

42. Tanbûrî Vefik Ataç'ın Segâh makamındaki tanbur taksiminin, icrâ tavrını oluşturan teknik unsurlar ve ezgi oluşumları bakımından incelenmesi¹**Emre DÜZÜN²**

APA: Düzün, E. (2024). Tanbûrî Vefik Ataç'ın Segâh makamındaki tanbur taksiminin, icrâ tavrını oluşturan teknik unsurlar ve ezgi oluşumları bakımından incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 732-752. DOI: 10.29000/rumelide.1469449.

Öz

Türk mûsikîsi bünyesinde geçmişten günümüze gelinceye kadar oluşmuş olan birikim ve bu birikim doğrultusunda gerçekleşen icrâlar, mûsikînin iç yüzüne ışık tutmaktadır. İnsan sesi ve ses icracılığıyla benzer şekilde, saz icrâlarında görülen tavrı yönelimleri, bunların icrâ içerisinde ne amaçla ve nasıl tayin edildiğinin tespiti gibi hususlar, mûsikîyi anlatmakta olan bir saz icrâsının tüm mâhiyetini ortaya koyabilen ipuçlarını bünyesinde barındırır. Buradan hareketle, Vefik Ataç'ın taksim icrâsını ele alan bu çalışma, Ataç'ın Segâh makamındaki taksim icrâsında görülen tavrı özelliklerini oluşturan teknik muhteviyâtın kullanım biçimlerine ve ezgi üretimlerine odaklanmaktadır. Ataç'ın icrâ özelliklerinin yorumlanması ve taksimdeki tavrı özelliklerinin ortaya çıkarılması, Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığındaki yerinin vurgulanması ve tanburun icrâsıyla ilgili ayrıntıların kayıt altına alınması açısından önem arz etmektedir. İcrâ tahlilleri sonucu ortaya çıkacak olan teknik ayrıntılar, çoğu zaman konunun eğitimi ve öğrenimi bakımından da fayda sağlayıcı olabilmektedir. Bu doğrultuda ilerlenerek, nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılan çalışmada, geçerli veri toplama tekniklerinden olan belge inceleme ve kaynak tarama kullanılmıştır. Çalışma konusunu oluşturan Ataç'ın Segâh taksimi üzerinde, içerik analizi ve betimsel analiz yapılmıştır. İncelemeler sonucunda, mızraplı çarpma, tril ve kaydırma süsleme tekniklerinin, Ataç'ın taksimdeki tavrı özellikleri içerisinde öne çıktığı, tartım, motif ve ezgilerin icrâyâ nitelik kazandıracak şekilde belli bir kompozisyon halinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte çalışmanın sonuç kısmında farklı çalışmalar arasında yapılan değerlendirmelere yer verilerek, Ataç'ın bazı icrâcılarla tavrı etkileşimi içerisinde olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk mûsikîsi, Tanbûr, Vefik Ataç, Tavrı, İcrâ tahlili

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı – Turnitin, Oran: %4

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 04.03.2024-**Kabul Tarihi:** 20.04.2024-**Yayın Tarihi:** 21.04.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1469449

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı / Research Assistant Dr., Sivas Cumhuriyet University, Turkish Music State Conservatory, Turkish Music Department, Turkish Art Music Department (Sivas, Türkiye), emreduzun58@gmail.com, **ORCID ID:** 0000-0002-6269-6037, **ROR ID:** https://ror.org/04f81fm77, **ISNI:** 0000 0001 2259 4311, **Crossreff Funder ID:** 501100002966

Analysis of tanburî Vefik Ataç's tanbur improvisation in the Segâh maqam in terms of technical elements and melodic formations that from the performance style³

Abstract

The accumulation within Turkish music throughout its history sheds light on the essence of music, reflecting on performances from past to present. Similar to vocal performances, the tendencies observed in instrumental performances offer clues about the essence of a musical performance. Therefore, this study focusing on Vefik Ataç's improvisational performance aims to analyze the technical aspects and melodic creations that constitute the characteristic features of his improvisation in the Segâh maqam. Interpreting Ataç's performance characteristics and identifying the improvisational tendencies in his improvisations is significant for highlighting his place in Turkish music as a tanbur performer and documenting details related to tanbur performance. The technical details revealed through performance analysis can often be beneficial for educational purposes. In this regard, using qualitative research methods and a survey model, document analysis and source review, which are valid data collection techniques, were employed in the study. Content analysis and descriptive analysis were conducted on Ataç's Segâh improvisation, revealing that techniques such as plucking, trills, and slides prominently feature in Ataç's improvisational tendencies, with motifs and melodies being used in a compositional manner to enrich the performance. Additionally, the conclusion of the study includes evaluations among different works, leading to the conclusion that Ataç interacted with some performers in terms of improvisational tendencies.

Keywords: Turkish music, Tanbûr, Vefik Ataç, Performance style, Performance analysis

1. Giriş

Türk mûsikîsi, icrâsı ve nazârî muhteviyâtının oluşmaya başladığı ilk dönemlerden günümüze, bir kültür mirası olarak muhafaza edilmiş, üzerinde tetkikler yapılmış ve intikâli sağlanmışır. Şüphesiz bu süreç içerisinde yazılı kaynakların olduğu kadar, meşk yoluyla aktarılan bilgi, tecrübe ve mûsikî hissiyâtının da önemi büyüktür. Mûsikînin pratikteki icrâsını ve soyut algıyı işaret eden ses hazinesinin, esâsında bu mirasın içerdiği eşsiz sanatın en müşahhas delili ve izahı olduğunu söylemek de elbette mümkündür. Asırlardır içinde bulunduğumuz coğrafyanın her köşesinden izler barındıran Türk mûsikîsini, en iyi şekilde anlatan, icrâ edilerek yaşatılmasına olanak veren en etkin yollardan birisi ise geçmişten günümüze kullanılagelen çok çeşitli sazların icrâsı ve bu doğrultuda gelişen saz icracılığıdır.

Türk mûsikîsinde saz icracılığının gelişimi, sözlü mûsikînin gelişimi ve benimsenmesinden çok sonraları oluşmaya başlamışır. Bu durumun temel sebebi olarak mûsikîmizin esâsında sözlü eserler ve insan sesi

³ **Statement:** It is declared that scientific and ethical principles have been followed in the preparation process of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received - Turnitin, Rate: 4

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, Article Registration Date: 04.03.2024-Acceptance Date: 20. 04.2024-Publication Date: 21. 04.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1469449

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

üzerinde şekillenmiş oluşu gösterilebilir. Bununla birlikte özellikle Osmanlı dönemindeki Türk mûsikîsi yönelimlerinin ise saz icrâcılığının gelişimine ön ayak olmuş olduğu görülür. Osmanlı mûsikîsinin oluştuğu dönemlerde yalnızca saz icrâsı için eser bestelemiş olan bestekârların varlığı bilinmektedir. Bu icracılara örnek olarak Gazi Giray Han (1554-1607) ve Kantemiroğlu (1673-1723) verilebilir.

Saz eserlerinin bestelenmesi, bunların nitelikli bir şekilde icrâsı için yeterli olanağı sağlayan sazlar ve icrâda mâhir olan saz icrâcılarının da gelişimini tetiklemiştir. Türk mûsikîsinde, yukarıda açıklanan gelişim süreçleri içerisinde virtüöz olarak kabul edilen ilk icrâcı Tanbûrî Cemil Bey'dir (1871-1916). Cemil Bey, icrâsı zor olan saz eserlerini ve taksimlerini virtüözlük derecesinde icrâ ederek, saz icrâcılığındaki en üstün icrâ örneklerini göstermiştir. (Behar, 1993, s. 96). Saz icrâcılığında yalnızca tanburun icrâsı özelinde değil, diğer pek çok mızraplı ve yaylı sazın icrâcılığı üzerinde de tesiri bulunan Cemil Bey'in tavrı özellikleri, günümüz Türk mûsikîsi saz icrâcılığının niteliğine de büyük etki etmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, genç yaşından itibaren İstanbul'un müzik çevrelerine yeteneği ile temayüz etmiş, kadim geleneğe bağlı kalarak Türk müziğine kazandırdığı yeni yorum ve icrâ üslûbu ile sonraki nesiller için ilham kaynağı olmuş, bulunduğu müzik çevresinde her zaman başat bir aktör olarak kabul edilmiştir. (Hatipoğlu, 2021, s. 105).

Bu doğrultuda gelişen süreçler içerisinde farklı icrâcılar tarafından söz konusu tavrı özellikleri taşınmış ve bu yolla tanbur icrâcılığındaki üslûp ve tavrı mirası ortaya çıkmıştır. Tavrı özelliklerini oluşturan en küçük unsurlar incelendiğinde, bunların icrâcılarının kişisel yönelimleriyle ortaya çıkmış olduğu anlaşılabilir. Bu yönelimler, mûsikînin icrâsındaki kısmî serbestliğe işaret etmektedir. Türk mûsikîsi eserleri, icrâlarıyla mukâyese edildiğinde, bestekârların dahî eseri icrâ ettikleri şekliyle notaya almadıkları anlaşılmaktadır. İcrâdaki bu serbestlik, esasında Türk mûsikîsindeki yüksek estetik ve sanat algısını ortaya koymakta ve bu yolla icrâcılarının kâbiliyetlerinin bir ölçüsü halini almaktadır. (Yahyâ, 2005, s. 216).

Türk mûsikîsi tanbur icrâcıları ele alındığında öne çıkan birkaç tanbur üstâdının ismi Cemil Bey öncesinde ve sonrasında olmak üzere sıklıkla zikredilir. Cemil Bey'den önceki dönemde en fazla öne çıkan isim Tanbûrî İzak'tır. (1745-1814). Tanbûrî İzak, aynı zamanda Cemil Bey ile farklılaşarak revaçtan düşmüş olan klasik tanbur icrâ üslûbunu oluşturan icrâcı olmasıyla da meşhurdur. Tanbûr icrâsının en çok rağbet gördüğü dönem olan 18. yüzyılda ise Tanbûrî Mustafa Çavuş (1700-1770), Dilhayat Kalfa (1710-1780), Zeki Mehmet Ağa (1776-1846), Tanbûrî Ali Çavuş (1816-1885) gibi isimlerin öne çıkmış olduğu görülmektedir. Tanbûr icrâcılığında 19. yüzyıla gelindiğinde ise Tanbûrî Kuyumcu Oskiyam (1780-1870), Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885), Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902) ve Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916) gibi üstatların tanbur icrâcılığında yer bulmuş olduğu görülür. (Özdemir, 2018, s. 137-138).

20. yüzyıl ve günümüze yakın tarihler ele alındığında ise Cemil Bey'in öğrencileri olan icrâcılarının ve sonrasında ise yine Cemil Bey üslûbunun etkileriyle bu silsileye dahil olmuş icrâcılarının Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığında yer bulduğunu görmekteyiz. Bu icrâcılara verilebilecek ilk örnekler Refik Fersan (1893-1965), Mesud Cemil'dir. (1902-1963) Sonraları ise farklı tavrı özellikleri doğrultusunda değerlendirildiklerinde, geçmişteki İzak-Oskiyam üslûbundan da izler taşıdığını söyleyebildiğimiz İzzettin Ökte (1910-1991) ve Ercüment Batanay (1927-2004) icrâlarıyla dikkat çekmektedir. Günümüz tanbur icrâcılığında ise Cemil Bey izinde ilerleyerek kendi icrâ özelliklerini oluşturmuş olan Tanbûrî Necdet Yaşar'ın etkileri görülmekle birlikte, tanbur icrâcılığının gelişimi ve intikâli gelenekten kopmadan sürdürülmektedir. Bu intikâlin getirilerini ve tanburun icrâsındaki farklı tavrı yönelimlerini

de yine geçmişten gelen birikim içerisinde kendi icrâsını inşa etmiş olan pek çok icrâcının incelenmesiyle anlayabilmekteyiz.

Bugün, Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığı hakkındaki alan yazın içerisinde, tarihsel süreç içerisinde öne çıkmış olan ve mûsikî çevrelerinde çokça anılan icrâcılarının hemen hepsiyle ilgili çalışmalara rastlanmaktadır. Ancak halen bu alandaki eksik halkaların bazıları tamamlanmamıştır. Bu doğrultuda farklı icrâ tavrılarının ve/veya tavrılar arası bağlantıların ortaya çıkarılabilmesi için, saklı kalmış pek çok icrâcı ve icrâlarının incelenmesi elzemdir. Bu hususta değerlendirilebilecek tanbur icrâcılarında birisi de Urfa'lı tanburî Vefik ATAÇ'tır.

Vefik ATAÇ



Vefik Ataç'a ait fotoğraf (Balak, 2009, s. 44).

Vefik Ataç, 1946 yılında Urfa'da doğmuştur. Babası Mustafa Ataç, annesi Zeynep Aliye Neriman hanımdır. Ataç, Urfâ'nın mûsikî alanında yetiştirdiği en önemli sanatkârlarındandır. Bununla birlikte Urfa'daki mûsikî kültürünün son 100 yılı için önem arz eden şahsiyetlerin birçoğu Ataç ailesine mensuptur. Bu ailedeki önemli isimlerden birisi olarak Vefik Ataç'ın babası Mustafa Ataç (Ali ini Mustafa) gösterilebilir. Mustafa Ataç, Mâhûr makamında bestelenmiş olan "Urfamızın dört etrafı bahalar" ile "Ah bu dere yonca" gibi klasik türkülerini Urfa mûsikî kültürüne kazandırmış önemli bir bestekârdır. Vefik Ataç'ın amcası Mehmet Ataç ise Türkiye radyolarında benimsenerek sıkça icrâ edilen "Bilmem feleğin kastı ne", "Ta ezelden yüzüm gülmez ağlarım", Mektubu Gelmez Yârin", "Derbederim yoktur yuvam", "Felek hançerini almış eline" gibi pek çok türküyü repertuvara kazandırmıştır.

Vefik Ataç, daha ilkokul yıllarında babası ve amcasının mûsikî bilgilerinden istifâde etmeye başlamıştır. Daha sonra Aziz ekirge, Abdurrahman Savaş, Corci Gümüşkalem (Kemânî Corci), Mahmut Güzelgöz, Kutlu Ulaş gibi isimlerle çalışmalarını sürdürmüştür. Ataç, ocukluk yıllarında edinmeye başladığı değerli mûsikî bilgileri sayesinde de ortaokul yıllarında makam bilgisine sahip olmuş ve birden fazla enstrümanı icrâ edebilir hale gelmiştir.

Vefik Ataç, Tanbûr ile Ayhan Sökmen vasıtasıyla tanışmıştır. Tanbûrî Cemil Bey, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar gibi üstatları dinleyerek onların izinde ilerlemiş ve kendi icrâsını geliştirmiştir. Tanbûrî Necdet

Yaşar'ın, kendisiyle ilgili şu sözleri dikkat çekicidir “Günümüzde birçok tanburî beni taklit ediyor, fakat Vefik kendini çalıyor” Yaşar'ın bu sözleri, Ataç'ın kendine has bir icrâ tavrının olduğunu vurgular niteliktedir.

Ataç, 1969 yılında TRT İzmir Radyosu'na yetişmiş tanbur sanatçısı olarak başlamıştır. Vefatına kadar bünyesinde bulunduğu bu radyoda müdürlük ve koro şefliği görevlerinde bulunmuştur. Çok çeşitli makamlarda sözlü besteleri ve saz eseri besteleri bulunan Ataç'ın özellikle sözlü bestelerini ünlü solistler programlarına sürekli dahil etmiş ve severek okumuşlardır. Ataç, 1987-1992 yıllarında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda nazariyat, tanbur ve lavta dersleri vermiştir. Günümüzün önde gelen tanbur icrâcılarında olan Kağan Ulaş'ta Vefik Ataç'ın öğrencisidir.

Vefik Ataç, radyolarda ses ve saz sanatkârı olarak görev yapmakta olan pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Ataç, 9 Mart 1999 tarihinde ebediyete irtihâl ederek aramızdan ayrılmıştır. (Kürkçüoğlu, 2010, s. 1-3; Balak, 2009, s. 44).

Problem durumu ve problem cümlesi

Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığı alanında birkaç tanbur icrâcısına ait taksim ve saz eseri icrâlarının incelendiği makâle ve tez çalışmaları karşımıza çıkmakla birlikte, bu alanda önem arz eden bazı icrâcıları konu alan çalışmalara rastlanmamaktadır. Bu icrâcılardan birisi de giriş bölümünde hakkında bilgiler verilen tanburî Vefik Ataç'tır. İcrâsında görülebilecek özgün tavrı yönelimleri, tavrı unsurlarını tanbur üzerinde tatbik edişiyile ilgili ayrıntılar, tanbur icrâcılığı silsilesiyle ilgili bilgiler, Ataç'ın alandaki önemini vurgulayabilmek için önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın problem cümlesi “*Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki tavrı özelliklerini oluşturan teknik unsurlar ve ezgi oluşumları nasıldır?*” şeklinde belirlenmiştir.

1.1. Alt problemler

Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki teknik unsurlara ilişkin alt problemler

1. Vefik Ataç'ın süsleme tekniklerini kullanım biçimi nasıldır?
2. Vefik Ataç'ın ifade unsurlarını kullanım biçimi nasıldır?
3. Vefik Ataç'ın mızrap kullanımını nasıldır?
4. Vefik Ataç'ın tartım kullanım biçimi nasıldır?

Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki ezgi oluşumlarına ilişkin alt problemler

1. Vefik Ataç'ın Segâh taksiminde sık kullandığı motifler nasıldır?
2. Vefik Ataç'ın motifleri kullanım biçiminden hareketle taksimdeki ezgi anlayışı nasıldır?

1.2. Amaç

Bu çalışmada, tanburî Vefik Ataç'ın icrâ etmiş olduğu Segâh tanbur taksiminin tahlili doğrultusunda, tavrı özelliklerini oluşturan teknik unsurları kullanım biçimi ve ezgi anlayışının ortaya çıkarılması neticesinde, Vefik Ataç'ın Segâh taksim özelindeki icrâ özelliklerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Çalışma, Vefik Ataç'ın icrâ özellikleriyle ilgili alandaki ilk makale çalışması olması, Ataç'ın, Türk mûsikîsi tanbur icrâ silsilesi içerisindeki yerinin tespitinin yapılabilmesini sağlaması, Vefik Ataç'ın tavrı özellikleri doğrultusunda yapılan yorumlar ve elde edilen sonuçların, tanbur eğitiminde de kullanılabilir materyalleri içeriyor olması ve son dönemde tanbur icrâcıları ile ilgili konularda gelişmeye başlamış olan araştırma alanına katkı sağlaması gibi yönlerden önemli görülmüştür.

1.4. Varsayımlar

Çalışmada,

- Çalışmanın konusunu oluşturan Segâh taksim kaydının Vefik Ataç'a ait olduğu,
- Segâh taksim özelinde ortaya çıkarılmış olan tavrı unsurlarının kullanım biçimlerinin, Ataç'ın icrâ tavrı hakkında bilgi verici nitelikte ve yeterlilikte olduğu

Varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma,

1. Vefik Ataç'ın günümüze intikâl etmiş tanbur taksimleri içerisinde seçilen Segâh taksimi ve bu taksimde görülen tavrı özellikleriyle,
2. taksim icrâsının tahlilinin ortaya konulabilmesine yönelik olarak belirlenmiş olan alt problem başlıkları ve alt problemler çatısı altındaki inceleme alt başlıklarıyla sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

Çalışmada Vefik Ataç'ın tavrı özelliklerinin çözümlenmesi ve nitelikli bir şekilde, öznel anlatımlarla da desteklenerek derinlemesine bir bakış açısıyla yorumlanabilmesi amacıyla "Nitel Araştırma Yöntemi" kullanılmıştır. Nitel araştırma, 20. yüzyılda insanoğlunun doğasında görülen karmaşık ve doğal olguların derinlikli bir şekilde incelenebilmesi amacıyla psikoloji, antropoloji ve sosyoloji alanında ortaya çıkmıştır. Nitel araştırma, araştırma probleminin çözümlenmesi sürecinde, öznel görüşlere yer verilerek daha özgür bir yaklaşımın sağlanabilmesi ve konunun belirli bir sosyal ortamda daha derin bir şekilde incelenmesine olanak tanınması sebebiyle, "yorumlayıcı araştırma" ve "alan araştırması" gibi isimlerle de kullanılabilir. (Baltacı, 2019, s. 369).

Araştırma modeli

Çalışmada betimsel analize yönelik olarak "Tarama Modeli" kullanılmıştır. Tarama, geçmişte veya günümüzde bulunan bir durumun, değiştirilmeden incelenerek tespit edilmesini sağlayan bir araştırma modelidir. Tarama modelinde, araştırılmak istenen konunun en uygun şekilde gözlemlenmesi ve belgelenmesi esastır. (Karasar, 2020, s. 109).

Veri toplama teknikleri

Çalışmada, Vefik Ataç ile ilgili yazılı ve işitsel verilerin elde edilebilmesi amacıyla “Doküman İnceleme ve Belge Tarama” teknikleri kullanılmıştır. Doküman inceleme, araştırma konusu hakkında kurumlar ve kişiler tarafından yazılan, hazırlanan yazılı içeriğin analizinin yapılmasıdır. (Seyidoğlu, 2016)

Belge tarama konu ile ilgili mevcut olan tüm kayıt ve belgelerin toplanması ve veri elde edilmesi sürecidir. Bu potansiyel veri elde etme materyalleri plaklar, fotoğraf, cd, ses veya video kayıt cihazları, arkeolojik buluntular, mektup, ansiklopedi, rapor, tutanak ve resmi yazılar olabilir. (Karasar, 2020, s. 229).

Verilerin analizi

Çalışma süreci içerisinde elde edilen veriler, “Betimsel Analiz” ve “İçerik Analizi” ile analiz edilmiştir. İçerik analizinin amacı, konu ile ilgili toplanan verilerin açıklanabilmesi için kavramlar ve bağlantılara ulaşılmasıdır. Betimsel analiz ile birlikte kullanılma amacı, betimsel analiz sırasında yapılan yorumlamaların daha derin bir analiz işleminden geçirilerek, konunun farklı boyutlarında yatan anlamları keşfedebilmektir. (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 242).

Çalışmanın oluşum basamakları ve önemli hususlar

1. Vefik Ataç'ın Segâh makamındaki tanbur taksimi, tahlil işlemlerine tabi tutulmak üzere notaya alınmıştır.
2. Notaya alım sırasında gerekli görülen kısımlar yavaşlatılarak dinlenmiş ve sağlamlasının yapılabilmesi için tanbur ile de icrâ edilerek kontrollerden geçirilmiştir.
3. taksim in dijital ortama aktarımında Finale 2014 nota yazım programı kullanılmıştır.
4. Çalışmada teknik unsurlar ve ezgi unsurlarını ifade eden terminolojide mümkün olduğu kadar Türkçe terimlerin kullanılmasına özen gösterilmiş ve gerek duyulan yerlerde bu Türkçe terimlerin yanında parantez içerisinde evrensel terimlere de yer verilmiştir.
5. Çalışma içerisindeki tahlil başlıkları altında konularla ilgili verilen örnekler üzerinde dikkat çekmesi istenen kısımlar, kare ve/veya dikdörtgen çizimlerle belirtilerek işaretlenmesi sağlanmıştır.
6. Çalışmadaki tahlil basamakları ve alt problemlerin belirlenmesi gibi hususlarda 2020 yılında kitap haline getirilmiş olan Gülçin Yahyâ Kaçar İcrâ Tahlili Yöntemi'nden faydalanılmıştır.

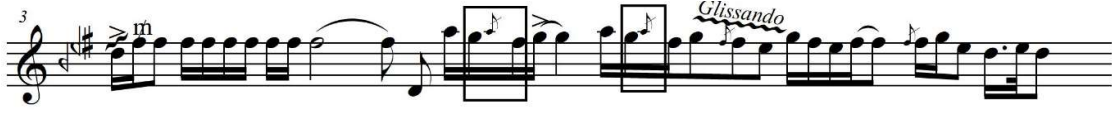
3. Bulgular ve yorum

3.1. Segâh taksimdeki teknik unsurlara ilişkin bulgular ve yorum

3.1.1. Vefik Ataç'ın süsleme tekniklerini kullanım biçimine ilişkin bulgular ve yorum

Mızrapsız çarpma

Vefik Ataç, Segâh taksimn 4. son dizeği olan 9. dizeleri haricindeki tüm dizelerinde mızrapsız çarpma kullanımına yer vermiştir. Ataç'ın mızrapsız çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

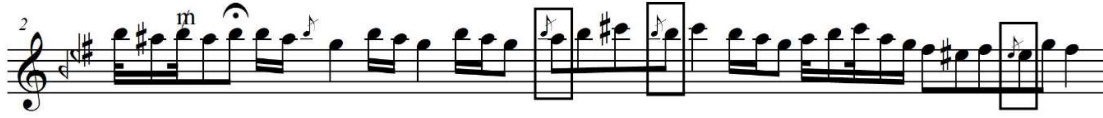
Vefik Ataç'ın, taksim icrâsında değerini kendisinden önceki notadan alan ve tanburda mızrapsız şekilde icrâ edilen çarpmalardan etkin bir şekilde faydalanmakta olduğu görülmektedir. Genellikle tartım kalıpları içerisinde bir alt perdeye inilen nota birleşimleri arasında, ilk perde ve ikinci perdeyi bağlama amacıyla kullanılmış olduğu görülen mızrapsız çarpmaların, Ataç'ın icrâsındaki ezgi akışını daha bağlı ve bütünlüklü kaldığı söylenebilir.

Mızraplı çarpma

Vefik Ataç, Segâh taksimn son dizeği hariç tüm dizelerinde bir veya birden fazla kez mızraplı çarpma kullanımına yer vermiştir. Ataç'ın mızraplı çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Vefik Ataç'ın taksim icrâsı incelendiğinde, mızraplı çarpmaların sıklığı göze çarpmaktadır. Tanbûrda mızrap vuruşuyla icrâ edilen (genellikle alt mızrap vuruşu) mızraplı çarpmaların, sonrasında gelen perdenin icrâsının üst mızrap darbesine denk getirilmesini sağlayarak daha kararlı bir şekilde seslendirilmesine olanak verdiği ve bu yolla tartımı oluşturan perdelerin icrâsını süsleyerek daha nitelikli bir hâle getirmekte olduğu düşünülmektedir. Ataç'ın icrâsındaki mızraplı çarpmalar doğrultusunda oluşan hissiyâtın, çarpma sonrasında gelen perdede vurgu yapılmasa bile perdelere dikkat çekme aracı olarak da kullanılmış olduğu söylenebilir.

Tril

Vefik Ataç, Segâh taksim 1, 6 ve 9. dizelerinde tril kullanımına yer vermiştir. Ataç'ın tril kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

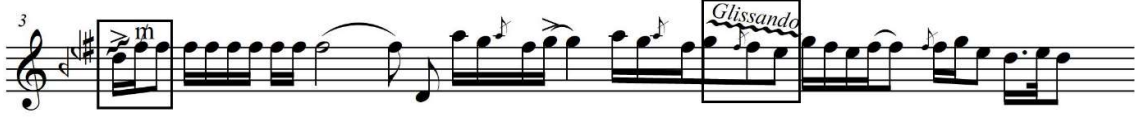
Vefik Ataç'ın, taksim icrâsında kalış göstermiş olduğu perdelere zaman zaman tril kullanımlarına yer verdiği görülmektedir. Trilin tanburdaki icrâsının perde ve dolayısıyla mızrap tekrarlarıyla yapılabiliyor oluşu göz önünde bulundurulduğunda, Ataç'ın kalış gösterilen perdeleri tril kullanımıyla dinamik hâle getirerek canlı tutmayı amaçladığı söylenebilir.

Kaydırma (Glissando)

Vefik Ataç, Segâh taksim 1, 2 ve 9. dizeleri hariç tüm dizelerinde kaydırma kullanımına yer vermiştir. Ataç'ın kaydırma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Vefik Ataç'ın taksim icrâsı incelendiğinde, kaydırma kullanımlarına önem verilmiş olduğu ve kaydırma süsleme tekniği yardımıyla bazı tartım kalıplarının icrâsında farklılık elde edildiği görülmektedir. Ataç'ın kaydırma kullanmış olduğu kısımlar ele alındığında, kaydırmaların genellikle yakın perdeler arasındaki atlamalarda ve hatta birbiri ardına gelen perdelerin icrâsında kullanılmış olduğu göze çarpmaktadır. Söz konusu kullanımların görüldüğü tartımların, kaydırmayla uyumlu şekilde geliştiği söylenebilir. Birbirine kaydırmayla bağlanan perdeler, tartımların icrâsını daha bağlı ve bütünlüklü bir hâle getirmektedir. Bununla birlikte ikinci örnekteki inici kaydırma kullanımlarıyla birden çok perdenin pestleşme temâyülünün desteklenmekte olduğu görülmektedir.

3.1.2. Vefik Ataç'ın ifâde unsurlarını kullanımı biçimlerine ilişkin bulgular ve yorum

Vurgu

Vefik Ataç, Segâh taksimının 5, 7 ve 9. dizeklerinde vurgu kullanımına yer vermiştir. Ataç'ın vurgu kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



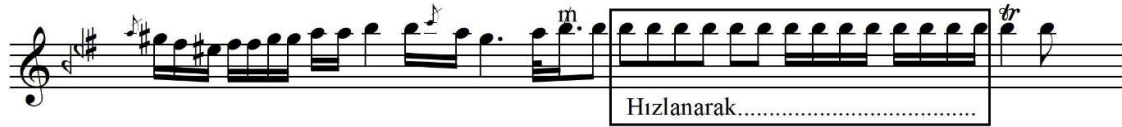
Örnek 2

Vefik Ataç'ın taksim icrâsı incelendiğinde, vurgu kullanımlarının belli bir amaç doğrultusunda benzer kısımlarda kullanılmakta olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ataç'ın vurgu kullandığı perdelerden hemen sonra gelen perdelerin çoğunlukla mızrapsız icrâ edilmiş olduğu görülmektedir. Buradan

hareketle, vurgu ile güçlenen ilk perdenin tınısının, sonradan gelen perdenin mızrapsız bir şekilde seslendirilebilmesine alt yapı hazırlamakta olduğu söylenebilir. Söz konusu kullanım biçimleriyle, Ataç'ın icrâsında birbirini destekleyen unsurlar yardımıyla ifâde zenginliği oluşmakta olduğu düşünülebilir.

Hızlanarak icrâ

Vefik Ataç, Segâh taksiminin yalnızca girişteki ilk ezgisinin sonunda görülen kalıpta hızlanarak icrâdan faydalanmıştır. Ataç'ın hızlanarak icrâ ettiği kısım, aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.



Örnek 1

Vefik Ataç'ın hızlanarak icrâ etmiş olduğu kısım incelendiğinde, tiz segâh perdesi tutularak yapılan kalış bölgesinin gidere hızlanır şekilde icrâ edilmiş olduğu görülmektedir. Tekrarlı perdelerin hemen ardından yine aynı perdede olan tril kullanımı ise hızlanma temâyülünün ulaşmış olduğu son nokta bakımından dikkat çekicidir. Ataç'ın, hızlanarak tekrarladığı perdelerden sonra perdeyi tril kullanımıyla tekrarlamaya devam etmiş olması, hızlanarak icrâ ettiği kısmın tril kullanımıyla da desteklenmekte olduğunu düşündürmektedir. Ataç'ın, ifâde unsuru ve süsleme tekniği birliktelikleriyle ilgili kısımda dinamik bir anlatım oluşturmuş olduğu söylenebilir.

3.1.3. Vefik Ataç'ın mızrap kullanımına ilişkin bulgular ve yorum

Tanbûr icrâsında, mızrap kullanımı çerçevesinde tavrı ve en üst çatıda üslûbu belirleyen en önemli etkenlerden birisi mızrap kullanım sıklığıdır. Aşağıdaki başlık altında Ataç'ın mızrap kullanım sıklığı ve kullanım biçimiyle ilgili olarak mızrapsız icrâ etmiş olduğu perdeler ve mızrap kullanımını arttıran perde tekrarlı mızrap vuruşu görülen bölgeler incelenmiştir.

Mızrapsız perde icrâsı

Vefik Ataç, Segâh taksiminin 6. dizeği hariç tüm dizelerinde mızrapsız perdelerden faydalanmıştır. Ataç'ın mızrapsız perde kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Vefik Ataç'ın Segâh taksimi incelendiğinde, taksim genelinde mızrapsız perdelerden sıklıkla faydalanılmış olduğu göze çarpmaktadır. Bu mızrapsız perdeler, buldukları kısımlar ve tercih edildiği perdeler bakımından ele alındığında hem kaydırmalarla ulaşılan perdelerde hem de ezgi içerisindeki tartım kalıplarını oluşturan perdelerde kullanılmış oldukları görülmektedir. Ataç'ın, tanbur icrâsında bilinen ve kaydırma kullanımları sonucunda zarûrî hâle gelmekte olan mızrapsız perde icrâları vasıtasıyla kaydırmayla ulaşılan perdelerde bir önceki perdeden alınan tınıyı sürdürmekte olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte ezgi içerisindeki diğer mızrapsız perde kullanımları ise dikkat çekicidir. Yukarıdaki ikinci örnekte de görüldüğü üzere tartım kalıplarının icrâsı sırasında tartım içerisinde aynı konumda bulunan perdeler sürekli olarak mızrapsız icrâ edilmiştir. Söz konusu perdelerden hemen önce de vurgu kullanımları yapılarak mızrapsız perdeler için güçlü tını alt yapıları oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda, Vefik Ataç'ın, mızrapla icrâ edildiğinde sert duyumlara sebep olabilecek ezgilerde mızrapsız perdelerden faydalanarak anlatımı daha nahif bir duyuma ulaştırmış olduğu düşünülmektedir.

Perde tekrarlı mızrap vuruşları

Vefik Ataç, Segâh taksimının son dizeği hariç tüm dizelerinde perde tekrarlı mızrap vuruşlarına yer vermiştir. Ataç'ın perde tekrarlı mızrap kullanımı aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1














Örnek 2




Vefik Ataç'ın Segâh taksimi incelendiğinde, tekrar eden perdelerin perdeler üzerindeki kalışları oluşturmuş olduğu görülmektedir. Ancak bu kısımlarda dikkat çekici olan bir diğer durum ise tekrar eden perdelerin ezgiler arasında birer köprü görevi görmesidir. Bir ezgiden diğerine gidilen süre içerisinde tekrar edilmiş olan perdeler yardımıyla anlatımın canlı tutulmakta olduğu düşünülebilir. Vefik Ataç'ın, farklı kısımlarda yapmış olduğu perde tekrarlı mızrap vuruşlarıyla anlatımdaki devinimi koruduğu, bu yönelimin ise mızrap kullanımı arttırmış olduğu söylenebilir. Mızrapın ve perdelerin

tekrar içerisinde olduğu tril kullanımları da mızrap kullanımını arttırıcı bir etki göstermekte birlikte yukarıda açıklanan düşünceye örnek olarak gösterilebilir.

3.1.4. Vefik Ataç'ın tartım kullanım biçimine ilişkin bulgular ve yorum

Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki tartım kullanım biçimi ve icrâsındaki tartım tercihleriyle oluşan yönelimlerin ortaya çıkarılabilmesi amacıyla, Ataç'ın taksimindeki tartım kalıpları sıklık ve dizek sayılarına göre sayılarak çizelge hâline getirilmiştir. Tartım kalıpları en az 2 kez kullanılmış olmaları gözetilerek seçilmiştir.

Tartım Kalıbı	Dizek/kullanım dağılımı	Toplam kullanım
1 	1/1, 4/1, 6/1	3
2 	1/2, 2/2, 3/1, 6/1, 8/2	8
3 	2/2, 3/1, 4/1	3
4 	5/2	2
5 	1/1, 4/2, 5/2, 8/1, 9/1	7
6 	4/1, 5/1, 6/1, 7/1	4
7 	4/1, 8/3, 9/3	7
8 	5/6, 8/1,	7
9 	6/3	3
10 	7/1, 8/1	2
11 	3/1, 7/1	2

12		1/3, 3/2, 4/1, 6/1, 8/2,	9
13		4/2	2
14		6/1, 7/1	2

Çizelge 1. Tartım kullanım sıklığı çizelgesi




Vefik Ataç'ın tartım kullanımları incelendiğinde, 2, 5, 7, 8 ve 12 sıra numaralı tartımları sık kullanmış olduğu görülmektedir. Bu tartımlardan 2 ve 12 numaralı tartımların ezgiler arasındaki geçişleri sağlayan bağlayıcı tartımlar olduğu düşünülmektedir. 5 ve 8 numaralı tartımların ise Ataç'ın ezgi oluşumlarında görülen karakteristik tartımlar olduğu söylenebilir. Vefik Ataç, söz konusu tartımların birden çok kez kullanımıyla motifler oluşturmakta ve ezgi akışını tayin etmektedir. Söz konusu tartım yapıları incelendiğinde bu tartımların az perdeden oluşan ancak anlatımdaki genel akışı etkileyerek taksimdeki kompozisyonu ortaya çıkaran tartımlar olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Ataç'ın üçleme ve birden fazla onaltılık notanın farklı dizilimleriyle oluşan tartım kalıplarıyla da anlatımda dinamik motifler oluşturmuş olduğu ve taksim bütüncül bir yaklaşımla incelendiğinde, Ataç'ın tartım tercihlerinin özgün, ezgi işleyişi bakımından zengin ve dikkat çekici bir anlatımı ortaya çıkarmaya yönelik olarak geliştiği düşünülmektedir.

3.2. Segâh taksimdeki ezgi oluşumlarına ilişkin bulgular ve yorum

Bu alt problem başlığı altında Vefik Ataç'ın taksimindeki ezgi yapısını oluşturan unsurlar incelenerek, taksimde izlenmiş olduğu anlatım, ezgi tayinleri çerçevesinde yorumlanmıştır.

3.2.1. Vefik Ataç'ın sık kullanmış olduğu motif biçimlerine ilişkin bulgular ve yorum

Vefik Ataç'ın sık kullanmış olduğu motifler tespit edilerek aşağıdaki çizelgede sıklık sırasına göre verilmiştir. Motif seçimleri hususunda Ataç'ın bir motifi en az 2 kez kullanmış olması durumu gözetilmiştir.

Sekvens motifi	Kullanım sıklığı
1 	5
2 	3
3 	2

Çizelge 2. motif sıklığı çizelgesi

Vefik Ataç'ın kullanmış olduğu motifler incelendiğinde, tartım kullanımlarına ilişkin bölümde ele alınan ve Ataç'ın ezgi oluşumlarının temelini oluşturan yapı taşları olduğu görülen tartım kalıplarının birleşimleriyle meydana geldikleri anlaşılmaktadır. Ataç'ın, sık kullandığı tartımlarla oluşturduğu motifleri bir alt perdeyi temel alarak birbiri ardına icrâ etmek suretiyle, anlatımda dikkat çekici bir yönelimle sekvensler oluşturmuş olduğu görülmektedir. Sekvens (Sequence)'in kelime anlamı "silsile, birbiri ardına gelme" şeklindedir. (<https://tureng.com/tr>). Mûsikîde ezgi üretimi sağlayan tekniklerden olan sekvensin oluşumu incelendiğinde de benzer motiflerin farklı perde temelinde sıralanmakta olduğu görülür. Bununla birlikte Ataç, sekvens oluşumlarını aynı dizekte kullanmak yerine farklı bir dizekte de tekrar etmektedir. Söz konusu motif eklentileriyle, Vefik Ataç'ın, farklı ezgiler arasında dahî bir uyum elde etmekte olduğu düşünülmektedir. Ataç'ın sık kullanmış olduğu motiflerin genellikle icrâyı canlı tutabilecek nitelikteki motif yapıları olduğu söylenebilir.

3.2.2. Vefik Ataç'ın motif icrâlarından hareketle taksimindeki ezgi anlayışına ilişkin bulgular ve yorum

Yukarıda yorumlanmış olan motif kullanımlarından yola çıkıldığında, Vefik Ataç'ın Segâh taksimini oluşturan ezgileri genellikle birbiriyle uyumlu motiflerle icrâ etmiş olduğu düşünülmektedir. taksim incelendiğinde, Ataç'ın bazı motifleri ezgiler içerisinde farklı perdeleri temel alarak tekrar etmek suretiyle oluşturmuş olduğu sekvenslerin, taksimdeki ilgili kısımlarda anlamlı bir ezgi düzeni oluşturmuş olduğu söylenebilir. Tekrarlı motiflerle Segâh makamını karar hissiyâtına yönelten ve taksimi sonlandıran ezgilerin, söz konusu ezgi düzeniyle bir bitiş kompozisyonu hâlinde icrâ edilmiş olduğu görülmektedir. Ataç'ın, uyumlu motif ve ezgi tayinleriyle, taksimdeki anlatımı nitelikli kılmayı amaçladığı ve ezgi anlayışı bakımından anlatımda birbirini tamamlayıcı yönelimler göstermekte olduğu çıkarımı yapılabilir.

4. Sonuçlar

4.1. Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki teknik unsurlara ilişkin sonuçlar

4.1.1. Vefik Ataç'ın süsleme tekniklerini kullanım biçimine ilişkin sonuçlar

Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki süsleme tekniği kullanımları ele alındığında, dikkat çeken ilk süsleme tekniğinin mızraplı çarpmalar olduğu tespit edilmiştir. Ataç, tartımların başlangıç perdelerinde sıklıkla kullanmış olduğu mızraplı çarpmalarla, tartım ve ezgi başlangıçlarını sürekli olarak desteklemektedir. İlgili kısımlardaki mızraplı çarpma kullanımlarının, tartımları oluşturan perdelerin icrâsı için çeşitlendirici bir unsur olduğu ve bu yolla icrâdaki tartım ve ezgi yapılarının da nitelik kazanmış olduğu sonucuna varılmıştır.

Vefik Ataç'ın icrâsında dikkat çeken bir diğer süsleme tekniği ise mızrapsız çarpmalardır. Vefik Ataç, iki perde arasındaki düşüşlerde sürekli olarak mızrapsız çarpmalar kullanmaktadır. Söz konusu kısımlardaki mızrapsız çarpma kullanımlarının, Ataç'ın icrâsındaki tını bütünlüğünü desteklediği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte perdeler arasındaki inici geçişlerde de tını bağlarının oluşumunu sağlayarak anlatımı daha bütünlüklü kıldığı ve bu yolla duyuma nitelik kazandırdığı tespit edilmiştir.

Ataç'ın, Segâh taksiminde tril kullanımlarından da etkin bir şekilde faydalanmış olduğu tespit edilmiştir. Uzun süreler ihtivâ eden perdelerde kullanılmış olduğu tespit edilen trillerin, Ataç'ın taksim icrâsını daha dinamik hâle getirdiği ve taksim icrâsındaki genel duyumu nitelikli kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Vefik Ataç'ın kaydırma kullanımlarında da bazı dikkat çekici yönelimlerin bulunduğu tespit edilmiştir. Tanbûrda genellikle uzak atlamalı perdeler arasında tercih edilen kaydırma kullanımlarının, Ataç'ın Segâh taksim icrâsında genellikle yakın atlamalı perdeler arasında ve hatta birbiri ardına gelen perdeler arasında kullanılmış olduğu saptanmıştır. Ataç'ın icrasına ait duyum bir bütün olarak değerlendirildiğinde, ezgiler icrâsında oluşan tının korunmakta olduğu ve bu dolgun tının korunmasını sağlayan bazı yönelimlerin olduğu tespit edilmiştir. Yakın perdeler arasında tercih edilen kaydırmalar da bu yönelimlerden biridir. Ataç'ın, bir üst mızrap vuruşunun ardından başladığı kaydırma ile vuruş yapılan perdenin tınısını bir sonraki perde ve tartıma taşıdığı tespit edilmiştir. Yakın perdeler arasında görülen bu tür kaydırmalarla oluşan tartım ve ezgilerin, Ataç'ın icrâsını daha bütünlüklü kıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.2. Vefik Ataç'ın ifade unsurlarını kullanım biçimine ilişkin sonuçlar

Vefik Ataç'ın, bir ifâde unsuru olarak vurgu kullanımlarını ezgilerle uyumlu bir şekilde kullanmış olduğu tespit edilmiştir. taksimdeki vurguların büyük bir kısmı ezgileri başlatan tartım kalıplarının ilk perdelerine denk gelmektedir. Bu kullanım tercihiyle, Vefik Ataç'ın vurgu kullanımına, ezgilere güçlü bir başlangıç yapabilme amacıyla yer vermiş olduğu tespit edilmiştir. taksim bu açıdan incelendiğinde, özellikle kaydırmaları başlatan perdelerdeki vurgu kullanımları dikkat çekicidir. Ataç, daha dolgun bir tını yakalama amacıyla vurgulu icrâ ettiği perdelerden sonra süregelen tını yardımıyla kaydırma yaparak bir sonraki perdeye ulaşmaktadır. Tüm bu kullanım biçimlerinin, taksimi ifâde bakımından çeşitlendirdiği, mızrap-ezgi uyumunu desteklediği ve tanburdan elde edilen tonun korunmasına yardımcı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, Ataç'ın, uzun süre ihtivâ eden bazı kalış perdelerinde de vurgu kullanımına başvurarak, bu perdelerle dikkat çekmekte olduğu tespit edilmiştir.

Vefik Ataç'ın icrâsında yer verdiği bir diğer ifade unsurunun hızlanarak icrâ olduğu tespit edilmiştir. Ataç, hızlanma temâyülü göstermiş olduğu kısımda perde tekrarlarıyla kalış yapmaktadır. Söz konusu tekrarlar sırasında görülen hızlanma ile anlatımın ifade bakımından canlı tutulduğu tespit edilmiştir. Bu kullanım biçimi aynı zamanda icrâyı tek düzelikten de kurtarmaktadır. Ataç'ın hızlanma kullanımıyla ilgili bir diğer tespit ise hızlanma unsurunun tril süsleme tekniği için bir hazırlık teşkil edecek biçimde kullanılmış olmasıdır. Bir tavrı özelliği olarak değerlendirildiğinde dikkat çekmekte olan bu kullanım biçimiyle, Ataç'ın, tril süsleme tekniğiyle ortaya koyduğu dinamik yönelime, giderek hızlanan bir şekilde ulaşmış olduğu ve bu şekilde ifade çeşitliliği sağlamış olduğu sonucuna varılmıştır.

4.1.3. Vefik Ataç'ın mızrap kullanım biçimine ilişkin sonuçlar

Vefik Ataç'ın mızrap kullanımlarının incelenmesi sonucunda, işlek mızrap kullanımına önem vermesinin yanında, birbiri ardına gelen tartım kalıplarının oluşturmuş olduğu ezgi yapılarında mızrapsız perde icrâlarından da etkin bir şekilde faydalanmış olduğu tespit edilmiştir. Tanbûrun, mızrap vuruşu sonrasında oluşan tınıyı sürdürebilen bir saz olması sebebiyle mızrapsız perde icrâlarına olanak verebilen bir saz olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Vefik Ataç'ın bu perdelerin icrâsıyla mızrapın oluşturacağı sert duyumların önüne geçmekte olduğu sonucuna varılmıştır. Ataç, mızrapsız perdelerin duyulabilmesi için önceden oluşturulması gereken tınıyı ise genellikle vurgulu icrâ ettiği perdelerle sağlamaktadır. Bu kullanım biçimiyle Ataç'ın daha uzun süreli tınlar elde edebildiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte Vefik Ataç'ın uzak ve yakın kaydırmalarla ulaşmış olduğu perdeleri de mızrapsız icrâ ettiği ve kaydırmayla mızrapsız perde tınısının birleşimiyle daha bağlı, bütünlüklü bir icrânın ortaya çıkmış olduğu saptanmıştır.

Vefik Ataç'ın mızrap kullanım biçimiyle ilgili olarak tespiti yapılan bir diğer durum ise tekrarlı perdelerle sağlanan ardışık mızrap kullanımlarıdır. Esasında tanburdaki tavrı ve üslûbu da belirleyen en önemli unsurlardan olan mızrap kullanım sıklığının tespitinin de bu tür kullanımlarla sağlanabildiği anlaşılmaktadır. Ataç'ın icrâsında, mızrapsız icrâ edilen perdelerin, mızrap kullanımını azalttığı, tekrarlı mızrapların ise mızrap kullanımını sıklaştırarak daha işlek bir mızrap kullanımına sebep olduğu tespit edilmiştir. Buradan hareketle hem mızrapsız perdeleri hem de tekrarlı mızrap kullanımlarını bir arada işleyen Ataç'ın, değişken mızrap kullanım biçime sahip olduğu ve bu durumun, icrâsındaki ezgi yapılarıyla uyumlu şekilde geliştiği sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte Ataç'ın icrâsındaki tekrar eden perdeler ve bu perdelerdeki sürekli mızrap kullanımlarının, ezgiler arasında köprü görevi görerek anlatımdaki devimini korumuş olduğu da tespit edilmiştir.

Vefik Ataç'ın tartım kullanım biçimine ilişkin sonuçlar

Vefik Ataç'ın, Segâh taksiminin iskeletini oluşturduğu görülen tartım kalıplarını genellikle icrâyı canlı tutacak şekilde kullanmış olduğu tespit edilmiştir. taksimdeki anlatımı dinamik hale getiren, tartım ve ezgiler arasındaki geçişlerde devinimin kaybolmamasını sağlayan tartım kalıplarının kullanımına, Ataç'ın icrâsında sık rastlandığı saptanmıştır. Bununla birlikte söz konusu tartım kalıplarının art arda kullanımıyla, icrâdaki devinin ve dinamik işleyiş desteklenmektedir. Bunun yanında, taksimde daha dingin seyreden kısımlara da rastlanmaktadır. Ataç, bu kısımlarda süre bakımından daha uzun perdelerle oluşturmuş olduğu tartım kalıplarını tercih ederek, dingin ezgi yapılarının oluşumuna olanak sağlamaktadır. taksim bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Ataç'ın dingin ve devinimli ezgi yapıları arasındaki uyumdan etkin bir şekilde faydalanarak anlatımda çeşitlilik sağlamış olduğu sonucuna varılmıştır.

4.2. Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki ezgi oluşumlarına ilişkin sonuçlar

4.2.1. Ataç'ın sık kullanmış olduğu motiflere ilişkin sonuçlar

Vefik Ataç'ın, bazı tartım birliktelikleriyle oluşturmuş olduğu motifleri sık kullanmış olduğu ve bu motiflerle icrâ içerisinde sekvensler meydana getirmiş olduğu tespit edilmiştir. Bu kısımlar incelendiğinde, sekvens oluşturan motiflerin genellikle icrâdaki dinamikliği sağlayan tartımları bünyesinde barındırdığı görülür. Vefik Ataç'ın, Segâh taksimindeki motif kullanımlarıyla, anlatımda dikkat çekici ezgi yönelimleri oluşturduğu ve bu doğrultuda taksimin, ezgilerin çeşitliliği bakımından etkileyici bir duyuma ulaşmış olduğu sonucuna varılmıştır.

4.2.2. Vefik Ataç'ın Segâh taksimindeki ezgi anlayışına ilişkin sonuçlar

Ataç'ın Segâh taksimini oluşturan ezgilerin, tartım ve motif kullanımlarındaki işleyiş bakımından oldukça dikkat çekici olduğu tespit edilmiştir. taksimdeki tartımların belli bir düzen içerisinde farklı kısımlardaki tekrar edişi, tartımlarla oluşan motiflerin icrâ içerisinde sekvensler oluşturması ve bu oluşumların taksimdeki anlatım seyrinin farklı özellikteki bölümlerini işaret eder nitelikteki uyumu göz önünde bulundurularak, Ataç'ın icrâsının düzenli bir kompozisyon halinde geliştiği sonucuna varılmıştır. İcrâdaki bu yönelim ve kurgunun, makama ait hissiyât ve bu hissiyât içerisindeki anlatımın özgünlüğünü de sağlayabilen bir durum olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, Ataç'ın, icrânın yapı taşları olan tartım kalıpları ve ezgileri taksimin niteliğini arttıracak şekilde ve özenle tayin etmiş olduğu sonucuna varılmıştır.

Genel değerlendirme

Çalışmada yapılan tüm tahliller ve sonuçları üzerinde genel bir değerlendirme yapıldığında, Vefik Ataç'ın oldukça etkileyici ve nitelikli bir icrâ tavrına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumun, bilhassâ süsleme tekniği, tartım ve ezgi tayinleri gibi icrâ tavrı unsurlarındaki tercihler doğrultusunda gelişmiş olduğu açıktır. Bununla birlikte Vefik Ataç'ın, etkilenmiş olduğu icrâcılarının tavrı özelliklerini de icrâsında barındırdığı tespit edilmiştir. Bu duruma örnek olarak Necdet Yaşar'ın tavrı özellikleri gösterilebilir. Yaşar'ın icrâsında, birbiri ardına gelen yakın perdeler arasında dahî zaman zaman çıkıcı ve yavaş kaydırma kullanımlarının bulunduğu ve bu durumun perdeler arası münâsebetleri daha bağlı kılarak, icrâda daha bütünlüklü bir duyuma olanak sağladığı ve tanburdan elde edilen tonun korunmasını sağladığı anlaşılmaktadır. (Düzün, 2024, s. 551). Necdet Yaşar'ın icrâlarında görülen bu tür kullanımların, aynı yönelim ve amaçlar doğrultusunda Vefik Ataç'ın icrâsında da görüldüğü tespit edilmiştir.

Necdet Yaşar'dan icrâ özellikleri bakımından etkilendiği bilinen Ataç'ın, silsileyi geriye doğru takip ettiğimizde Cemil Bey'in icrâ özelliklerini de göstermekte olduğu tespit edilmiştir. Cemil Bey'in tanbur ve kemençe icrâlarında, uzun süreli nota değerlerini (sekizlik, noktalı sekizlik, dörtlük vb.) ihtiva eden perdeler üzerinde sıklıkla tril süsleme tekniğinden faydalandığı görülmüştür. (Hatipoğlu, 2009, s. 123). Benzer şekilde, Vefik Ataç'ın icrâsında da uzun süreli perdelerin daha canlı bir anlatım oluşturma amacıyla tril ile süslenmekte olduğu tespit edilmiştir.

İzzettin Ökte'nin icrâlarında görülen mızrapsız perdelerin etkin bir şekilde kullanılması durumuna da Ataç'ın icrâsındaki bazı tartım kalıplarında rastlanmakta olduğu tespit edilmiştir. Ökte, söz konusu perdeleri, öncesinde gelen ve üst mızrap vuruşuyla icrâ edilen perdelerin süregelen tınılarıyla seslendirmekte ve bu şekilde tanburdan elde edilen tınıyı verimli bir şekilde kullanmaktadır. Ökte'nin, icrâlarındaki çoğu kısımda mızrapsız perdelerden sıklıkla faydalanmakta olduğu ve bu şekilde daha nahif, sert duyumlardan uzak bir icrayı ortaya çıkardığı bilinmektedir. (Düzün, 2024, s. 544; Düzün, 2019, s. 219). Aynı şekilde Ataç'ın da mızrapsız perdelerden faydalanarak, gerekli gördüğü yerlerde tanburun tınısını ön planda tutmakta olduğu tespit edilmiştir. Aynı duruma bir başka icrâcı örneğiyle açıklık getirmek gerektiğinde, konuyla ilgili olarak İzzettin Ökte'nin çağdaşı olan ve ondan icrâ özellikleri bakımından etkilenmiş olan Ercüment Batanay'ın icrâsı ele alınmalıdır. Batanay'ın icrâsında da Ökte'de olduğu gibi mızrapsız perdelerin kullanımına sık rastlanır. (Düzün, 2022, s. 136). Mesud Cemil'in öğrencisi olduğu bilinen Ercüment Batanay'ı, Cemil Bey'in icrâ tavrından ayırmakta olan en önemli yönelimin de bu mızrapsız perdeler çerçevesinde geliştiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, Vefik Ataç'ın icrâsındaki mızrapsız perde kullanımlarının da yukarıda belirtildiği üzere icrâyı sert bir duyumdan kurtararak, süregelen bir tanbur tınısı ve bu tını zemininde gelişen daha bağlı, bütünlüklü bir icrâ tavrını ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Değerlendirmeler sonucunda, farklı icrâcılarının, çeşitli çalışmalarda ortaya konulmuş olan tavrı özelliklerinden hareketle bağlantılar kurulduğunda, Ataç ve zikredilen icrâcılar arasındaki tavrı intikâlinin, farklı tavrı unsuru kullanım biçimleri üzerinden gerçekte olduğu ve sonucuna varılmıştır.

Öneriler

- Vefik Ataç'ın, farklı tavrı özelliklerinin tespiti hususunda tüm icrâlarının incelendiği müstakil bir tez çalışmasının yapılması gereklidir.

- Yine geniş bir örneklem çerçevesi içerisinde yapılacak olan icrâ tahlili çalışmalarıyla Vefik Ataç'ın Türk mûsikîsi tanbur icrâcılığında takip edilmiş olan icrâ üslûpları bağlamında da değerlendirilerek, tanbur icrâcılığı haritasındaki yerinin ortaya konulması sağlanmalıdır.
- Vefik Ataç ile birlikte, Ataç'ın etkilenmiş ve/veya ders almış olduğu icrâcıları da barındıran bir çalışma ile ekolleşme durumunun tespiti de yapılabilecektir.

Kaynakça

- Balak, A. (2009). "Tanbûrî Bestekâr M. Vefik Ataç." *Şanhurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*. Yıl 2, Sayı 4.
- Baltacı, A. (2019). "Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır." *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 5, Sayı 2.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayıncılık
- Bişak Özdemir, G. (2018). "Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi." *Fine Arts New World Sciences Academy*. Cilt 13, Sayı 4.
- Düzün, E. (2024). *Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsinde Tanbûr Üslûbu*. Doktora tezi. Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbûr taksimlerinin Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Düzün, E. (2022). "Ercüment Batanay'ın Bayâtî makamındaki mızraplı tanbur taksiminin tahlili." *Journal Of Arts*. Cilt 5, Sayı 3.
- Yahyâ Kaçar, G. (2005). "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcrâlar." *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kürkçüoğlu, A. C. (2010). "Müzik Ustası Urfalı Vefik Ataç." *Şanhurfa Kültür Sanat Edebiyat Folklor ve Turizm Sitesi*. http://www.abuzerakbiyik.com.tr/article_print.php?article_id=13, Erişim tarihi: 09.02.2024.
- Seyidoğlu, H. (2016). *Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı*. İstanbul: Güzem Can Yayınları
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Hatipoğlu, V. (2021). "Tanbûrî Cemil Bey'in Şarkı Formu Eserlerindeki Makam Kullanımının Rehber-i Mûsikî İle Mukayesesi." *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 14.
- Hatipoğlu, V. (2009). "Cemil Bey'in Kemeñçe İcrâsında Kullanmış Olduğu Süslemeler." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı 22.
- İnternet: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/sequence>, Erişim tarihi: 9.02.2024.

Ek-1: Vefik Ataç'a ait Segâh taksim icrâsının notası

Segâh Taksîm

Kız Neyi Âhenginde

İcrâcı: Vefik ATAÇ

Notaya alan: Emre DÜZÜN

Süre: 1:37

Hızlanarak.....

2

3

Glissando

4

3

5

3

6

3

7

3

8

Ek-1 Devam

2

Segâh Taksîm

