do not fully reflect the performance. The reason for this is that the currently used ornamentation techniques were created for Western music and are being adapted into Turkish music. The decorations used in traditional Turkish folk music violin performance are implicit knowledge. For this reason, the violin performance styles of both types of Turkish music are different from each other. For example, with the use of violin in Turkish music, in the early periods of the formation of the Turkish music violin performance style, classical Turkish music violin players adopted the classical kemençe performance style, while traditional Turkish folk music violin players adopted the kabak kemane performance style. However, some classical Turkish music violin players also have a traditional Turkish folk music violin playing style. One of the performers mentioned is violinist Hasan Özçivi. Based on his compositions in folk song form, it is understood that Hasan Özçivi's mastery of the traditional Turkish folk music style is also reflected in his violin performance. In addition, in the existing audio recording of Hasan Özçivi, who is from Adana, the Şirvani halay performance, which is widely known in the surrounding provinces, reflects Özçivi's dominance on the violin performance style of traditional Turkish folk music. Şirvani is a folk dance performed mostly in the Besni district of Adıyaman, accompanied by drums and zurna, without a specific melodic pattern, mostly in the Uşşak, Hüseyini and Hicaz maqams. No existing study has been found regarding either the violin performance of violinist Hasan Özçivi or the Şirvani halay. In this regard, it is thought that it is necessary to analyze the audio recording of Hasan Özçivi's Şirvani performance, since there is no study on Hasan Özçivi's violin performance and Şirvani halay and there are not enough studies on the determination of the violin performance style of traditional Turkish folk music. In this study, the elements that make up the violin performance style of traditional Turkish folk music are also mentioned, in line with the analysis of violinist Hasan Özçivi's Şirvani performance. In this study, document analysis technique, one of the qualitative research methods, was used to analyze the Şirvani performance of violinist Hasan Özçivi and to determine the violin style and maqam characteristics of the Şirvani performance in traditional Turkish folk music. The sound recording of Hasan Özçivi performing with the accompaniment of qanun, clarinet and drums was transcribed into notes using the Finale v26 program. It seems

that existing ornamentation techniques are insufficient to reflect the violin performance of traditional Turkish folk music, which has a unique style. For this reason, a new symbol has been proposed for the finger movement, which is an important factor that creates the violin performance style of traditional Turkish folk music. The expression "trill with glissando" was used to describe the style that occurs when the finger does not remain on a fixed fret, but moves back and forth. While Hasan Özçivi's Şirvani performance includes multiplication, sub-mordant, glissando, trill and trill with glissando decoration techniques, it has been determined that the most frequently used technique is trill with glissando decoration technique. When we look at the notes Nevâ, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Dik Şehnaz, Gerdaniye and again Nevâ, which are the ending notes in which maqam transitions are made, it has been determined that the fret lifting technique, which has almost been forgotten in Turkish music, is included in the whole performance. While staccato, legato and detache bow techniques are included in the relevant performance, it has been concluded that the detache bow technique is used most frequently in the melodies created for traditional Turkish folk music in order to reflect the violin performance style of traditional Turkish folk music.

Müzik, bir toplumun kültürünü meydana getiren en önemli unsurlardan biridir. İlgili toplumun tarihi boyunca yaşamış olduğu olaylar, savaşlar, göçler ve günlük yaşam biçimlerine göre şekillenerek oluşan müzik kültürü, bahsi geçen toplumun varoluşunu simgeleyen bir etkidir. Toplumların müzik kültürü içinde kullanmış oldukları çalgılar, formlar, ritmik yapılar, icra toplulukları, eserlerinde yer alan konular vb. meydana getirildikleri toplumların yaşam biçimlerine ve kültürlerine karşı bir bakıma ayna görevi görmektedirler (Bükülmez, 2021: 62). Türk müzik kültürüne bakıldığında ise tür bakımından çeşitliliği, kullanılan makam yapısı, usûlleri, ezgisel yapıları ve çalgıları ile kendine münhasır bir müzik kültürüne sahip olduğu görülmektedir. Türk müzik kültürü içinde kullanılan çalgıların bazıları Batı menşeli olmasına rağmen kendi müzik kültürüne uyarlanarak türler içinde yerini almıştır. İcra ediliş biçimlerine ve yapılarına göre vurmali, üflemeli, mızraplı, yaylı ve tuşlu olarak gruplandırılan çalgılardan bazıları sadece belirli müzik türlerinde kullanılmaktadır. Ancak bazı çalgılar ise yapıları, ses sahaları, tınıları ve herhangi bir müzik türünde kullanılabilmesiyle evrensel bir çalgı olmuşlardır (Dubaz Bükülmez, 2024: 1). Bahsi geçen çalgılardan biri de kemandır. Kemanın Türk müziğinde kullanılmasından önce Türk topraklarında yaylı kopuz, kılıkobız, giccek, ıklığ, kemaçe, rebap ve sinekaman gibi farklı isimler alan yaylı sazlar icra edilmiştir (Hatipoğlu, 2023: 6). Kemanın yapısı ve ses sahası ise dünyanın hemen hemen tüm müzik türlerinde yer alabilen bir çalgı olmasına olanak sağlamaktadır. Türk müziği kültürü içinde de kullanılan yaylı çalgılardan biri haline gelen keman, yüzyıllar içinde gerek Klasik Türk Müziği icrasında gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir. Kemanın Osmanlı'yla münferit düzeyde de olsa tanışmasını; 16. yüzyılda çocuk yaşta Pargalı İbrahim'in keman çalarken dönemin velihtü olan Kanunî Sultan Süleyman'a rastlayıp, onun takdirini kazanarak himaye edilmesi olarak kabul edebiliriz (Gençoğlu, 2021: 11). Türk müziği icrası içinde kemanın tamamen kendine yer bulması ise zaman almıştır. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri, o dönem Türk müziği icrasında kullanılan yaylı çalgıların başında sinekemanın yer almasıdır. Sinekemanın iptidai bir çalgı olması ve zamanla Türk müziğinde önemli keman icracılarının yetişmesi sebebiyle Türk müziği icrasında keman daha yaygın hâle gelerek sinekemanın yerini almıştır.

Türk müziği keman icracılığında yetişen önemli icracılara bakıldığında; “18. yüzyıl icracılarından Kemani İsak, Kemani Arif Ağa, Kemani Hızır Ağa, Kemani Osman Ağa, 19. yüzyıl icracılarından Kemani Ali Ağa, Kemani Edhem Ağa, Kemancı Gayto, Kemani Memduh, Kemani Sebuh, Kemani Arif Efendi, Bülbülü Salih Efendi. Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında ise Kevser Hanım, Reşat Erer, Haydar Tatlıyay, Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Selahattin İnal” (Bükülmez, 2022: 167) ilk akla gelen isimlerdir. Bahsi geçen icracıların gerek besteleri gerekse mevcut icra kayıtlarından yola çıkarak bu icracıların daha çok Klasik Türk Müziği türünde keman icrası gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır. Günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği icrasında da kullanılan kemanın Geleneksel Türk Halk Müziği türünde yaygınlaşması ise 20 ve 21. yüzyıllar içinde olmuştur. Gerek Klasik Türk Müziği gerekse Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman kullanılırken ilgili müzik türüne yönelik icracılar bazı değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu değişiklikler arasında en belirgin olanları çalgı tutuşu ve akort düzenidir. Örneğin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Hacı Çiçek, “kemanı 4'lü ve 5'li aralıklarla akort yapmaktadır. En çok kullandığı akortlar ise (inceden kalına doğru); Gerdaniye-Nevâ-Dügâh-Yegâh, Gerdaniye-Nevâ-Rast-Kaba Çargâh, Gerdaniye-Nevâ-Rast-Yegâh ve Muhayyer-Nevâ-Dügâh-Yegâh” (Ekici, 2013: 127) şeklindedir. Diğer bir yandan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasında bazı icracılar bugün halen Mağrip Araplarının kullandığı gibi kemanı dize dayayarak çalmaktadırlar.

Klasik Türk Müziği keman icracılığı ve Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracılığı arasındaki diğer önemli bir fark ise icrada yer verilen süslemelerdir. Geleneksel Türk Halk Müziği icrasına yönelik herhangi bir ses kaydının notaya aktarılma sürecinde mevcut süsleme tekniklerinin icrayı tamamen yansıtmadığı bilinmektedir. Bunun nedeni mevcut kullanılan süsleme tekniklerinin Batı müziğine yönelik oluşturulması ve Türk müziği içinde uyarlanmaya çalışılmasıdır. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracılığında kullanılan süslemeler örtük bilgilerdir. “İracının teknik bilgisi, müzikal estetiği, yetiştiği müzik ortamı gibi birçok değişik faktörlere bağlı olarak kullanılan süslemeler, kişiye özel deneyimlerle şekil bulmuş, doküman haline getirilmemiş bilgilerdir. Bilgi yönetiminde buna örtük bilgi denmektedir” (Durmaz, 2024: 1). Bu sebeple Türk müziğine ait bahsi geçen her iki türün keman icra üslubu birbirinden farklıdır. Örneğin kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla birlikte Türk müziği keman icra üslubunun oluşma sürecinin ilk dönemlerinde Klasik Türk Müziği keman icracıları klasik kemençe icra üslubunu benimserken Geleneksel Türk Halk Müziği keman icracıları ise kabak kemane icra üslubunu benimsemişlerdir. Ancak bazı Klasik Türk Müziği keman icracıları aynı zamanda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrası üslubuna da sahiptir. Bahsedilen icracılardan biri de kemani Hasan Özçivi’dir.



**Fotoğraf 1.** Hasan Özçivi (1925-1986)  
(Orhan Bükülmez’in Arşivinden Alınmıştır.)

“Hasan Özçivi, 1925 yılında Adana’nın Akkapı mahallesinde dünyaya gelmiştir. İlk müzik eğitimine Adana’da Yusuf Kanlier’den keman dersleri alarak başlamıştır. Müzik hayatının ilk yıllarında türkü formunda çalışmalar yapan Özçivi, daha sonra klasik formda eserler vermiştir” (Yener, 2020). Ankara Radyosu keman sanatçısı olan Hasan Özçivi hakkında bestekâr Ali Şenozan şu hatıralarına yer vermiştir: “Adanalı bir keman sanatçısı abimiz. Kemani bilinen klasik keman formunda olmamakla birlikte toplumda çok sevilmişti. Sesi de güzeldi” (Şenozan, 2007: 38). Hem Ali Şenozan’ın hatırasında yer verdiği “*kemani bilinen klasik formunda olmamakla birlikte*” ifadesinden hem de türkü formundaki bestelerinden yola çıkarak Hasan Özçivi’nin Geleneksel Türk Halk Müziği üslubuna olan hakimiyetinin keman icrasına da yansıdığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Adana’lı olan Hasan Özçivi’nin mevcut ses kaydında, çevre illerde yaygın olarak bilinen Şirvani halay icrası da Özçivi’nin Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubundaki hakimiyetini yansıtmaktadır. Şirvani daha çok Adıyaman’ın Besni ilçesinde Davul ve Zurna eşliğinde icra edilen belirli bir ezgisel kalıbı olmayan büyük çoğunlukla Uşşak, Hüseyini ve Hicaz makamlarında icra edilen bir halk dansıdır. Konuyla ilgili literatürde “Hacı Çiçek’in barak açışlarının tespiti ve kabak kemane uyarlanması” (Gökhan, 2023), “Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği ezgilerinin yaylı çalgılar eğitiminde kullanılabilirliği: Sistematik bir derleme çalışması” (Söylemez, 2023), “İcra ve notasyon uyumu açısından Türk halk müziği notasyon anlayışlarının incelenmesi” (Ballı, 2023), “Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma” (Akpınar, 1992), “Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi” (Gülüm O., Albuz A., 2019) gibi

çalışmalara rastlanmış ancak gerek kemani Hasan Özçivi'nin keman icrasına gerekse Şirvani halayına yönelik mevcut bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu bakımdan Hasan Özçivi'nin keman icrası ile Şirvani halayı üzerine ilgili bir çalışma bulunmaması ve Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunun tespiti üzerine yeterli çalışma olmaması sebebiyle Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasına yönelik ses kaydının tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasının tahlili doğrultusunda Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu oluşturan unsurlara da değinilmiştir.

## YÖNTEM

Bu çalışmada, kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasını tahlil etmek ve Geleneksel Türk Halk Müziği içinde keman üslubu ile Şirvani icrasının makamsal özelliklerini tespit etmek için nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırmanın konusu ile ilgili bilgi içeren materyallerin analizidir. Bu materyaller yazılı materyaller (kitap, dergi, gazete, magazin, arşiv, mektup, günlük, resmi yayın ve istatistikler vb.) olabileceği gibi konuyla ilgili film, video veya fotoğraflar şeklinde de olabilir (Metin, 2014: 363).

Hasan Özçivi'nin kanun, klarnet ve davul eşliğinde icra etmiş olduğu ses kaydı Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmıştır. Giriş bölümünde de bahsedildiği üzere mevcut süsleme tekniklerinin, kendine has bir üslup oluşturulan Geleneksel Türk Halk Müziği keman icrasını yansıtmakta yetersiz kaldığı görülmektedir. Bu sebeple mevcut süsleme tekniklerinden hareketle Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu meydana getiren önemli bir faktör olan parmak hareketi için yeni bir sembol önerisinde bulunulmuştur. Parmağın sabit perde üzerinde kalmayıp ileri-geri şeklindeki hareketi ile meydana gelen süslemeyi tanımlamak için “glissandolu tril” ifadesi kullanılmıştır. Söz konusu parmak hareketi; bir perde üzerinde sabit kalmaması yönüyle vibrato süsleme tekniğinden, meydana geliş biçimi ve ileri-geri hareketinin sürekliliği yönüyle de glissando ve tril süsleme tekniklerinden ayrılmaktadır. Bahsi geçen “glissandolu tril” süsleme tekniğine sembol önerisi olarak aşağıdaki şekil oluşturulmuştur:



Şekil 1. Glissandolu Tril Sembolü

Oluşturulan glissandolu tril süsleme tekniğine yönelik sembol, parmak hareketinin nota süresi boyunca tek parmak ile ileri-geri gitme hareketini yansıtacağı düşünülerek meydana getirilmiştir. Glissandolu tril süsleme tekniğini uygulanırken parmak, harekete başlanılan perde ile yarım ses tiz perde arasında hareket sağlar. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak için meydana getirilen yeni sembol, finale v26 programına yüklenerek tespit edilen ilgili perdelerin üzerine eklenmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak için oluşturulan yeni süsleme tekniğinin vibrato, glissando ve tril süsleme tekniklerinden farkının daha belirgin biçimde anlaşılabilmesi adına aşağıda ilgili süsleme tekniklerinin icrasının yer aldığı video kaydına ilişkin barkod eklenmiştir.



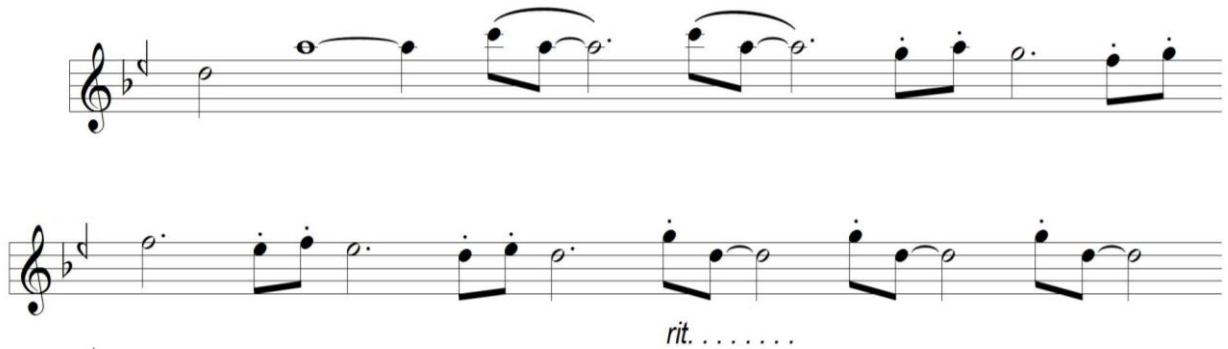
Şekil 2. Glissandolu Tril Süsleme Tekniğine Örnek Video

## BULGULAR

### Kemani Hasan Özçivi'nin şirvani icrası

Hasan Özçivi'nin Keman ile icra etmiş olduğu Şirvani icrası davul, klarnet ve kanun eşliğinde gerçekleştirilmiştir. İcra, Finale v26 programı kullanılarak notaya aktarılmış olup icranın tamamı makam geçkileri ve tempo değişikliklerine göre sekiz bölüme ayrılarak tahlil edilmiştir. İlk bölüm kaydın başlangıcındaki serbest bölüm, ikinci bölüm 4/4'lük bir ritmik yapıyla başlayan Nevâ perdesi kararlı 1-28. ölçü arası, üçüncü bölüm tempo/giderin hızlandığı 29-48. ölçü arası, dördüncü bölüm Dik Hisar perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 49-66. ölçü arası, beşinci bölüm Acem perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 67-84. ölçü arası, altıncı bölüm Gerdaniye perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 85-101. ölçü arası, yedinci bölüm Dik Şehnaz perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 102-125. ölçü arası, sekizinci bölüm ise Nevâ perdesi kararlı geçkinin yer aldığı 126-137. ölçü arası olarak bölünerek tahlil edilmiştir.

Kaydın girişinde keman, klarnet ve kanun tarafından serbest olarak bir girizgâh ezgisi gerçekleştirilmiş akabinde icra boyunca sadece keman ana ezgiyi icra ederken davul icrası Şirvani halayının gerektirdiği ritmik yapıyı sağlamış olup, kanun ve klarnet ise dem sesleri ritmik olarak icra etmiştir. Birinci bölümde yer alan Girizgâh kısmında Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makamında bir ezgi icra edilmiştir. Nevâ perdesi ile başlayan ezgide Muhayyer perdesine birlik ve noktalı ikilik değerdeki notalarla vurgu yapılmıştır. Tiz Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine yapılan geçişlerin ardından sırasıyla Gerdaniye, Acem, Dik Hisar ve Nevâ perdelerinde kalıplar gösterilmiştir. Gerdaniye perdesinden Nevâ perdesine yapılan geçişlerle birinci bölüm tamamlanmıştır. Uzun seslere geçişlerde staccato yay tekniği kullanılarak kalıplar belirginleştirilmiştir. İlk bölüm içindeki ezginin son kısmında ritardando nüansı uygulanarak ritmik yapıya geçiş sağlanmıştır. Birinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Hüseyini makamı seyrinde Nevâ ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 1. Birinci Bölümden Örnek

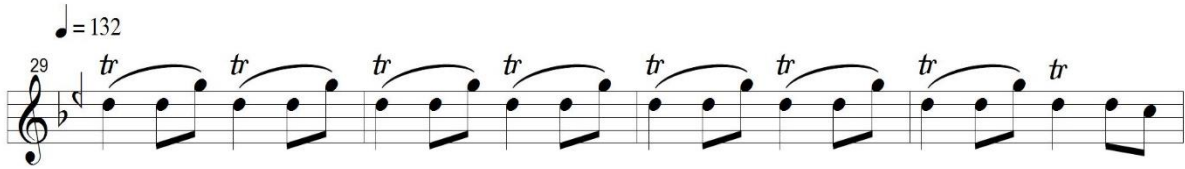
İkinci bölümde tempo/gider dörtlük değerdeki nota 100 bpm hızında bir ritmik yapıyla gerçekleştirilmiş olup Keman icrasında ise Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi icra edilmiştir. Nevâ perdesiyle başlayan ezgide Acem perdesinde Çargâh, Dik Hisar perdesinde Segâh ve Nevâ perdesinde Uşşaklı kalıplar gösterilmiştir.

Akabinde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek Acem perdesinde Çargâhlı kalış yapılmış olup devamında tekrar Acem perdesinde Çargâh, Dik Hisar perdesinde Segâh ve Nevâ perdesinde Uşşaklı kalışlar gösterilerek doğaçlamaya geçiş yapılmıştır. Büyük çoğunlukla Detache yay tekniğinin kullanıldığı bu bölümde dörtlük değerdeki Dik Hisar ve Acem perdelerinin çoğunluğunda glisandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamında gerçekleştirilen ezginin 27. ölçüsünde Nevâ perdesinde yapılan kararın ardından 16 ölçülük bir doğaçlama gerçekleştirilmiş olup bu doğaçlama içinde de glisandolu tril süsleme tekniğine oldukça yer verilmiştir. İkinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 2. İkinci Bölümden Örnek

Doğaçlamanın ardından gelen üçüncü bölümün icrasında diğer eşlik çalgılarla birlikte tempo/gider bakımından uyum sağlamak amacıyla Nevâ perdesinden Gerdaniye perdesine geçişli bir motif gerçekleştirilmiş olup tempo/gider dörtlük değerdeki nota 100 bpm'den 132 bpm'e arttırılarak icra edilmiştir. Nevâ perdesinden Gerdaniye perdesine yapılan geçişte Nevâ perdesinde tril süsleme tekniğine yer verilmiş olup 29, 30, 31. ölçüde aynı motif tekrar edilirken 32. ölçüde ezgiye geçileceğini belirginleştirmek adına Nevâ perdesindeki tril süsleme tekniğinin ardından Çargâh perdesi icra edilmiştir.



Nota 3. Üçüncü Bölümden Örnek

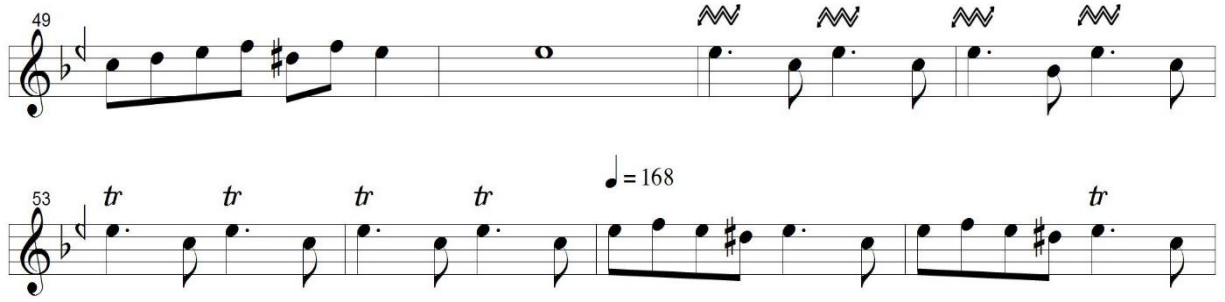
Üçüncü bölüm içinde Nevâ perdesi kararlı Uşşak makamında bir ezgi icra edilmiştir. 33. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak, 34. ölçüde Dik Hisar perdesinde Segâh, 35 ve 36. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak çeşnili karar yapılmıştır. 37 ve 40. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşaklı, 38 ve 39. ölçüde ise Dik Hisar perdesinde Segâhlı kalış gösterilmiştir. 41. ölçüde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek 42 ve 44. ölçüde Acem perdesinde Çargâhlı kalış gösterilmiştir. 45. ölçüde Çargâh perdesinden Muhayyer perdesine geçilerek bir önceki ezgi tekrarlanmış olup 48. ölçüde Nevâ perdesinde Uşşak çeşnisiyle karar edilmiştir. Oluşturulan ezgilerin icrasında noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında tril ile glisandolu tril süsleme tekniklerine yer verilmiştir. Bu bölümün icrasında büyük çoğunlukla Detache yay tekniği kullanılmıştır. Üçüncü bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.





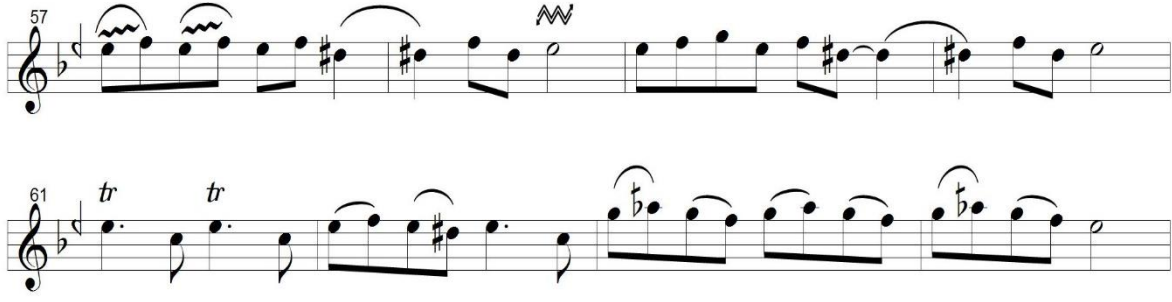
Nota 4. Üçüncü Bölümden Örnek

Dördüncü bölüm içinde yer alan 49. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden olarak kullanılmış olup Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzzam makamına geçki yapılarak 50. ölçüde Dik Hisar perdesinde kalış gösterilmiştir. Devamında 51 ve 54. ölçüler arasında diğer çalgılarla tempo/gider bakımından uyum sağlamak amacıyla Dik Hisar perdesinden Çargâh perdesine geçişli bir motif gerçekleştirilmiştir. Meydana getirilen motifin yer aldığı 51 ve 52. ölçüde noktalık dörtlük değerdeki Dik Hisar perdelerinin icrasında glissandolu tril, 53 ve 54. ölçüde yer alan noktalı dörtlük değerdeki Dik Hisar perdelerinin icrasında ise tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 55. ölçüde tempo/gider dörtlük değerdeki nota 132 bpm'den 168 bpm'e arttırılarak icra edilmiştir. 55 ve 56. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden olarak kullanılıp Dik Hisar perdesinde kalışlar gösterilmiştir.



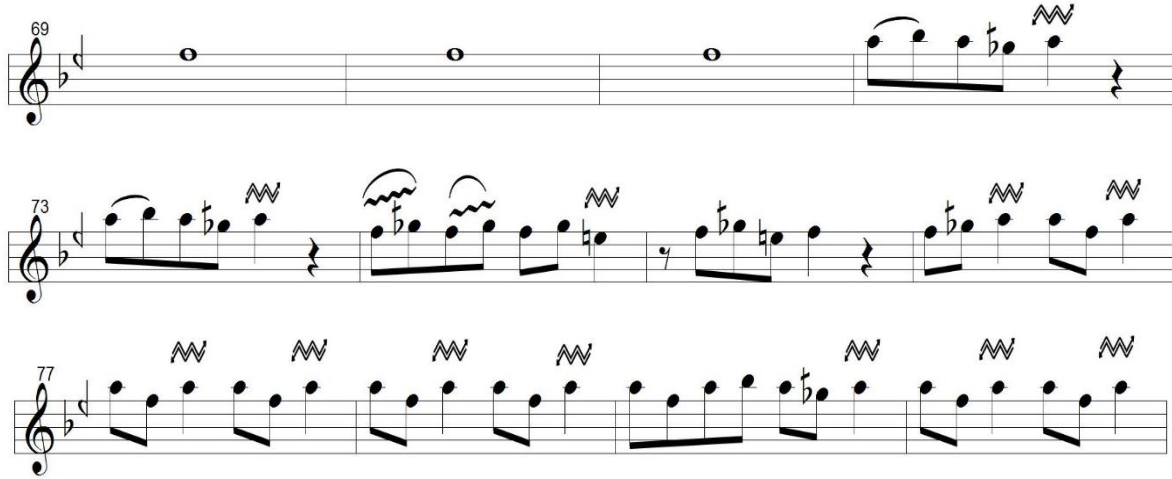
Nota 5. Dördüncü Bölümden Örnek

57. ölçüde Dik Hisar ve Acem perdeleri arasındaki glissando icrası birinci parmak ile gerçekleştirilmiş olup ikilik nota değerindeki Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 57 ve 59. ölçüde Nim Hisar perdesine yeden perde olarak vurgu yapılmış akabinde Dik Hisar perdesinde kalış gösterilmiştir. 61. ölçüde noktalı dörtlük değerdeki Dik Hisar perdesinin icrasında tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 63. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerindeki Hüzzam makamı dizisi gereği Şehnaz perdesi kullanılmış olup 66. ölçüde Nim Hisar perdesi yeden perde olarak vurgulanarak akabinde ikilik nota değerindeki Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniği kullanılarak Dik Hisar perdesinde Hüzzam çeşnili karar edilmiştir. Bu bölüm içinde birinci parmak ile gerçekleştirilen glissando süsleme tekniğinin yer aldığı ve Nim Hisar perdesinin yeden perde olarak vurgulandığı bölümler haricinde tamamen detache yay tekniği kullanılmıştır. Dördüncü bölüm içinde Dik Hisar perdesi üzerinde oluşturulan Hüzzam makamı seyrinde Çargâh ve Şehnaz perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 6. Dördüncü Bölümden Örnek

Beşinci bölüm içinde yer alan 67. ölçüde Nim Hisar perdesi süsleyici perde olarak kullanılmış olup 67, 68, 69, 70 ve 71. ölçüde ikilik ve birlik değerdeki notalar ile Acem perdesi vurgulanarak Acem perdesi kararlı yapılan geçki belirginleştirilmiştir. 72, 73, 74 ve 75. ölçüde Sünbüle, Muhayyer, Mahur, Acem ve Hüseyini perdeleri kullanılmış olup 75. ölçüde Acem perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz çeşniysiyle kalış yapılmıştır. 74. ölçü içinde Acem ve Mahur perdeleri arasındaki glissando süsleme tekniği tek parmak ile gerçekleştirilmiştir. 76 ve 80. ölçüler arasında Muhayyer perdesine vurgu yapılmış bu bölüm içinde dörtlük değerdeki Muhayyer perdesinin icrasının tümünde glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. Beşinci bölüm içinde legato ve detache yay tekniklerine yer verilmiş olup büyük çoğunlukla detache yay tekniği kullanılırken, Acem perdesi üzerinde oluşturulan Zirgüleli Hicaz makamı seyrinde Çargâh ve Sünbüle perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



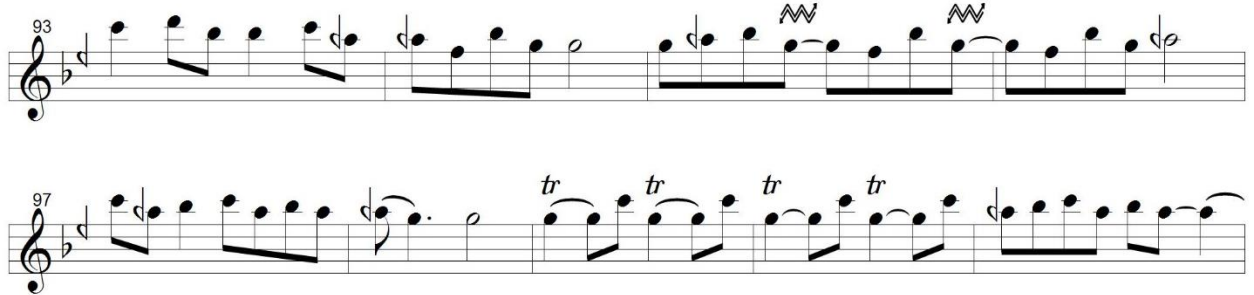
Nota 7. Beşinci Bölümden Örnek

Altıncı bölüm içinde yer alan 85. ölçüde Dik Şehnaz perdesi kullanılarak Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamına geçki yapılmış olup, geçkinin belirginleştirilmesi için 87, 88 ve 89. ölçüde Gerdaniye perdesi birlik değerdeki notalarla vurgulanmıştır.



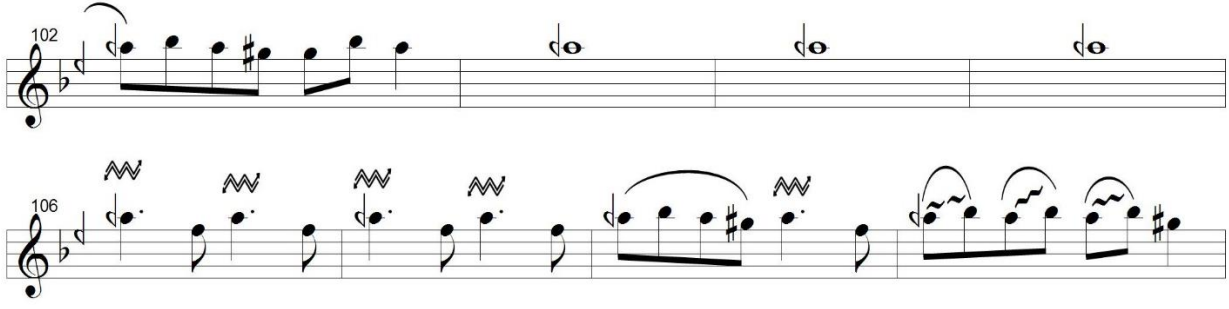
Nota 8. Altıncı Bölümden Örnek

Altıncı bölüm içinde yer alan geçkinin akabinde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamında 11 ölçü doğaçlama gerçekleştirilmiş olup, doğaçlama içinde glissandolu tril süsleme tekniğine oldukça yer verilmiştir. Doğaçlamanın ardından Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamı seyrinde ezgi oluşturulmuş olup 94. ölçüde Gerdaniye perdesinde kalış gösterilmiştir. 96. ölçüde Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalış gösterilirken 98. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşaklı kalış gösterilmiştir. 99 ve 100. ölçüde Gerdaniye perdesinden Tiz Çargâh perdesine geçişli motif oluşturulmuş olup bir sonraki bölümde yer alan geçki için zemin oluşturulmuştur. Altıncı bölüm içinde dörtlük değerdeki notaların icrasında glissandolu tril ve tril süsleme tekniğine yer verilirken, Gerdaniye perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Dik Hisar ve Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



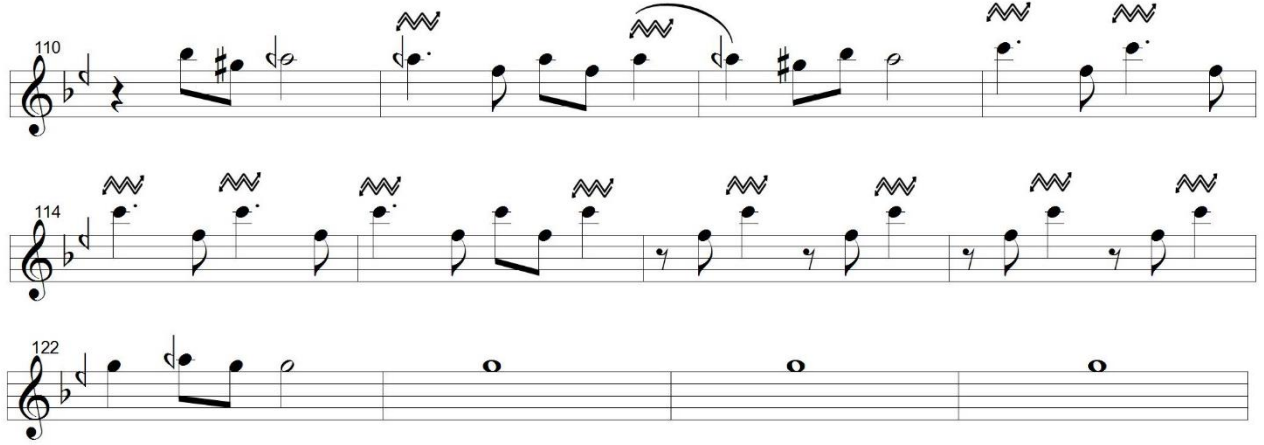
Nota 9. Altıncı Bölümden Örnek

Yedinci bölüm içinde yer alan 102. ölçüde Nim Şehnaz perdesi yeden olarak kullanılmış olup Dik Şehnaz perdesinde Segâh seyrine geçki yapılmıştır. 103, 104 ve 105. ölçüde birlik değerdeki notalarla Dik Şehnaz perdesi uzunca duyurularak geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. 106 ve 107. ölçüde Dik Şehnaz perdesinden Acem perdesine geçişlerle oluşturulan motif ile Şirvani halayına yönelik ezgi oluşturulmuştur. Bu bölüm içindeki noktalı dörtlük değerdeki Dik Şehnaz perdesinin icrasında glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilmiştir. 108. ölçüde Nim Şehnaz perdesi yeden perde olarak kullanılmış olup 110. ölçüde Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâhlı kalış yapılmıştır.



Nota 10. Yedinci Bölümden Örnek

112. ölçüde Nim Şehnaz perdesinin yeden perde olarak kullanılmasıyla Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalış gösterilmiştir. Akabinde 113 ve 117. ölçüler arasında Tiz Çargâh perdesinden Acem perdesine geçişli bir motif ile halay havasına yönelik bir ezgi oluşturulmuştur. Bahsi geçen ölçüler içinde noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki Tiz Çargâh perdelerinin icrasında glissandolu tril süsleme tekniği kullanılmıştır. 118 ve 120. ölçüde Dik Şehnaz perdesinde Segâhlı kalışın ardından 121 ve 122. ölçüde Dik Şehnaz perdesi pestleştirilerek Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak makamına geçki yapılmıştır. Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamına yapılan geçkiyi belirginleştirmek için 123, 124 ve 125. ölçüde birlik değerdeki notalarla Gerdaniye perdesi vurgulanmıştır. Yedinci bölüm içinde noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında glissandolu tril süsleme tekniğine yer verilirken sekizlik değerdeki bitişik notaların icrasında glissando süsleme tekniği kullanılmıştır. Bu bölüm içinde legato ve detache yay tekniği kullanılırken büyük çoğunlukla detache yay tekniğine yer verilmiştir. Yedinci bölüm içinde Dik Şehnaz üzerinde oluşturulan Segâh seyrinde Acem ile Tiz Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Nota 11. Yedinci Bölümden Örnek

Sekizinci bölüm başlangıcında 7 ölçülük doğaçlama içinde Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamına geçki yapılarak icranın ilk bölümünde yer alan diziyeye dönülmüştür. Doğaçlama içinde Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamına geçilmesiyle bir nevi Nevâ perdesi üzerinde Arazbar makamı geçkisi kullanılmıştır. Doğaçlamamın ardından 127, 128 ve 129. ölçüde birlik nota değerindeki Nevâ perdesi uzunca gösterilerek geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı geçkisinin ardından Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi oluşturulmuş olup 130. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, 131. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerinde Segâh, 132 ve 133. ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak çeşnili kalış yapılmıştır. 134.

ölçüde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, 135 ve 136. ölçüde Dik Hisar perdesi üzerinde Segâh çeşnişiyle kalışın ardından 137. ölçüde ise Nevâ perdesi üzerinde Uşşak çeşnişiyle karar edilmiştir. Bu bölüm içinde yer alan 130 ve 132. ölçüde Dik Hisar perdesinde glissandolu tril süsleme tekniği kullanılırken 133. ölçüde Nevâ perdesinde tril süsleme tekniği kullanılmıştır. 136. ölçüde ritardando nüansı ile bitiş hissiyatı vurgulanmıştır. Sekizinci bölüm içinde Nevâ perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamı seyrinde Çargâh ve Gerdaniye perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

126 7 ölçü doğaçlama

130

134

rit. . . . .

Nota 12. Sekizinci Bölümden Örnek

Hasan Özçivi'nin davul, klarnet ve kanun eşliğinde icra etmiş olduğu Şirvani icrasına Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makamında serbest ölçülü bir ezgi ile başlanılmış olup akabinde ritmik yapıyla birlikte Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında bir ezgi oluşturulmuştur. İcra sırasında tempo/gider değişikliği veya makamsal geçki yapılmadan önce en az 7 en fazla 16 ölçülük doğaçlamalara yer verilmiştir. Doğaçlamaların ardından makam geçkilerinin karar perdelerini birlik değerdeki notalarla uzunca duyurularak geçki belirginleştirilmeye çalışılmıştır. İkinci ve üçüncü bölümde Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, dördüncü bölümde Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzzam, beşinci bölümde Acem perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz, altıncı bölümde Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak, yedinci bölümde Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâh makamında ezgi gerçekleştirilerek Şirvani icrası makamsal bir anlayış ile gerçekleştirilmiş olup Türk müziğinde unutulmaya yüz tutmuş perde kaldırma tekniği uygulanmıştır. Son bölümde ise Gerdaniye perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrinden Nevâ perdesi üzerindeki Uşşak makamı seyrine geçerken Nevâ perdesi üzerinde bir nevi Arazbar makamı kullanılarak Şirvani icrasına makamsal anlayış ile bir bütünlük kazandırılmıştır. İcranın bütününde Çargâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılırken yay teknikleri bakımından staccato, legato ve detache yay teknikleri kullanılmış olup bahsi geçen yay tekniklerinden ise büyük çoğunlukla detache yay tekniği kullanılmıştır. Ezgiler oluşturulurken daha çok dörtlük ve sekizlik değerdeki notalar tercih edilmiştir. İcra bütününde çarpma, alt mordan, glissando, tril ve glissandolu tril süsleme tekniklerine yer verilirken Şirvani halayının icrasında Geleneksel Türk Halk Müziği üslubunu gerçekleştirilebilmek adına en sık glissandolu tril süsleme tekniği kullanılmıştır.

## SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde Kemani Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasının tahlili doğrultusunda elde edilen bulgulara yönelik sonuçlara yer verilmiştir.

Geleneksel Türk Halk Müziği keman icralarının notaya aktarılma aşamasında mevcut süsleme tekniklerinin ilgili icrayı tamamen yansıtmaması sebebiyle Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubuna yönelik yeni bir süsleme tekniği oluşturulmuştur. Nota değeri boyunca parmağın ileri-geri hareketiyle oluşan yeni süsleme tekniğine “*glissandolu tril*” ismi verilmiş ve bu tekniği ifade eden bir sembol meydana getirilmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu gerçekleştirmek için oluşturulan *glissandolu tril* süsleme tekniğine icrada yer verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında çarpma, alt mordan, *glissando*, *tril* ve *glissandolu tril* süsleme tekniklerine yer verilirken en sık kullanılan ise *glissandolu tril* süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. *Glissandolu tril* süsleme tekniğinin büyük çoğunlukla noktalı dörtlük ve dörtlük değerdeki notaların icrasında kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Şirvani halayı genellikle davul ve zurna eşliğinde icra edilen bir halay türü olmasına karşın Hasan Özçivi'nin Şirvani halayı icrası davul, klarnet ve kanun eşliğinde gerçekleştirilmiş olup, oluşturulan ezgiler makamsal bir anlayış ile meydana getirilmiştir. Serbest ölçülü girizgâh bölümünün ardından Şirvani halayının tempo/gider bakımından giderek hızlanılan bir yapıya sahip olduğu ortaya konulmuştur. İcranın, Nevâ perdesi üzerinde Hüseyini makam seyrinde oluşturulan ezginin ardından ritmik yapıyla birlikte Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, Dik Hisar perdesi üzerinde Hüzam, Acem perdesi üzerinde Zırgüleli Hicaz, Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak, Dik Şehnaz perdesi üzerinde Segâh, Gerdaniye perdesi üzerinde Uşşak ve Nevâ perdesi üzerinde Uşşak makamında oluşturulan ezgilerle gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Makam geçkilerinin yapıldığı karar perdeleri olan Nevâ, Dik Hisar, Acem, Gerdaniye, Dik Şehnaz, Gerdaniye ve tekrar Nevâ perdelerine bakıldığında, icra bütününde Türk müziğinde unutulmaya yüz tutmuş perde kaldırma tekniğine yer verildiği tespit edilmiştir. Makam geçkilerine ve perde kaldırma tekniğine yer verilmesi ile icranın makamsal bir anlayış ile gerçekleştirildiği ortaya konulmuştur. Oluşturulan ezgilerde birlik, ikilik, noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerdeki notalara yer verilirken sıklık bakımından daha çok dörtlük ve sekizlik değerdeki notaların kullanıldığı, ses sahası bakımından ise icranın bütününde Çargâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahasının kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Hasan Özçivi'nin Şirvani halayı icrasındaki doğaçlama bölümlerine makam geçkisi ve tempo/gider değişikliği yapmak için yer verildiği görülmüştür. Gerçekleştirilen makam geçkisinin ardından karar perdesindeki değişikliği de vurgulamak ve makam geçişine duyumsal olarak alışılması için geçilen perdenin birlik değerdeki notalarla uzunca duyurulduğu ortaya konulmuştur. Hasan Özçivi'nin Şirvani icrasında kemanın akordunu (kalından inceye doğru) Kaba Çargâh, Rast, Nevâ ve Gerdaniye perdelerine göre düzenlediği tespit edilmiştir. İcranın tamamı birinci konumda gerçekleştirilmiş olup herhangi bir konum değişikliğine yer verilmediği görülmüştür. İlgili icrada staccato, legato ve detache yay tekniklerine yer verilirken Geleneksel Türk Halk Müziğine yönelik oluşturulan ezgilerde Geleneksel Türk Halk Müziği keman icra üslubunu yansıtmak adına sıklık bakımından en çok detache yay tekniği kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA/REFERENCES

Akpınar, M. (1992). *Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

- Ballı, T. (2023). *İcra ve notasyon uyumu açısından Türk halk müziği notasyon anlayışlarının incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Bükülmez, H. (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un terkib etmiş olduğu şedd-i sabâ makamının tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik şedd-i sabâ etüdün oluşturulması. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(2), 61-76. <https://doi.org/10.47956/bmsd.979084>
- Bükülmez, H. (2022). Türk müziği keman icracılığında çifte giriş icra tekniği: Kemanî Âmâ Recep'in Rast taksim örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(2), 167-181. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221021>
- Dubaz Bükülmez, İ. (2024). *Piyano için makamsal etütler ve Türk müziği saz eserleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Durmaz, A. (2024). *Türk müziği keman icrasında örtük bilgilerin tespiti üzerine bir inceleme ve eğitim içerikli uygulamalar*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ekici, S. (2013). *Gaziantep ve barak müzik kültürü*. Gaziantep: Logos Matbaacılık.
- Gençoğlu, M. S. H. (2021). *Türk müziği tarihinde keman ve ilk keman metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gökhan, Ö. (2023). *Hacı Çiçek'in barak açışlarının tespiti ve kabak kemane'ye uyarlanması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.
- Gülüm, O., ve Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (42), 1-11
- Hatipoğlu, V. (2023). *Türk müziği keman metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Metin, M. (Ed.). (2014). *Eğitimde bilimler araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi
- Söylemez, D. (2023). *Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği ezgilerinin yaylı çalgular eğitiminde kullanılabilirliği: Sistematik bir derleme çalışması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur.
- Şenozan, A. (2007). *Gönül telimizi titretenler*. Ankara: Burak Ofset Matbaacılık
- Yener, S. (2020). Hasan Özçivi (1925-1986). Erişim adresi <https://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/hasan-ozcivi-1925-1986>

## EKLER/ANNEXES



## Kemani Hasan ÖZÇİVİ'nin Şirvani İcrası

Musical score for Kemani Hasan Özçivi's Şirvani İcrası, featuring a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a whole note G4. The second staff includes a tempo marking of  $\text{♩} = 100$  and a *rit. ....* instruction. The third staff starts with a measure rest and contains a series of eighth notes with slurs and wavy lines indicating vibrato. The fourth staff continues with eighth notes and slurs. The fifth staff begins with a measure rest and contains eighth notes with slurs and wavy lines. The sixth staff starts with a measure rest and contains eighth notes with slurs. The seventh staff begins with a measure rest and contains eighth notes with slurs and wavy lines. The eighth staff starts with a measure rest and contains eighth notes with slurs and wavy lines. The ninth staff begins with a measure rest and contains eighth notes with slurs and wavy lines. The tenth staff starts with a measure rest and contains eighth notes with slurs and wavy lines.

The score concludes with a final measure rest and the text "16 ölçü doğaçlama" (16 measures improvisation). The tempo marking  $\text{♩} = 132$  is indicated at the beginning of the final staff.



Musical score for 'Bükülmez' by Op. 186, measures 33-73. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The music features various melodic lines with trills, ornaments, and slurs. Measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, and 73 are indicated at the start of their respective staves. A tempo marking of  $\text{♩} = 168$  is present above measure 53. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 73.

77

81

85

89 11 ölçü doğaçlama

93

97

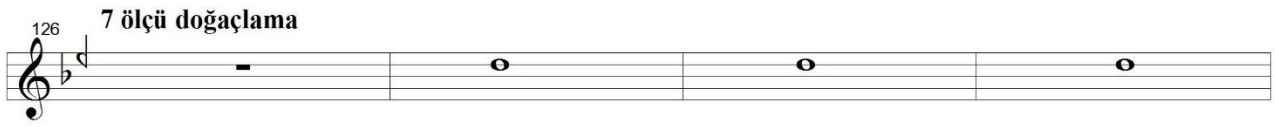
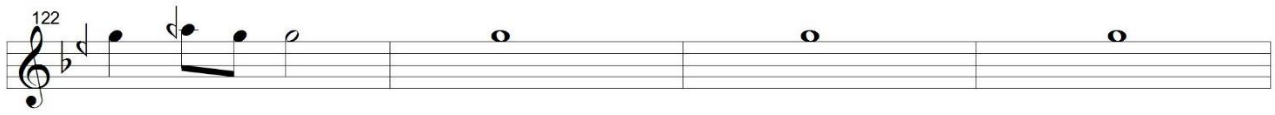
102

106

110

114

118



*rit. ....*

**EK 1. Hasan Özçivi'nin Şirvani İcrası**