

## Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi

Gamze Nevra Köroğlu\* ve Arda Taşpınar\*\*

Sorumlu Yazar:

\*Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, Halil Erdoğan Cad. Ahmet Bedevi Mah. İstasyon Mevkii (Eski Rektörlük Binası) Şehzadeler / Manisa 45040 Türkiye, nevragulser@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7118-1222>

\*\* Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü ardaa.taspınar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3742-8081>

### Özet

Klasik kemençe; Klasik Türk Müziği'nde 18. yüzyıldan bugüne kadar kullanılmış ve halen kullanılmaya devam etmektedir. Viyolonsel ise; 19. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşma Hareketleri ile beraber Klasik Türk Müziği'ndeki yerini almıştır. Bu çalışmada, üç telli klasik kemençe icracısı Derya Türkan ve viyolonsel icracısı Uğur Işık tarafından Petraki Tiryaki'ye ait olan Peyk-i Safâ saz semaisinin görsel-işitsel kayıtları tespit edilmiş, saz semaisinin diktesi yapılmış, icra sırasında yapmış oldukları nota dışı süslemeler ve kullanmış oldukları artikülasyon öğeleri incelenmiş, bu inceleme sonucunda icralar süsleme ve artikülasyon öğeleri başlıkları altında kategorize edilmiş ve bulgulara dönüştürülmüştür. Yapılan dikte analizi sonucunda; Derya Türkan ve Uğur Işık'ın Peyk-i Safâ saz semaisini “bolahenk nısıfye” akordunda icra ettikleri görülmüştür. Her iki icracının da glissando, trill, gruppetto, mordan ve çarpma gibi teknikleri kendi icra üslupları içerisinde etkili bir biçimde kullandığı tespit edilmiştir.

### Anahtar kelimeler

*klasik kemençe, viyolonsel, derya türkan, uğur ışık, klasik türk müziği*

Klasik Türk Müziği'nin nesilden nesile aktarımında meşk sisteminin kullanıldığı bilinmektedir. Meşk sistemi, usta-çırak ilişkisi ile bütünüyle hafızaya dayanan bir öğretim şeklini içermektedir (Kaçar, 2005: 216). Bu açıdan bakıldığında; eserlerin ustadan çırağa aktarılmasında, aynı zamanda belirli üslup ve tavır özelliklerinin oluştuğu görülmektedir. Bu sayede oluşan üslup ve tavır özellikleri geçmişten günümüze kadar aktararak gelmiştir (Gerçek, 2008: 152). Ancak, Batı notasının Osmanlı'da kullanılmaya başlanması ile birlikte besteciler eserlerini notaya aktarma imkânına ulaşmışlardır (Köroğlu, 2015: 2). Klasik Türk Müziği bestecileri notayı bir amaç olarak değil, hatırlatıcı bir araç olarak kullanmışlardır. Bestelerinin

eseri icra ettikleri şekli ile notaya almamışlar, icracıları özgür bırakmışlardır. Bu durum ise; Klasik Türk Müziği'nde belirli bir üslup ve tavrın doğmasında neden olmuştur (Kaçar, 2005: 216).

Günümüz Klasik Türk Müziği eğitim ve öğretim sürecine bakıldığında, notalı sistemin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Notanın müzik eğitiminde kullanılmasının öğrenim sürecini kolaylaştırdığı göz ardı edilemez. Ancak Klasik Türk müziğinde eserler süsleme ve artikülasyon öğeleri gösterilmeden notaya alınmaktadır. Bu durumun aksine Batı müziğinde esere ait tüm icra öğeleri nota üzerinde gösterilmektedir. Oysa Klasik Türk müziği icra eden bir sazende, kendi tavır

ve ekollerine göre nota dışı süslemeler yapmakta, notaya alınan eser ve icra arasında bazen küçük, bazen de büyük farklar ortaya çıkmaktadır.

Klasik Türk Müziği'nde yüksek müzik ve icra yeteneğine sahip icracılar notayı hatırlatıcı bir araç olarak kullanmışlar ve meşk sistemi yoluyla öğrendiklerini icralarına yansıtmışlardır. Eserin notasında gösterilmeyen çarpma, trill, glissando gibi çeşitli süsleme ve artikülasyon öğeleri, icracılar tarafından eser yorumlanırken kullanılmış ve icracıların bu eser üzerinde yüksek müzik bilgilerini yansıtma amaçları olarak sağlamıştır. Notada bulunmayan bu öğeler ise meşk aktarımının dışında ses kayıt icraları ile günümüze kadar ulaşmıştır (Köroğlu, 2015: 3). Günümüze kadar ulaşan ve Klasik Türk Müziği üslup ve tavrını yansıtan önemli işitsel kayıtlardan biri de Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarıdır. Tanburi Cemil Bey'den önce saz icracılarının işitsel kayıtlarına erişilememesi sebebiyle, icracının tavrını yansıtan özelliklere ilk olarak Tanburi Cemil Bey ile ulaşabiliyoruz. Bu durum sazencilerin icra ve tavır özelliklerinin geniş kitlelere ulaşması ve kayıt altına alınarak nesilden nesile aktarılması açısından önemlidir. Nitekim Tanburi Cemil Bey'den sonra yetişen ve onun ekolünden gelen birçok önemli icracının yetiştiği bilinmektedir.

Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Necdet Yaşar gibi önemli icracılar Tanburi Cemil Bey'den etkilendiklerini ve onu feyz aldıklarını dile getirmişlerdir. Bu önemli isimlerin yetiştirdiği birçok icracı olmuştur. Bu icracılarda onların tavır ve üslubunu devam ettirmektedirler. Burada, aslında her ne kadar notalı sistem kullanılmış olsa da, bir meşk silsilesinin devam ettiği görülmektedir. Günümüz Klasik Türk Müziğinde yer alan önemli icracılar vardır. Klasik kemençe üslubunu yansıtan ve kabul görmüş önemli isimlerden biri Derya Türkan'dır. Yine Klasik Türk Müziği viyolonsel icracılığında kabul gören bir

diğer isim de Uğur Işık'tır. Bu doğrultuda yapılan araştırmada; Derya Türkan ve Uğur Işık'ın icralarına yer verilmiştir. Araştırmada, adı geçen iki icracı tarafından icra edilen Peyk-i Safâ saz semaisinin görsel ve işitsel kaydının diktesi yapılarak, nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri porte üzerinde gösterilmiştir.

## Nota dışı süslemeler ve artikülasyon Öğeleri

Bu bölümde araştırma kapsamında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin tanımlarına yer verilmiştir.

### Nota dışı süslemeler

Süslemeler müzik yazısında, asıl notadan daha küçük yazılmış notalar ve özel işaretler ile belirtilir. Süsleme notaları eserden çıkarılsa bile eserin asıl yapısını etkilemezler. Bu süsleme notaları, değerlerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alırlar. Eserin hızı ne olursa olsun genellikle hızlı bir şekilde çalınırlar. Eserde sayıca birden çok süsleme notası olabilir (Torun, 2009: 282).

Süslemeler; forşlag veya çarpma, mordan, gruppetto, trill olmak üzere sınıflandırılırlar. Forşlag veya çarpma adı verilen süsleme işaretleri uzun süreli ve kısa süreli olmak üzere ikiye ayrılır. Uzun süreli olan forşlag'a apojiyatür de denmektedir. Çarpma ise ait olduğu notanın süre değerine göre çabuk icra edilmektedir. Çizgili olarak yazılan çarpma bir küçük sekizlik, birden fazla notadan oluşan kısa forşlag ise bağlı küçük onaltılıklarla gösterilmektedir (Elhankızı, 2012: 233-234). Say (2002:126)'a göre ise çarpma; "iki notadan oluşan bir süsleme biçimidir. Birinci ses çarpıp kaçır ve böylece asıl ses vurgulanmış olur. İtalyanca adı acciacatura olarak geçer". Torun (2009: 282) ise; çarpmaları değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma olmak üzere ikiye ayırmıştır. Buna göre; değerini kendinden önceki notadan alan çarpma şu şekilde ifade edilmiştir; ilk

gerçek notanın sonuna doğru çarpma başlar ve ikinci gerçek nota tam zamanında icra edilir. Türk müziğinde genellikle bu çarpma şekli kullanılır. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ise; ilk gerçek nota tam zamanını doldurmaktadır ve çarpma ikinci zamanın başındadır. İkinci gerçek nota, çarpma zamanı kadar geç çalınmaktadır. Bu daha çok Batı müziğinde kullanılan çarpma türüdür.

Mordan; “ek ses ile oluşan süslemedir. Ek ses esas sesin yarım ya da bir ton yukarı ya da aşağısıdır” (Elhankızı, 2012: 234).

Grupetto; küçük yazılan üç veya dört küçük notaya verilen isimdir. Gerçek notanın üzerinde yer aldığı, değerini bu notadan almaktadır (Torun, 2009: 292).

Trill; notanın üzerine konulan “tr” işareti ile gösterilmektedir (Torun, 2009: 293). Süre değerleri aynı olan iki sesin sıralanmasından oluşan trill ögesinde, seslerin biri esas diğeri yardımcı sestir. Trill’in süre değeri esas notanın süre değeri kadar çalınmaktadır (Elhankızı, 2012: 235).

### **Artikülâsyon ögeleri**

Diksiyon ve hitabet terimi olarak bilinen artikülâsyon diğeri adıyla boğumlama, müzik terimleri arasında da yer almaktadır. Artikülâsyon’un müzik cümlesinin ifade ve anlam kazanmasında rol oynadığı söylenebilir.

Say ( 2002: 42)’a göre: Articulation (Fr): “Anlatım, ifadelendirme. Anlatım terim ve işaretleri. Örneğin; legato, portato, staccato, spiccato. Bu terimler, yazılı olarak yay, nokta, çizgi gibi işaretlerle belirtilir. Sözlü müzik eserlerinde doğru, açık, anlaşılır söyleyiş”dir.

Artikülâsyon işaretleri, müzik eserinin nasıl icra edileceğini gösteren işaretler olarak bilinmektedir. Her artikülâsyon işaretinin farklı bir anlamı vardır. Bu artikülâsyon işaretleri aşağıda gösterilmektedir:

“Staccato: Seslerin veya akorların kısa çalınması için kullanılan işarettir. Notanın üzerine nokta şeklinde konulur.

Glissando: İki farklı uzak mesafede yerleşen notalar arasına koyulur. glissando terimi enstrümantel müzikte kullanılır” (Elhankızı, 2012: 237).

“Portato: İki ya da bir grup bağlı nota, okşar gibi çalınır. Her nota çok nazikçe artiküle edilir. Bir nota diğere taşıyor gibidir. Burada ses hafif başlar, büyür ve diminuendo ile yumuşak bir şekilde biter. Ses, sağ el baskısı değiştirilerek üretilir. Sağ elin işaret parmağı burada önemli bir görev üstlenir ve çalış esnasında hareketlidir” (Çuhadar, 2009: 125).

### **Peyk-i safâ makamı**

Peyk-i Safâ makamının günümüzde az kullanılan makamlar arasında olduğu bilinmektedir. Klasik Türk Müziği repertuarı incelendiğinde, günümüze ulaşan eserlerin de sayıca fazla olmadığı görülmektedir. Makamın tarifine yönelik olarak Öztuna(1990: 192); “Klasik Türk Müziği’nde bir mürekkebe makam ki: İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda şu örnekleri vardır: Artin’in Çember Peşrev ve Saz Semaisi, Petraki’nin Çember Peşrev ve Saz Semaisi, Hızır Ağa’nın Düyek Peşrev ve Saz Semaisi, Şerif Çelebi’nin Çember Peşrev ve Saz Semaisi” şeklinde ifade etmektedir. Kutluğ (2000: 318) ise, Peyk-i Safâ makamının tarifini daha geniş bir şekilde açıklamıştır. Peyk-i Safâ makamının inici-çıkıcı bir seyir gösterdiğini, Sabâ, Çargâh(çargâhta hicaz) ve yerinde Nihavend makamlarının birleşmesi ile oluştuğunu dile getirmiştir.

### **Yöntem**

Araştırmada Derya Türkân ve Uğur Işık’ın üç telli klasik kemençe ve viyolonsel ile beraber icra etmiş oldukları Peyk-i Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin nota dışı süslemeler ve artikülâsyon ögelerinin notaya alınarak ortaya koyulması amaçlanmıştır. Araştırma Tiryaki Petraki’ye ait olan Peyk-i

Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin üç telli klasik kemençe ve çello icracılarının görsel-işitsel kayıtları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada yer alan verilerin elde edilmesinde belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina heykel, vb. kalıntılardır” (Karasar, 2011: 183). Bu çalışmada ilk olarak, üç telli klasik kemençe icracısı Derya Türkan ile viyolonsel icracısı Uğur Işık’ın, Tiryaki Petraki’ye ait olan Peyk-i Sâfâ saz semaisinin Youtube’de yer alan görsel ve işitsel kaydına ulaşılmıştır. Ulaşılan bu işitsel ve görsel kayıt sonrasında adı geçen saz semaisinin notasına “Nota Arşivleri” isimli internet sitesinden erişilmiştir. Üç telli klasik kemençenin ve viyolonsel nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin ortaya konulması amacıyla Youtube’de yer alan görsel ve işitsel kayıt müziksel dikte yoluyla notaya alınmıştır. Eserin geleneksel notası ile dikte yoluyla elde edilen notaların ortak ve farklı yönlerinin anlaşılabilmesi için üç dizek kullanılmıştır. Birinci dizekte eserin geleneksel notası, ikinci dizekte üç telli klasik kemençenin icrasında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri, üçüncü dizekte ise viyolonsel icrasında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri yer almaktadır.

### Bulgular ve yorum

Araştırmanın bu bölümünde; Peyk-i Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin üç telli klasik kemençe ve viyolonsel icracılarının (Derya Türkân ve Uğur Işık) birlikte yapmış oldukları icralarında yer alan nota dışı süslemeler ve artikülasyon öğelerine yönelik bulgulara yer verilmiştir (Tablo 1). Tablo 2.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan’ın adı geçen eserin birinci hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türünü 1. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ise 2., 3. ve 4.

ölçülerde uyguladığı görülmektedir. Bu hanede değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüne sıklıkla yer verilmiştir. Gruppetto’ya ise 3. ölçüde rastlanılmaktadır. Ayrıca 4. ölçüde yer alan Glissando tekniği, inici bir ezgi yapısında kullanılmıştır. 5. ölçüde ise mordan yapısı kullanılmıştır. Bunun yanı sıra 2. ve 5. ölçülerin son notalarında Staccato kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık’ın adı geçen eserin birinci hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 1. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Glissando tekniğine 2. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında rastlanmıştır. 4. ve 5. ölçülerde ise aynı tekniğin inici ezgi yapısında kullanıldığı belirlenmiştir. 3. ölçüde Gruppetto, 2. ve 5. ölçülerde Mordan yapısı kullanılmıştır. Staccato’nun ise, 2. ve 5. ölçülerin son notalarında uygulandığı görülmektedir.

Tablo 4.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan’ın adı geçen eserin birinci tesliminde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türünü 6. ve 7. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ise 6., 7. ve 9. ölçülerde uyguladığı görülmektedir. Ayrıca 7. ölçüde yer alan Glissando tekniği, çıkıcı bir ezgi yapısında kullanılmıştır. Mordan yapısına 7., 8. ve 9. ölçülerde yer verildiği görülmektedir. Gruppetto’ya ise 10. ölçüde rastlanılmaktadır. Ayrıca 7. ve 9. ölçülerde Staccato kullanıldığı görülmektedir. 9. ölçüde ise Çift Ses’e rastlanılmaktadır.

Tablo 5.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık’ın adı geçen eserin birinci tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 7. ölçüde, Gruppetto’ya ise 10. ölçüde rastlanılmaktadır. Aynı zamanda 7. ve 9. ölçülerde Staccato artikülasyon ögesi kullanıldığı görülmektedir. Birinci teslimde kullanılan Staccato tekniğinin ölçü sonlarında kullanıldığı bulgusuna

ulaşmıştır.

Tablo 6.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin ikinci hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne sadece 11. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne ise 12., 14., 17. ve 18. ölçülerde rastlanılmaktadır. İkinci hanede Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türü yerine, daha çok Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Mordan yapısının ise 13. ve 16. ölçülerde kullanıldığı görülmektedir. 12., 16., 21. ve 22. ölçülerde Staccato'ya ölçü sonlarında rastlanılmaktadır. Ayrıca 15. ölçüde Çift Ses kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 7.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin 13. ölçüsünde Mordan yapısını kullandığı görülmektedir. 12. ve 16. ölçülerde ise Staccato'ya ölçü sonlarında yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. 18. ölçüde Glissando tekniğinin inici bir ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 8.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin ikinci tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 23., 24. ve 26. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. 24., 26., ve 27. ölçülerde ise Mordan yapısına rastlanılmaktadır. Ayrıca 27. ölçüde Gruppetto kullanılmıştır. 24. ve 26. ölçülerde Glissando tekniğinin çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir. Bunların dışında sadece 26. ölçüde Çift Ses kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 9.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin; 27. ölçüsünde Gruppetto'ya yer verdiği görülmektedir. Staccato tekniğinin ise eserin 26. ölçüsünde ve ölçünün sonunda kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 10.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin üçüncü hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 28., 29., ve 31. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Glissando tekniğinin ise 30. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Ayrıca 28. ölçüde Staccato tekniğinin sadece ölçü sonunda yer aldığı görülmektedir.

Tablo 11.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin üçüncü hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ve Staccato yapısını 28. ölçüde kullandığı görülmektedir. Staccato tekniğinin, 28. ölçünün sonunda kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 12.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin üçüncü tesliminde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne yalnızca 36. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 32., 33., 34. ve 35. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Üçüncü teslimde kullanılan süsleme öğeleri içerisinde sıklıkla, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünün kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 34. ve 35. ölçülerde Mordan kullanılmıştır. Gruppetto'nun 36. ölçüde, Trill'in ise 32. ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 33., ve 35. ölçülerde Glissando tekniğinin çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. 35. ve 36. ölçülerde Staccato'ya ölçü sonlarında rastlanılmaktadır. Bunların dışında 34. ve 35. ölçülerde Çift Ses kullanımına yer verilmiştir.

Tablo 13.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin üçüncü tesliminde; Gruppetto yapısına 36. ölçüde, Trill'e 32. ölçüde, Staccato'ya ise 35. ve 36. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Staccato tekniğinin, yukarıda adı geçen ölçülerin sonlarında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

I.Hane

Nota

Kemeçe

Viyolonsel

Nota

Kemeçe

Viyolonsel

Nota

Kemeçe

Viyolonsel

Nota 1: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Birinci Hanesinin Klasik Kemeçe ve Viyolonsel İle İcrası



*Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi*

Teslim I

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 2: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Birinci Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

11 II.Hane

Nota

Kemençe

Viyolonsel

15

Nota

Kemençe

Viyolonsel

19

Nota

Kemençe

Viyolonsel

*Gliss.*

*Glissando*

Nota 3: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin İkinci Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası



The image displays the second system of a musical score, consisting of nine staves. The first three staves (labeled 23) correspond to the first system, and the next six staves (labeled 25 and 27) correspond to the second system. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. The instruments are labeled on the left: 'Nota' (Vocal), 'Kemençe' (Kemençe), and 'Viyolonsel' (Cello). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks. The first system (measures 23-24) features a vocal line with a melodic line and a cello line with a sustained note. The second system (measures 25-26) shows a more active vocal line with a melodic line and a cello line with a sustained note. The third system (measures 27-28) shows a vocal line with a melodic line and a cello line with a sustained note.

Nota 4: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin İkinci Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

III.Hane

Nota

Kemençe

Viyolonsel

29

Nota

Kemençe

Viyolonsel

31

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 5: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Üçüncü Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

III. Teslim

Nota

Kemençe

Viyolonsel

33

Nota

Kemençe

Viyolonsel

35

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 6: Peşk-i Safâ Saz Semaisi'nin Üçüncü Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

The image displays a musical score for three instruments: Nota (Vocal), Kemeçe (Saz), and Viyolonsel (Violoncello). The score is divided into three systems, each containing three staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system covers measures 37-39, the second system covers measures 40-43, and the third system covers measures 44-46. The Nota part is written in a soprano clef, the Kemeçe part in a treble clef, and the Viyolonsel part in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The Kemeçe part features triplets in measures 40 and 43. The Viyolonsel part also includes triplets in measures 40 and 43. The first system ends with a fermata over the final note. The second system ends with a fermata over the final note. The third system ends with a fermata over the final note.

Nota 7: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Dördüncü Hanesinin Klasik Kemeçe ve Viyolonsel İle İcrası

The image displays a musical score for three instruments: Nota, Kemençe, and Viyolonsel. The score is organized into three systems, each corresponding to a measure number (48, 50, and 52). Each system consists of three staves. The first staff in each system is labeled 'Nota', the second 'Kemençe', and the third 'Viyolonsel'. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first system (measures 48-49) shows a melodic line for Nota and a more rhythmic accompaniment for the other two instruments. The second system (measures 50-51) continues the melodic development. The third system (measures 52-53) concludes the piece with a final cadence.

Nota 8: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Dördüncü Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

Tablo 1: Derya Türkan ve Uğur Işık'ın İcralarında Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

Artikülasyon Öğeleri		Derya Türkan	Uğur Işık
	Mordan		X
Glissando		X	X
Staccato		X	X
Çift Ses		X	-
Portato		-	X
Süsleme Öğeleri	Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	X	X
	Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	X	X
	Gruppetto	X	X
	Trill	X	X

Tablo 2: Derya Türkan'ın 1. Hanede Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	1.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	2.- 3.- 4.
Mordan	5.
Gruppetto	3.
Glissando	4.
Staccato	2.- 5.

Tablo 3: Uğur Işık'ın 1. Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	1.
Mordan	2.- 5.
Gruppetto	3.
Staccato	2.- 5.
Glissando	2.- 4.- 5.

Tablo 4: Derya Türkan'ın Birinci Teslimde Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	6. - 7.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	6.- 7.- 9.
Mordan	7.- 8.- 9.
Gruppetto	10.
Glissando	7.
Staccato	7.- 9.
Çift Ses	9.

Tablo 5: Uğur Işık'ın Birinci Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	7.
Gruppetto	10
Staccato	7.- 9.

Tablo 6: Derya Türkan'ın İkinci Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	11.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	12.- 14.- 17.- 18.
Mordan	13.- 16.
Staccato	12.-16.- 21.- 22.
Çift Ses	15.



Tablo 7: Uğur Işık'ın İkinci Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Mordan	13.
Staccato	12.- 16.
Glissando	18.
Portato	22

Tablo 8: Derya Türkan'ın İkinci Teslimde Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	23.- 24.- 26.
Mordan	24.- 26.- 27.
Gruppetto	27.
Glissando	24.- 26.
Staccato	24.- 25.
Çift Ses	26.

Tablo 9: Uğur Işık'ın İkinci Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Gruppetto	27.
Staccato	26.

Tablo 10: Derya Türkan'ın Üçüncü Hanede Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	28.- 29.- 31.
Glissando	30.
Staccato	28.

Tablo 11: Uğur Işık'ın Üçüncü Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3.Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	28.
Staccato	28.

Tablo 12: Derya Türkan'ın Üçüncü Teslimde Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	36.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	32.- 33.- 34.- 35.
Mordan	34.- 35.
Gruppetto	36.
Trill	32.
Glissando	33.- 35.
Staccato	35.- 36.
Çift Ses	34.- 35.

Tablo 13: Uğur Işık'ın Üçüncü Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3.Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Gruppetto	36.
Trill	32.
Staccato	35.- 36.

Tablo 14: Derya Türkan'ın Dördüncü Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

4. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	38.- 44.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	45.
Mordan	37.- 38.- 46.
Glissando	44.
Çift Ses	37.

Tablo 15: Uğur Işık'ın Dördüncü Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri

4.Hanede Yer Alan Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Staccato	37.

Tablo 16: Derya Türkan'ın Dördüncü Teslimde Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri

4. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	49.- 50. 51.
Mordan	49.- 50.- 51.
Gruppetto	52.
Glissando	49.
Staccato	51.- 52.
Çift Ses	51.

Tablo 17: Uğur Işık'ın Dördüncü Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri

4. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Ögeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Staccato	51.
Gruppetto	52.

Tablo 14.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin dördüncü hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne 38. ve 44.ölçülerde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne ise yalnızca 45. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Mordan yapısına ise 32., 38., ve 46. ölçülerde rastlanılmaktadır. Glissando tekniğinin 44. ölçüde çıkıcı bir ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Çift Ses kullanımına ise 37. ölçüde rastlanmaktadır.

Tablo 15.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin dördüncü hanesinde Staccato'ya 37. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Staccato dışında

başka nota dışı süsleme ve artikülasyon ögesinin kullanılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 16.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin dördüncü tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 49., 50. ve 51. ölçülerde, Mordan'a ise yine 49., 50. ve 51. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Gruppetto yapısı sadece 52. ölçüde kullanılmıştır. Glissando tekniğinin ise 49. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir. Staccato'ya ise 51. ve 52. ölçülerde rastlanılmaktadır. Staccato tekniğinin 51. ölçüde ölçü sonunda kullanıldığı görülürken, 52. ölçüde ise ölçü

başında kullanıldığı görülmektedir. Çift Ses kullanımına sadece 51. ölçüde yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Tablo 17.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin dördüncü tesliminde Staccato'ya 51. ölçüde ve ölçü sonunda yer verdiği görülmektedir. Gruppetto yapısına ise 52. ölçüde rastlanılmaktadır.

## **Tartışma**

Derya Türkan ve Uğur Işık'ın klasik kemençe ve viyolonsel ile Peyk-i Sâfa saz semaisinin icrası sırasında yapmış oldukları nota dışı süslemeler ve kullanmış oldukları artikülasyon öğelerinin incelenmesinden elde edilen sonuçlar, ilgili literatürde bulunan ve daha önce ortaya konulan diğer araştırma sonuçlarıyla büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Nitekim araştırmanın konusuna paralellik gösteren çalışmalar incelendiğinde; Klasik Türk Müziği'nde ekol olmuş sanatçılara yönelik çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların sonucuna bakıldığında; Eruzun Özel (2010), "Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri" adlı çalışmasında, Tanburi Cemil Bey'in klasik kemençe ile saz eserleri icrasında kullanmış olduğu karakteristik süsleme tekniklerini incelemiş ve çarpma, glissando, çift ses kullanımı gibi nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin Tanburi Cemil Bey tarafından icra edildiğini belirtmiştir. Makaleden elde edilen sonuçlar ile Eruzun (2010)'un çalışmasının sonuçlarının benzerlik taşıdığı görülmektedir. İlgar (2018) "Türk Müziğinde Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil" adlı çalışmasının sonuçlarında Mesud Cemil'in "Çarpma, mordan, trill, grupetto, glissando, pizzicato ve vibrato gibi süsleyici unsurları Bolâhenk ve Mansûr akordlarındaki viyolonsel icrasında teknik olarak daha esnek, parlak ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine elverişli olmasından dolayı kullandığını belirtmiştir. Mesûd Cemil'in Tanburi Cemil Bey'in oğlu olması sebebiyle icradaki meşk zincirinin devam ettiği düşünüldüğünde ve makalede

yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri incelendiğinde; elde edilen sonuçlar ile İlgar (2018)'ın çalışmasının benzerlik taşıdığı görülmektedir. Makalenin konusu dahilinde; Uğur Işık'ın bolahenk akort ile icra ettiği Peyk-i Sâfa saz semaisinde çarpma, glissando, portato, staccato gibi nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini viyolonsel teknik ve karakteristik yapısına uygun olarak kullandığı ve esere dinamiklik kazandırdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında; yapılan bu çalışmadan elde edilen bulgular, İlgar (2018)'ın çalışma sonucunda elde etmiş olduğu bulgular ile paralellik göstermektedir. Yapılan bir diğer çalışma olan Klasik Türk Müziğinde nota ve icra arasındaki farklılıklar konusunda, Köroğlu (2015) "Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevde Kullanılan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği" isimli doktora tezinde, Klasik Türk Müziği'nde notada yer almayıp irticalen yapılan süsleme ve artikülasyon öğelerinin ney ve çalgı eğitimini olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak düşünüldüğünü ifade etmiş ve bu bağlamda; tavrın öğrenilmesi ve kavranması için nota yazısının önemini vurgulamıştır. Ayrıca nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin belirlenerek icra ve tavrı özelliklerinin gelecek kuşaklara aktarılmasının önemini vurgulamakta olup, bu makaleden elde edilen sonuçlar ile Köroğlu(2015)'nin araştırmasından elde edilen sonuçların paralellik oluşturduğu görülmektedir.

## **Sonuç**

Eserin tamamı göz önüne alındığında; Derya Türkan'ın klasik kemençe icrası sırasında nota dışı süsleme öğeleri arasından "çarpma" süsleme öğesini sıklıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda adı geçen öğenin klasik kemençe tavrını yansıttığı bir unsur olarak kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca çoğunlukla ölçü sonlarında rastlanılan Staccatto'nun, hem monotonluğu önlemek hem de seslere kuvvetli bir yapı kazandırmak için

kullanılmış olduğu söylenebilir. Özellikle iki ses arasında kullanılan Glissando, makama etkili ve yumuşak bir doku katmıştır. Esas ses ile beraber dem niteliğinde “Yegâh” perdesinin birlikte kullanımının eser içerisinde çokseslilik yarattığı düşünülebilir ve bunun dışında çok seslilik arayışına rastlanılmamaktadır.

Uğur Işık’ın viyolonsel icrası incelendiğinde; eser içerisinde yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin eserin özgün notasına bağlı kalarak kullanıldığı görülmektedir. Klasik Türk Müziği’nde hem solo hem de eşlik amacıyla icra edilen viyolonsel araştırma konu olan eserde eşlik görevini üstlendiği anlaşılmaktadır. Viyolonsel, Klasik Türk Müziğinde uzun ses ve bass ihtiyacını karşıladığı bilinmektedir. Peyk-i Sâfa saz semaisinde enstrümanın bas karakteri kullanılırken aynı zamanda tiz seslerinin de ortaya çıkarılmıştır. Ancak icra sırasında yer verdiği nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini kemeçe kadar sık kullanmadığı ve daha çok eserin öz notasına bağlı kalmayı tercih ettiği görülmektedir. Eser içerisinde kullanılan “çarpma” süsleme ögesini, kemeçe ile neredeyse benzer melodik yapılarda kullandığı söylenebilir. Ancak çarpmalar benzer şekilde yapılmış olsa da viyolonsel yapısına uygun şekilde icra edildiği görülmektedir. Bu açıdan incelendiğinde; Uğur Işık’ın viyolonsel icrasının, klasik kemeçenin kendine özgü, kıvrak karakterini öne çıkaracak şekilde icra ettiği anlaşılmaktadır.

Her iki icracının çalışmada yer alan saz eserini icra ediş biçimleri göz önüne alındığında; viyolonsel icrasının daha çok klasik kemeçe icrasını takip niteliğinde olduğu görülmektedir. Eser içerisinde daha çok uzun sesler tuttuğu ve özellikle klasik kemeçe ile yapılan “çarpma” süsleme ögesini viyolonsel enstrümanına uyarladığı kanısına varılmıştır. Ayrıca klasik kemeçe ve viyolonsel icrasında her iki icracının da genellikle ölçü sonlarında gruppetto yapısını uyum içerisinde icra ettiği

sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda; Klasik Türk müziğinde her ne kadar notalı sisteme geçilmiş olsa da hala bir meşk silsilesinin ve sisteminin devam ediyor olduğu düşünülebilir. Hem Tanburi Cemil Bey’den gelen tavır hem de Derya Türkan ve Uğur Işık gibi icracıların tavırlarının devam etmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması yoluyla Klasik Türk Müziğindeki nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini kapsayan icra özellikleri unutulmadan gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilecektir. Bu bağlamda, tavrın öğrenilmesi, kavranması, geliştirilmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasında nota yazısının da önemli olduğu söylenebilir. Klasik Türk müziğinde eserlerin notaya alınmasında birtakım sorunlar yaşandığı görülmektedir. Nota yazısı kapsamında, çoğunlukla nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerine yer verilmemektedir. Yapılan icra-nota farklılıkları ve Klasik Türk müziğinde ekol olmuş icracıların nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin incelenerek notaya alınması, icra ve tavrın nesilden nesile aktarılmasında önem taşımaktadır. Araştırmadan elde edilen veriler doğrultusunda; yapılan dikte çalışmasının enstrümanların uyum içerisinde çalınış şekillerinin ortaya çıkarılması açısından önem teşkil ettiği düşünülmektedir. Ayrıca bu araştırmanın başka enstrüman icraları ile ilgili çalışmaları yapılarak farklı icracılarında nota dışı süsleme, artikülasyon ve icra tavır özelliklerinin tespit edilmesi, Klasik Türk Müziği’nin önemli isimlerinin tavır ve icra özelliklerinin belirlenerek nota üzerinde gösterilebilmesi ve bu sayede icracıların, tavır özelliklerinin gelecek kuşaklardaki icracılara ve bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara aktarılabilmesi amacıyla işitsel ve görsel kayıtların muhafaza edilerek bir arşiv oluşturulması önerilebilir.

## **Kaynaklar**

Çuhadar, C. H. (2009).Kemanda Çalma Teknikleri. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt 18, Sayı 1, s. 121-132.

Elhankızı, Aynur (2012). Uygulamalı Temel Müzik Bilgileri. Konya: Eğitim Yayınevi.

Eruzun Özel, Aslıhan (2010). Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, Cilt: 3/11.

Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitimin Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 38, s. 151-158.

İlgar, Koray (2018). Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Karasar, Niyazi (2002). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 11. Basım. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Köroğlu, Nihat Ozan (2015). Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevde Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kutluğ, Yakup Fikret (2000). Türk Musikisinde Makamlar. 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. II. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Say, Ahmet (2002). Müzik Sözlüğü. 1. Basım.

Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Torun, Mutlu (2009). Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe". , İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.

Yahya Kaçar, Gülçin. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt:25 Sayı: 2, 215-228.

[https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz\\_eseri\\_\\_2409.pdf/saz\\_eseri\\_\\_2409.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__2409.pdf/saz_eseri__2409.pdf).

## The Analysis of Peyk-i Safâ Saz Semai in the Context of Classical Kemence and Cello (Derya Türkân and Uğur Işık Performances)

### Extended Abstract

Musical notation system is the common method used in the Classical Turkish Music education and training process of today. However, the works of Classical Turkish music are notated without showing the elements of ornamentation and articulation. It cannot be ignored that the use of note in music education facilitates the learning process. Contrary to this situation, most performance elements of the musical work are shown on the note in Western music. However, an instrument player who performs Classical Turkish music makes non-note ornamentations according to his/her own tone and school and there occur small and big differences from time to time between the notated work and the performance.

One of the most important auditory recordings that have survived to the present day and reflect the style and tone of Classical Turkish Music are Tanburi Cemil Bey's records. Since there was no tradition of recording the performances of instrument performers in the past, we can have access to the characteristics that reflect the performer's tone thanks to the audio recordings of Tanburi Cemil Bey. This situation is important in terms of the performance and tone characteristics of the instrument players reaching the wider masses and transferring these characteristics from generation to generation by recording. Indeed, it is known that there are many important performers who were educated after Tanburi Cemil Bey and followed his school. Important performers such as Niyazi Sayın, İhsan Özgen, and Necdet Yaşar stated that they were impressed and inspired by Tanburi Cemil Bey. There have been many performers trained by these important names. These performers continue their tone and style as well. Here, in fact, although the musical notation system is used, it is seen that as a chain of meşk continues. There are many important classical Turkish music performers today. One of the prominent recognized figures who reflect the classical kemence style is Derya Türkân. Another musician is Uğur Işık. Işık is well recognized cello player in Classical Turkish music.

In this research, it is aimed to present the non-note ornamentation and articulation elements of the four hanes (sections) and teslim (recursive part at the end of each section) of the Peyk-i Sâfâ saz semaisi (instrumental music performed at the end of the fasıl music) which are performed by Derya Türkân and Uğur Işık together with three-stringed classical kemence and cello by notating them. This research was limited to the audiovisual recordings of the three-stringed classical kemence and cello performers of the four hane and teslim of Tiryaki Petraki's Peyk-i Sâfâ saz semai.

The documentary research method was used for this research. In this study, firstly, we accessed to the visual and auditory recording of the Peyk-i Sâfâ saz semaisi that was played by the three-stringed classical kemence performer Derya Türkân and the cello performer Uğur Işık from you tube. After accessing this auditory and visual recording, we obtained the notes of the aforementioned saz semaisi through the website named "Nota Arşivleri" (Note Archives). The visual and auditory recording on YouTube were notated by musical dictation in order to reveal the non-note ornamentation and articulation elements of the three-stringed classical kemence and cello. We use three staves for understanding common and different aspects of the traditional notes of the musical work and the notes obtained by dictation. There are the traditional notes of the work in the first staff, non-note ornamentation and articulation elements in the performance of the three-stringed classical kemence in the second staff, and non-note ornamentation and articulation elements in the performance of the cello in the third staff.

When Derya Türkân's classical kemence performance is considered, it is seen that the non-note ornamentation and articulation elements which were employed in the work were used without disrupting the mode and structural understanding of the work. Considering the whole work, it



was concluded that Derya Türkan frequently used the “grace note” ornament element among the non-note ornament elements during the classical kemence performance. In this context, it can be thought that the element in question was used as a reflective element of classical kemence behavior. Furthermore, it can be said that Staccato, which is mostly seen at the end of the meters, was used both to prevent monotony and to give a strong structure to the sounds. Especially Glissando, used between two sounds, added an effective and soft pattern to the mode. It can be thought that the use of the “Yegâh” pitch together with the main sound in the nature of dem (accompanying the music) creates a polyphony inside the work and it does not seem another polyphonic element apart from this in our analysis.

When the cello performance of Uğur Işık is analyzed, it is seen that the non-note ornament and articulation elements in the work are used adhering to the original note of the work. It is understood that the cello, which is used for both solo and accompaniment purposes in Classical Turkish Music, has the role of accompaniment in the work subject to the research. It is known that the cello meets the need for long sound and bass in Classical Turkish Music. While the bass character of the instrument was used in the Peyk-i Sâfa saz semaisi, the treble sounds were also revealed. However, it is seen that he did not use the non-note ornament and articulation elements that he used during the performance as often as kemence and he preferred to adhere to the original note of the work. It can be said that he used the “grace note” ornament element that was used in the work in melodic structures almost similar to the kemence. However, although the grace notes were performed in a similar way, it is seen that they were performed in accordance with the structure of the cello. When examined from this point of view, it is understood that Uğur Işık's cello performance was performed in a way to highlight the unique, agile character of the classical kemence. Considering the ways of performing the instrument work in the study of both performers, it is seen that the cello performance usually has the nature of following the classical kemence performance. It was concluded that both performers maintained the long sounds in the work and adapted the “grace note” ornament, which is a common characteristic of the classical kemence, to the cello instrument. In addition, it was concluded that both performers of classical kemence and cello performed the gruppetto structure in harmony at the end of the meters.

## **Keywords**

*classical kemence, cello, derya türkan, uğur ışık, classical turkish music*