

**ENVER METE ASLAN'A AİT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK'İN
İSTANBUL LÂVTASI İLE KENDİ İCRASI ÜZERİNE TEKNİK BİR
İNCELEME**

*A TECHNICAL STUDY ABOUT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK BELONGS TO
ENVER METE ASLAN WITH İSTANBUL LUTE THROUGH HIS OWN
PERFORMANCE*

Gökhan ÇAYLAK *

Geliş Tarihi: 13.01.2022

Kabul Tarihi: 09.03.2022

(Received)

(Accepted)

Öz: Lâvta çeşitli coğrafyalarda ve dönemlerde, farklı şekil ve icra özellikleriyle kendine yer bulmuş bir çalgıdır. Çalışmada ele alınan lâvta, İstanbul'a özgü ve çoğunlukla kahvehane, meyhane gibi eğlence kültürünün bir parçasıdır. Hem icra edildiği coğrafyanın açıklanması hem de diğer lâvtalar ile karıştırılmasının önlenmesi için çalışmada, çalgı İstanbul lâvtası olarak isimlendirilecektir. Kabasaz takımında yer aldığı bilinen ve daha çok eğlence müziğine yönelik bir çalgı olan İstanbul lâvtasının icra üslup özellikleri arasında mızrap vuruş yönleri, melodiye eşlik eden bam ses kullanımı ve ritmik yapı gibi önemli hususlar bulunmaktadır. Kendine has icra özellikleriyle en çok XIX. yüzyılda icra edilmiş ve çoğunlukla Rum müzisyenlerce kullanılmıştır. XX. yüzyılın başlarında çeşitli kültürel ve müzikal sebepler nedeniyle çalgının gözden düştüğü ve kullanım alanının neredeyse kalmadığı bilinmektedir. Çalgı ile ilgili takip edilebilir ve ulaşılabilir yazılı kaynakların sayıca azlığının yanında günümüze ulaşılabilen sesli ilk kayıt Tanburî Cemil Bey'in yapmış olduğu taksimlerdir. İstanbul lâvtası Cemil Bey'den günümüze çeşitli müzisyen ve araştırmacıların özel ilgileri sayesinde ulaşabilmiştir.

Bu çalışmada Enver Mete Aslan'a ait Kürdilihicazkâr Zeybek'in kendisi tarafından İstanbul lâvtası ile icrası esnasında ses ve görüntü kaydı alınmış, yapılan incelemede icradaki mızrap vuruşları, parmak baskıları ve çeşitli süsleme teknikleri nota ve yazım yolu ile açıklanmaya çalışılmıştır. İcra üzerinden yapılan inceleme sonucunda çalgının unutulmuş olduğu düşünülen, kendine has icra üslubuna dair çıkarımlarda bulunulmuştur. Buradan yola çıkılarak alt mızrap vuruşlarının sıklıkla kullanılması, üst açık tellere melodiye eşlik eden dem ses görevi verilmesi, üst tellerden yararlanarak oluşturulan ritmik alt yapı ile icraya dinamiklik kazandırılması çalgının önemli icra özellikleri olduğu anlaşılmıştır. Ek olarak icranın melodik ve ritmik olarak zenginleşmesinde, mevcut notaların daha küçük notalara/nota gruplarına bölünüp, bölünen nota/nota gruplarının açık tellerden de yararlanılarak icra edilmesinin önemli etkisi olduğu görülmektedir. Yapılan bu çalışma ile

* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, gokhancaylak91@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5474-2080.

çalgının sosyal, kültürel ve akademik alanda daha çok yer almasının sağlanması ve kullanım alanının artırılması amaçlanmıştır

Anahtar Kelimeler: İstanbul Lâvtası, Lâvta, İcra, Mızrap, Üslup

Abstract: Thanks to its different shapes and performance characteristics, lavta is an instrument that found a place for itself in various geographies and periods. The lavta, which is discussed in the study, is unique to Istanbul and is a part of the entertainment culture such as in coffee houses and taverns. In order to explain the geography where it is performed and to avoid confusion with other lavtas, in this study the instrument is named as the Istanbul lavta. Among the performance stylistic features of the Istanbul lavta, which is known to be a part of the Kabasaz ensemble and is mostly intended for entertainment music, there are important aspects such as the plectrum stroke directions, the use of the bam sound accompanying the melody, and the rhythmic structure. The instrument with its unique performance features was mostly used in the 19th century by Greek musicians. It is known that at the beginning of the 20th century, the instrument fell out of favor due to various cultural and musical reasons and its area of use almost disappeared. In addition to the limited number of traceable and accessible written sources about the instrument, the first audio recordings that can be accessed today are the improvisations of Tanburî Cemil Bey. The Istanbul lavta survived from Cemil Bey to the present day thanks to the special interests demonstrated by various musicians and researchers.

In this study, audio and video recordings of the performance of Enver Mete Aslan's Kürdilihicazkâr Zeybek by himself with the Istanbul lavta was made and in the examination, the picks, finger placements and various ornament methods in the performance were tried to be explained with notes and writing. As a result of the examination made through performance, inferences were made about the unique performance style of the instrument, which was thought to be forgotten. Moving from this point of view, it was understood that frequent use of lower plectrum beats, giving the upper open strings the role of a dem sound accompanying the melody, adding dynamics to the performance with rhythmic infrastructure created by using the upper strings were the important performance features of the instrument. In addition, it was observed that dividing the existing notes into smaller notes/note groups and performing the divided note/note groups using open strings had an important effect on the melodic and rhythmic enrichment of the performance. Purpose of this study is to understand the unique performance style of the instrument, which is thought to be forgotten, and to increase the recognition and usability of the instrument.

Keywords: Istanbul Lute, Lute, Performing, Plectrum, Style

1. GİRİŞ

Farklı dönemlerde ve çeşitli coğrafyalarda, birbirinden farklı form ve icra tarzları ile kullanılmış ve hâlâ kullanılmakta olan birçok lâvta çeşidi bulunmaktadır. Barok dönem müziğinde kullanılan Barok lâvtası, Girit lâvtası akla gelen ilk örneklerdendir. Hem diğer lâvtalarla arasındaki icra ve üslup farklılığını ifade etmek

Araştırma Makalesi

hem de farklı kültürlerdeki lâvtalar ile isim karışıklığını önlemek için Enver Mete Aslan, İstanbul Lâvtası Metodu'nda çalgı için "İstanbul Lâvtası" isminin kullanılmasını önermektedir.¹ Çalgının özellikle XVIII. – XX. yüzyıllar arasında İstanbul'da kullanılması, çoğunlukla bölgeye ait halk müziklerinin icra edilmesi bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Buradan yola çıkılarak çalışmada çalgıdan İstanbul lâvtası olarak bahsedilmesi uygun görülmüştür.

İstanbul lâvtasının Osmanlı müziğindeki yerinin *ud* ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. XVIII. yüzyıla kadar sıklıkla kullanılan udun bu yüzyılda kullanılabilirliği azalmış ve Arap müziğinin etkisiyle eski konumuna ulaşması XIX. yüzyıl sonlarına denk gelmiştir. Bu zaman diliminde ud'un yerini, tanburun yanı sıra, kendine özgü yapısı ve icra üslubuyla Batı Anadolu'ya ait bir çalgı olduğu düşünülen İstanbul lâvtası almış ve dönemde ilgi duyulan bir çalgı olmuştur.² XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başları arasında ud ve lâvta saray içinde birlikte bulunmuş, Mızıka-i Humâyun bünyesinde yer almıştır. Ancak İstanbul lâvtasının asıl icra alanının eğlence anlayışının ön planda, şehir/halk müziği olduğu bilinmektedir. İstanbul kemençesi ile birlikte "kabasaz takımı"nı oluşturmuştur.³ Kabasaz takımı ile klasik ve ağırbaşlı bir repertuvara sahip saray müziği icra edilen tanbur, ney, ud gibi "incesaz takımı"nın aksine köçekçe, tavşanca, longa, sirta ve oyun havaları gibi ritimli ve eğlenceye yönelik, sanat kaygısı diğerlerine göre nispeten daha az olan eserlerden oluşan bir repertuvar icra edilmiştir.⁴

Günümüze ancak isimleri ve bazılarının eserleri ulaşan Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşlerin babası Lâvtacı Lambo (Haralambos), Lâvtacı Andon, Lâvtacı Civan Ağa, Lâvtacı Hristo ve Lâvtacı Ovrık gibi Rum müzisyenlerin ellerinde İstanbul lâvtasının, XIX. yüzyılın son yıllarında doruk noktasına ulaştığı bilinmektedir. Kahvehane, meyhane vb. gibi eğlence mekânlarında hayat bulan çalgı, XX. yüzyılın başlarında Rumların İstanbul'dan göç etmeleri, icra edecek yeni müzisyenlerin yetişememesi, ud ile tanbur çalgılarının lâvtanın yerini doldurmaları gibi sebeplerle lâvta, kullanım sahalarını yitirmeye başlamıştır. Ancak aynı yüzyılda İstanbul lâvtasının Tanburî Cemil Bey eliyle sokaktan plak kayıtlarına taşındığı

¹ Enver Mete Aslan, *İstanbul Lâvtası Metodu*, 1. Baskı, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2020, s. 6.

² Haluk Yücel, "Osmanlı Sarayı Kayıtlarında Yer Alan Ud ve Lavta Sazları Üzerine Bir İnceleme", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 6, 2016, s. 429.

³ Murat Aydemir, "Tarihsel Süreçte Lavta Sazı ve Lavta Öğrenim Kılavuzu", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2018), s. 27.

⁴ Enver Mete Aslan, "İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma", (Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, 2015), s. 17.

görülmektedir.⁵ Cemil Bey'in yenilik arayışları, lâvtayı ritim tutan bir eşlik çalgısından solo bir çalgıya dönüştürmüştür. Lâvta ile yapmış olduğu Uşşak ve Kürdîlihicazkâr taksimler, İstanbul lâvtasının dinlenebilen en eski kayıtları olma özelliğini taşımaktadır. İstanbul lâvtası Tanburî Cemil Bey, Mes'ut Cemil, Kenan Şavklı, Mutlu Torun, Murat Aydemir ve Enver Mete Aslan gibi isimlerin yer aldığı bir silsile yoluyla günümüze ulaşmıştır. Son yıllarda Türkiye'de çalgı hakkında birçok akademik ve sanatsal çalışmaların yapıldığı görülmektedir. 1980'li yıllarda Ross Daly'nin Yunanistan'da yaptığı çalışmalar sayesinde lâvta Yunan ana karasında da kendine yer bulmuş, çeşitli üniversitelerde bölümü açılmış ve önemli isimler yetişmiştir. Yapılan tüm bu çalışmalar, İstanbul lâvtasının hayata yeniden dönmesinin adımları olarak görülebileceği düşünülmektedir. Başka bir bakış açısı ile lâvta, iki ülke arasında sanatsal ve kültürel etkileşimin artmasını sağlamaktadır.⁶

İstanbul lâvtası yapısı itibarıyla tekne ve tel kısmı uda, sap ve perde kısmı ile de tanbura yakın olarak görülebilmektedir. Ancak teknesi uddan daha küçük, sapı daha uzun ve tampere olmayan perdelerden oluşan; en üst teli tek, diğer telleri çift toplam dört sıra tele sahip bir çalgıdır. Perdeler üzerinde yapılan parmak hareketleri, pozisyon değişimleri gibi teknik detayların tanbur ile benzerlik göstermesi ve tanburîlerin alışık oldukları tanbur mızrabı, udîlerin ud mızrabı ile çalmaları İstanbul lâvtasını ud ile tanbur arasında bir yere sınıflandırmaktadır. Tını yönünden olduğu gibi yapı yönünden de ud ile tanbur arasında olan lâvtanın günümüze kadar kullanılan ölçüleri ustalar arasında farklılık göstermiş olsa da genel hatları ile şu şekilde ifade edilebilir:⁷

Sap Boyu: 325.5mm

Tel Boyu (İki eşik arası, telin titreşen kısmı): 651mm

Tekne Boyu: 438mm Tekne Eni: 296mm

Tekne Derinliği: 147mm

Kullanılan akort sistemleri ise alt telden üst tele doğru ve kullanım sıklığına göre şu şekilde sıralanmaktadır:⁸

1. Re - Sol - Re -Sol (Nevâ - Rast - Yegâh - Kaba Rast)
2. Re - Sol - Re - La (Nevâ - Rast - Yegâh - Kaba Dügâh)
3. Re - Sol - Do - Fa (Nevâ - Rast - Kaba Çargâh - Kaba Acem Aşîran)
4. Re - La - Mi - La (Nevâ - Dügâh - Hüseyinî Aşîran - Kaba Dügâh)
5. Re - La - Mi - Sol (Nevâ - Dügâh - Hüseyinî Aşîran - Kaba Rast)

⁵ Nicolas Elias, "Ege'nin İki Yakasında Geçmişten Günümüze Lavtanın Hikâyesi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı 207, 2011, s. 4.

⁶ Nicolas Elias, *a.g.m.*, s. 5.

⁷ Enver Mete Aslan, "İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma", s. 9.

⁸ Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 25.

İstanbul lâvtasının icra üslubu hakkında fikir verebilecek geçmişten gelen neredeyse hiç kaynak yoktur. Günümüze ulaşan lâvta ile ilgili referans işitsel tek kaynak Tanburî Cemil Bey'in yapmış olduğu taksim kayıtlarıdır. Ancak bu kaynaklar da üslubu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Çalgının icra üslubunun Türk halk müziğinde kullanılan, çeşitli yörelere ait mızrap tavrı ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Aslan, bu görüşü

“... hem makamsal Türk Müziği'nde hem de Halk Müziği'nde ortak kullanılan pek çok eser, bağlamadaki tezene tavrının İstanbul Lâvtasına uyarlanması sonucunda lâvta ile üslubun anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Örnek olarak halk müziğindeki zeybeklerin bir çeşit oyun havası olması sebebiyle lâvta ile kabasaz takımının önemli bir repertuar parçası olarak icrâsı, tam tamına bağlamadaki zeybek tezenesinin lâvtaya uyarlanmasıyla, özünden hiçbir tını eksiltmeden ifadesini sağlayacağı söylenebilir.”

şeklinde ifade etmektedir.⁹ İcra edilen melodinin karar veya güçlü seslerinin üst açık tellerde bulunması ve icrada bu tellerden yararlanma, melodiye dem ve pedal ses sağlamaktadır. Bu durum batı müziğindeki çok seslilik gibi olmasa da bir tür çok seslilik olarak ifade edilebilmektedir. Cinuçen Tanrıkorur'un da ifade ettiği gibi "lâvta mızrabı" dem ve pedal seslerin, triolelerin (üçleme), mızrap çırpma hareketinin sıklıkla kullanıldığı bir üsluptur. Hem melodi icrası hem de üçlü veya beşli kaygısı olmadan basılan akorlar ile melodiye ritim tutma özellikleri bulunan İstanbul lâvtasının ve mızrabının kendine has üslubunun daha iyi anlaşılabilmesi için teknik ve metodolojik çalışmaların üretilmesi gerekmektedir.¹⁰ Bu görüşten yola çıkılarak bu çalışmada Enver Mete Aslan'a ait Kürdilihicazkâr Zeybek, kendisi tarafından icra edilmiş, bu esnada ses ve görüntü kaydı alınarak icranın özellikleri incelenmeye çalışılmıştır. İstanbul lâvtasının icra üslubu ile ilgili günümüze sayıca az kaynak ulaşmış olmasından dolayı, yapılmaya çalışılan inceleme sonrasında Aslan'ın icrası üzerinden çalgının üslubu hakkında çıkarımlar yapılmıştır. Her ölçü ayrı ayrı, “nota” ve “icra” olmak üzere iki sıra porte olarak ele alınmış, anlaşılmayı kolaylaştırmak adına ölçü içinde gruplandırılmalar yapılmıştır. Notaların tam hali Ek-1'de sunulmuştur. Nota yazımında “Avid Sibelius Ultimate 2019.4.1 Build 1408” programı kullanılmıştır.

⁹ Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 15.

¹⁰ Enver Mete Aslan, *a.g.e.*, s. 20.

2. ENVER METE ASLAN'A AİT KÜRDİLİHİCAZKÂR ZEYBEK'İN KENDİSİ TARAFINDAN İCRASININ İNCELENMESİ

Şekil 1. Birinci hanenin birinci ölçüsü

Kaba rast telinden başlanarak üst mızrap vuruşu ile akor vurularak, acem perdesinde mızrapsız, zamanını kendinden sonra gelen gerdaniye notasından alan¹¹ kürdilihicazkâr (nim şehnaz) perdesine¹² çarpma yapılmıştır. Gerdaniye perdesine alt mızrap vuruşu ile üst açık tellere vurularak basılmıştır. Açık tellerin kullanılmasının melodiye vurgulu bir giriş sağladığı görülmüştür.

Üst mızrap vuruşu ile tüm tellere vuruş sağlanarak gerdaniye perdesinden kürdilihicazkâr perdesine çıkıcı legato¹³ ile gelinmiş, rast teli dem ses olarak kullanarak 32'lik triole ve 16'lık vuruşlar yapılmıştır. 4'lük gerdaniye notasına, alt mızrap vuruşu yapılarak açık tellerin desteği ile basılması kendi süresi boyunca uzayan seslerin kuvvetli bir şekilde duyulmasını sağlamıştır. İcra esnasında melodiyi duyurma ihtiyacının yanında dem ses de elde etmek için alt mızrap vuruşundan yararlanıldığı görülmektedir.

Kaba rast telinden neva teline akor vurularak acem perdesine gelinmiş, triolenin ardından kürdî perdesinde staccato¹⁴ yapılmış, 8'lik çargâh notası 16'lık çargâh ve neva notası olarak icra edilmiştir. İcracının, melodinin başlangıcında üst mızrap vuruşu ile tüm tellere vurularak kuvvetli bir giriş sağladığı ve devamında sade bir icra tercih ettiği görülmektedir.

Kürdî perdesi, kaba rast ve yegâh telleri üst mızrap vuruşu ile akor basıldıktan sonra çargâh, kürdî ve şed kürdilihicazkâr (zirgüle) perdelerinde triole yapılmış, şed

¹¹ Mutlu Torun, *Ud Metodu – Gelenekle Geleceğe*, 1. Baskı, Çağlar Yayınları, İstanbul 2000, s. 287.

¹² Sühan İrden, *Türk Musikisinde Düzen – Perde – Makam – Terkiib Uygulamaları*, 1. Baskı, Eğitim Yayınevi, Konya 2020, s. 85.

¹³ Mutlu Torun, *a.g.e.*, s. 275.

¹⁴ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 554.

Araştırma Makalesi

kürdilihicazkâr perdesinden glissando ile çargâh perdesine gelinmiş ve çargâh perdesi yegâh teli ile birlikte üst mızrap vuruşu ile icra edilmiştir. Kürdî perdesinde vurulan akor icra edilen bölüme kuvvetli bir giriş niteliği kazandırmıştır. Üst mızrap vuruşu ile kürdî perdesinde çargâh çarpması yapılarak şed kürdilihicazkâr¹⁵ perdesine gelinmiş, rast perdesinde şed kürdilihicazkâr çarpması yapılarak ölçü sonlandırılmıştır.

Şekil 2. Birinci hanenin ikinci ölçüsü

Ölçü başındaki dört adet 8'lik nota, 16'lık olarak; arazbar (dik hisar) perdesi üst mızrap vuruşu ile açık tellerle birlikte, çıkıcı melodi alt mızrap vurularak rast telinin desteği ile icra edilmiştir. Çıkıcı melodi aralarında önce alt mızrapla rast, ardından üst mızrapla kaba rast tellerine vurularak melodik ritim sağlanmıştır. Alt mızrap vuruşu ile melodinin yanında neva teline de vurularak neva perdesi dem ses olarak kullanıldığı görülmektedir. Bölümde İstanbul lâvtasının karakteristik özelliklerinden olan melodiye sağlanan ritmik yapı ve melodi ön planda tutularak elde edilen dem ses kullanımı ön plana çıkmaktadır.

16'lık triolelerin ilkinde tiz çargâh perdesine, ikincisinde sünbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılmıştır.

8'lik kürdilihicazkâr perdesi, 16'lık kürdilihicazkâr ve gerdaniye olarak icra edilerek kürdilihicazkâr perdesinden glissando ile tiz çargâh perdesine gelinmiştir. Noktalı 8'lik tiz çargâh notası bir 16'lık iki 32'lik nota olarak icra edilmiş ve notadaki tiz çargâh notasının zamanı doldurulmuştur.

İki 16'lık kürdilihicazkâr perdesi, sünbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak triole şeklinde icra edilmiştir. Çıkıcı nağme başındaki 8'lik rast notası, 16'lık gerdaniye ve rast şeklinde yorumlanmış; neva perdesinde acem perdesine, arazbar perdesinde gerdaniye perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma uygulanmıştır. Bölümün sonuna yaklaşıldığında icracı, metronomda ağırlaşmaya

¹⁵ Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 85.

gitiştir. Bölümün tamamında üst mızrap vuruşu kullanıldığı görülmektedir. Üst mızrap vuruşları arasında yapılan mızrapsız çarpmanın daha kuvvetli duyulduğu görülmekle birlikte sondaki yavaşlayışın temiz bir ses ile daha kontrollü olmasını sağladığı anlaşılmaktadır.

Şekil 3. Birinci hanenin üçüncü ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile açık tellere vurularak acem perdesine basılmış, kürdilihicazkâr perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak gerdaniye perdesi açık tellerin desteği ile icra edilmiştir. Kuvvetli zamana denk gelen ölçü başındaki melodi açık tellerle birlikte icra edilerek kuvvetli bir şekilde duyurulmuştur.

Gerdaniye perdesiyle birlikte açık tellere vurulmuş ve glissando ile kürdilihicazkâr perdesine gelinerek sümbüle perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılmıştır.

Notadaki 4'lük kürdilihicazkâr perdesinin icrada 8'lik kürdilihicazkâr ve kaba rast olarak icra edildiği görülmektedir. Boş tel olan 8'lik kaba rast, acem perdesindeki triole ve 16'lık notaların icrası esnasında titreşime devam etmiş ve dem ses görevi görmüştür. Acem perdesinde gerdaniye perdesine yapılan mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma ile neva perdesine gelinmiş ve notadaki 4'lük neva notası, icrada 8'lik neva ve kaba rast olarak icra edilmiş; kaba rast sesinin dem ses görevi burada da tekrarlanmıştır. İcracı melodiyi üst mızrap vuruşu ile icra etmeyi tercih ettiği görülmektedir.

Neva perdesi, alt mızrap vuruşu ile rast perdesi ile birlikte icra edilmiş, acem perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak araban (nim hisar) perdesine gelinmiş ve triolenin kuvvetli ve vurgulu olması için üst mızrap kullanılmıştır.

Kürdi ve çargâh perdeleri staccato'lu icra edilerek neva perdesine gelinmiştir. Alt mızrap vuruşu ile kürdi ve çargâh perdelerinin yegâh teli, neva perdesinin de rast

ve yegâh teli ile birlikte icra edildiği görülmüştür. Alt mızrap vuruşu kullanılarak melodi icrasına üst açık teller dem ses vazifesi görerek eşlik etmiştir.

Şekil 4. Teslimin birinci ölçüsü

Kürdî perdesi üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilmiş; birinci çargâh notasına çıkıcı legato ile, devamındaki iki, dört ve beşinci çargâh notalarına alt mızrap ile açık tellerin desteği ile basılmış, üçüncü çargâh notası yerine kaba rast ve yegâh tellerine üst mızrap ile vurulmuştur. Üst iki açık telden dem ses olarak yararlanılması ölçü başındaki melodinin vurgusunu artırmıştır.

Neva perdesi rast telinde kapalı pozisyonda, vurgulu bir şekilde icra edilmiştir. Perdenin yegâh teliyle birlikte icra edilmesi vurgunun şiddetini artırdığı görülmüştür. Kürdî perdelerinde çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak neva perdesine gelinmiştir. Notada neva perdesinde görülen puand'organ, neva perdesinin açık tel üzerinde icra edilerek boş telde titreşimine devam etmesi şeklinde yorumlandığı görülmüştür. Ayrıca neva perdesinin icrası esnasında çargâh perdesi üzerindeki parmak baskısı devam etmiş, 4'lük nota süresi boyunca neva ile çargâh perdeleri birlikte duyulmuştur.

Bir 8'lik iki 16'luk nota grubu, 16'luk olarak, alt mızraplarla, ilk nota hariç diğer notalar üst tellerin desteği ile crescendo yapılarak icra edilmiştir. Yegâh telinin melodiye eşlik eden dem ses görevi görmesi crescendo'nun etkisini artırdığı gözlemlenmiştir. Triole, 32'lik olarak yorumlanmış; 4'lük rast perdesi, üst üç açık tele alt mızrap vurulması yoluyla gösterilmiş, çargâh perdeleri ise son vuruş alt mızrap vuruşu ile staccato olacak şekilde icra edilmiştir. İcraçı ölçü sonunda tüm tellere vurmayı tercih etmiştir.

Şekil 5. Teslimin ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurularak basılmış; ardından çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak kürdî perdesine gelinmiş ve alt mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilmiştir. Notada görülen iki 8'lik kürdî notası yerine 8'lik es (sus) yapılmış, böylelikle ritmik zenginlik elde edilmiştir. 8'lik kürdî perdesi tekrar alt mızrap vuruşu ile diğer teller ile birlikte icra edildiği görülmüştür.

Triole, senkoplu bir şekilde icra edilerek bir komalık re bemol perdesine glissandolu gelinmiş ve bir komalık re bemol perdesi mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulmuştur. Notada görünen beş komalık re bemol notası, icrada bir koma olarak basılmıştır

Şed kürdîlihiczakâr perdeleri, alt mızrap vuruşları ve ilk perde hariç diğer perdeler üst tellerin desteği ile, kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak crescendo uygulanarak basılmıştır. 16'lık nota grubu yegâh telinin desteği alınarak 32'lik ve 16'lık nota olarak icra edilmiştir. Açık tellerle birlikte duyurulan rast notalarının birincisinde 4'lük olarak alt mızrap, ikincisinde noktalı sekizlik olarak alt mızrap ve 16'lık olarak alt mızrap ile akor basılmış, iki 4'lük notada ise üst ve alt mızrap vuruşu yapılmıştır.

İlgili şekilde alt mızrapın yoğun olarak tercih edilmesi ve üst açık tellerin dem ses olarak kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 6. Teslim dönüşünün birinci ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleriyle birlikte noktalı 16'lık olarak basılan kürdî perdesinden neva ve çargâh perdelerine çıkıcı legato yapılmış, alt mızrap vuruşu ile tüm tellere vurularak çargâh perdesinde kalınmıştır.

İki 16'lık ve bir 8'lik nota, başta ve sonda açık tel olan kaba rast teline vurularak 16'lık nota olarak icra edilmiştir. Triole, 32-16-32'lik nota olarak yorumlanmış ve mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma yapılarak neva perdesi hem kapalı hem açık şekilde basılmış ve neva perdesinin alt mızrap vuruşu ile yegâh teliyle birlikte icra edildiği görülmüştür. İki maddenin toplamına bakıldığında kaba rast telinin kullanımı melodiye ritmik zenginlik katarak melodiye dinamik özellik kazandırmıştır. Alt mızrap vuruşu ile crescendo yapılarak şed kürdîlihiczâkâr perdesinde kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önceki notadan alan çarpma uygulanmış, 16'lık nota grubu yegâh telinin desteği alınarak 32'lik ve 16'lık nota olarak icra edilmiştir. 4'lük rast notası alt mızrap vurularak diğer açık tellerle birlikte duyurulmuştur. 4'lük ve iki 8'lik çargâh notaları, bir 8'lik ve iki 16'lık olarak yorumlandı; kuvvetli zamana denk gelen ve 8'lik olarak yorumlanan çargâh notalarına üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurulması icraya ritim özelliği kattığı görülmektedir. Ölçünün sonundaki 8'lik çargâh notası, çargâh ve boş telde yer alan rast olarak iki 16'lık olarak icra edilmiştir.

Şekil 7. Teslim dönüşünün ikinci ölçüsü

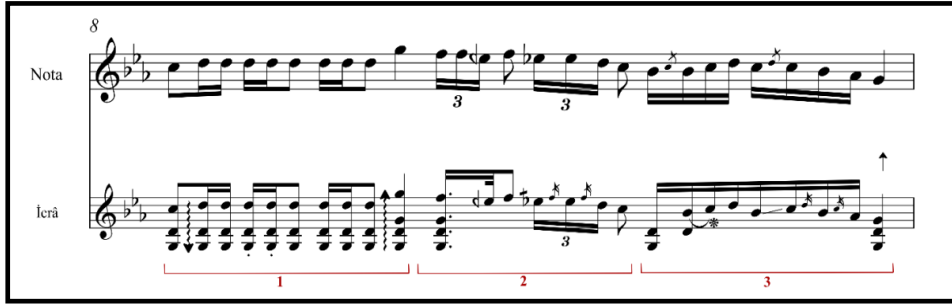
Üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte duyurulan düğâh perdesinden çargâh ve kürdî perdelerine çıkıcı legato yapılmış; 16'lık kürdî perdesi kaba rast olarak, 8'lik kürdî perdesi alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerinden destek alınarak basılmıştır. Üst açık tellerin kullanımının melodiye ritmik özellik kattığı görülmüştür.

Triole, üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte vurulan noktalı 16'lık kürdî ve 32'lik staccato'lu şed kürdîlihiczâkâr olarak yorumlanmıştır. 8'lik staccato'lu kürdî perdesinden glissando ile bir komalık re bemol perdesine

gelinmiş ve bir komalık re bemol perdesi mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulmuştur.

Öncekiler ile benzer şekilde yorumlandığı görülmüştür.

Birinci 4'lük rast notası alt mızrap vuruşu ile rast, yegâh ve kaba rast teli ile birlikte, ikinci 4'lük rast notası alt mızrap vuruşu ile akor vurularak 16'lık ve üst mızrap vuruşu ile noktalı 8'lik olarak icra edilmiş; alt mızrapla vurulan iki 8'lik rast notalarından birincisinde akor yapılmıştır. Alt mızrap vuruşunun sıklıkla kullanıldığı bölümde açık tellerin uyumlu olan seslerinden (rast – yegâh – kaba rast) yararlanılarak icra edilen bir ritmik yapı ile sonlandırılmış, böylece ölçü sonunun hacimli ve zengin olmasının sağlandığı görülmüştür.



Şekil 8. İkinci hanenin birinci ölçüsü

Kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile icra edilen bölümde birinci neva notasında alt mızrap vuruşu ile, gerdaniye perdesinde üst mızrap vuruşu ile akor vurulmuştur. Üçüncü ve dördüncü neva notalarda üst eşik dibine dokunmak suretiyle uzayan sesler susturulmuş, bir çeşit staccato uygulanmıştır. Böylelikle neva perdesinin vurgulandığı melodiye ritmik özellik ile birlikte hacim kazandırıldığı görülmektedir.

Triole, üst mızrap vuruşu ile açık tellerin desteğiyle noktalı 16'lık acem ve 32'lik arazbar perdesi¹⁶ olarak icra edilmiştir. İkinci triolede nota üzerinde araban olarak görülen perde, arazbar perdesi üzerinde acem perdesine yapılan mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma ile pestleştirilerek icra edilmiştir.

Birinci kürdî perdesi, üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh olarak bam ses olarak yorumlanmıştır. Üst mızrap vuruşu ile yegâh teli ile birlikte basılan ikinci kürdî perdesinden çargâh perdesine çıkıcı legato yapılmıştır. Kürdî perdesinden çargâh perdesine glissando ile gelinerek çargâh perdesinde neva perdesine, kürdî perdesinde çargâh perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan

¹⁶ Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 71.

çarpma uygulanmıştır. Ölçü sonundaki rast perdesi, alt mızrap vuruşu ile açık teller olan rast, yegâh ve kaba rast tellerine birlikte vurularak yorumlanmıştır. Böylece açık tellerin dem ses vazifesi üstlendiği görülmüştür.

Şekil 9. İkinci hanenin ikinci ölçüsü

8'lik çargâh notası 32'lik neva ve noktalı 16'lık çargâh notası olarak ve neva notası açık pozisyonda, diğer açık tellerin desteği ile icra edilmiştir. Sıklıkla alt mızrap vuruşunun görüldüğü bölümde yegâh ve kaba rast tellerinin melodiye eşlik eden dem ses görevi gördüğü anlaşılmaktadır. Dem ses kullanılmasının neva perdesine hacim kazandırdığı görülmekle birlikte ölçü girişinin kuvvetli yorumlanmasına yardımcı olduğu izlenmektedir. Gerdaniye perdesinde üst mızrap vuruşu ile kaba rast telinden başlayarak akor vurulduğu görülmektedir. İcracının yaptığı son mızrap vuruşu ile ölçü başındaki kuvvetli ve ritmik girişi yumuşattığı görülmüştür.

Acem perdesinden başlayan trioleye icrada gerdaniye perdesinden başlanmıştır. 8'lik acem notası, alt mızrap kullanılarak rast teli ile birlikte duyurulmuştur. Araban perdesinden¹⁷ başlayan trioleye acem perdesinden başlanmıştır. Notadaki araban perdesi, icrada arazbar perdesi olarak basılmıştır. Acem perdesinde gerdaniye perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. Triolelerin ilk notalarına üst mızrap vuruşu ile açık tellerin desteğiyle basılması, bu notalarda yapılan vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmektedir.

8'lik neva notası, icrada noktalı 16'lık neva ve 32'lik acem notası olarak yorumlanmış, bu notalar rast telinin desteği ile icra edilmiştir. Arazbar perdesinde acem perdesine; çargâh perdesinden gerdaniye perdesine olan çıkıcı melodiye sırasıyla neva perdesinde acem perdesine, arazbar perdesinde gerdaniye perdesine

¹⁷ Sühan İrden, *a.g.e.*, s. 61.

mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. İcracının, bölümde daha sade bir icra tercih ettiği görülmüştür.

Şekil 10. İkinci hanenin ikinci ölçüsü

Acem notası, 32'lik nota süresinde alt mızrap vuruşu ile akor ve tüm açık tellere vurularak yapılan vurgulu üst mızrap vuruşu ile noktalı 16'lık acem notası olarak icra edilmiştir. Üst mızrap vuruşu ile acem perdesi ile birlikte açık tellere vurulması yapılmak istenen vurgunun etkisini artırdığı görülmüştür. Acem perdesinden kürdilihicazkâr ve gerdaniye perdelerine 32'lik çıkıcı legato yapılmış, gerdaniye perdesine yapılan legato esnasında üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur.

Gerdaniye notası yerine yegâh teline vurularak dem ses elde edilmiştir. 8'lik gerdaniye notasının 16'lık olarak yorumlanan ilk kısmında alt mızrap vuruşu ile gerdaniye perdesine açık tellerin desteği ile basılmış, ikinci kısmında ise kaba rast teline üst mızrapla vurulmuştur.

Alt mızrap vuruşu ile rast ve yegâh tellerinden destek alındığı izlenmiştir. Alt mızrap ile vurulan dem sesler böylelikle sünbüle perdesine gelen melodiye zemin oluşturduğu ve melodinin etkisini artırdığı görülmüştür.

Alt mızrap vuruşu kullanılarak icra edilen melodide birinci, dördüncü 16'lık notada ve 8'lik sünbüle perdesinde rast teline de vurulduğu, böylelikle vurgunun kuvvetini artırmasının yanında ritmik bir yapının oluştuğu görülmüştür. İstanbul lâvtasının önemli icra özelliklerinden olan dem ses kullanımı, yapılmak istenen vurgunun etkisinin artırılması ve ritmik yapı konularının her biri bu bölümde görülebilmektedir. Tiz çargâh perdesinden muhayyer perdesine gelen inici melodide mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır.

Sünbüle perdeleri, rast ve yegâh tellerinin desteği ile icra edilmiştir. 4'lük notanın noktalı 8'lik ve 16'lık olarak bölündüğü, 16'lık olan notada akor vurulduğu görülmektedir. Ölçü sonunda icracı sıklıkla alt mızrap vuruşundan yararlanmış, açık

tellerin dem ses olarak kullanmasının yanında uyumlu sünbüle – rast – yegâh seslerini duyurmuştur.

Şekil 11. Teslimin birinci ölçüsü

Üst mızrap vuruşu ile kürdî perdesine kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile basılmış ve çargâh perdesine glissando ile gelinmiştir. Alt mızrap vuruşu ile basılan 16'lık çargâh notalarından ikincisi yegâh teli ile birlikte icra edildiği görülmüştür.

İki 16'lık bir 8'lik çargâh notalarından oluşan yapı 16'lık nota grubu olarak bölünmüştür. Birinci ve dördüncü notalar üst mızrap vuruşu ile kaba rast, ikinci ve üçüncü notalar alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerinin desteği ile icra edilmiştir. Üst mızrap ile vurulan kaba rast telinin melodiye ritmik yapı, alt mızrap ile vurulan kaba rast ve yegâh tellerinin de dem ses kattığı görülmüştür.

Triole ve 16'lık iki nota 16'lık nota olarak birleştirilmiştir. Çargâh perdelerinde neva perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma uygulanmıştır. 4'lük neva notası noktalı 8'lik ve 16'lık olmak üzere ikiye bölündüğü görülmüştür: çargâh perdesindeki baskının devam ettirilmesi ile birinci neva notası alt mızrap vuruşu ile çargâh perdesi ve yegâh teli ile birlikte duyurulmuş, ardından ikinci neva notası için alt mızrap vuruşu ile açık tellerde akor vurulmuştur. Alt mızrap vuruşunun yoğun olarak kullanıldığı nota grubunda üst açık tellerin melodiye eşlik eden dem ses görevi gördüğü anlaşılmaktadır.

Üst mızrap vuruşu ile noktalı 16'lık olarak kaba rast ve yegâh telleri ile birlikte icra edilen şed kürdîlihiczâkâr perdesinden sonra kürdî perdesi 32'lik nota olarak basılmıştır. Yegâh teli ile birlikte üst mızrap vuruşu ile basılan şed kürdîlihiczâkâr perdesinden kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılarak rast, yegâh ve kaba rast tellerine alt mızrap vurulmuştur. Triole, 32'lik nota grubu olarak yorumlanmış ve 16'lık notalar ile birlikte yegâh telinin dem ses olarak kullanılması ile icra edilmiştir. 4'lük rast ve çargâh perdeleri, noktalı 8'lik ve 16'lık olarak bölündüğü, 8'lik çargâh notası yerine kaba rast teline vurulduğu ve

yegâh ile kaba rast tellerinden destek alındığı ve böylece melodiye ritmik zenginlik eklendiği görülmektedir.

Şekil 12. Teslimin ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine alt mızrap vuruşu ile basılmış ve çargâh perdesine mızrapsız çıkıcı legato yapılmıştır. İki 16'lık bir 8'lik notadan oluşan grup 16'lık olarak bölüştürülmüştür. Bu gruptaki birinci ve dördüncü kürdî perdeleri yerine üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline, üçüncü kürdî perdesi yerine de neva teline vurulduğu görülmektedir. Triole ve 8'lik nota 16'lık nota grubu olarak icra edilmiştir. Kürdî perdesinden dügâh perdesine inici legato¹⁸ yapıldığı görülmektedir. Çoğunlukla alt mızrap vuruşunun kullanıldığı bu alanda yegâh ve kaba rast telinden dem ses olarak destek alındığı, açık tellerin melodiye hacim kazandırdığı ve ritmik zenginlik kattığı gözlenmiştir.

Bir komalık re bemol perdesi, alt mızrap vuruşu ile üst tellerle birlikte vurulan kürdî perdesinden glissando ile bir komalık re bemol perdesine gelindiği ve bir komalık re bemol perdesinin mızrap vurulmadan telin devam eden titreşiminden faydalanılarak duyurulduğu görülmektedir.

16'lık nota değerince yapılan alt mızrap vuruşlarıyla crescendo ile şed kürdîlihicazkâr perdelerinde kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. Bu alanın tamamında alt mızrap vuruşları ile yegâh telinin dem ses olarak kullanılmış olması dikkat çekmektedir.

4'lük rast notaları ilki noktalı olmak üzere dört adet 8'lik nota olarak ayrıştırılmış, ikinci ve üçüncü notalardan sonrakiler alt mızrap vuruşu ile rast, yegâh ve kaba rast tellerine vurulmuştur. Açık tellerin kullanımının hacimli bir ritmik yapı ile ölçü sonundaki karar hissini kuvvetlendirmeye yardımcı olduğu görülmektedir.

¹⁸ Torun, a.g.e., s. 278.

Şekil 13. Teslim dönüşünün birinci ölçüsü

Ölçü girişinden itibaren icracının metronomu hızlandırdığı görülmektedir. Kürdî perdesine üst mızrap vuruşu ile vurgulu bir şekilde basılmıştır. Kaba rast ve yegâh tellerinden alınan desteğin, yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmektedir. Kürdî perdesinden çargâh perdesine glissando ile gelinerek perdede 32'lik triole yapılmış, son vuruşta yegâh teline de vurulmuştur. Çargâh perdesi ve kaba rast teline üst mızraplarla vurulmasının ardından alt mızrapla neva teliyle birlikte vurularak çargâh perdesine basılmıştır. Alt mızrap vuruşu ile yegâh ve kaba rast tellerine, sonrasında üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur. Bu alanın icrasında çargâh perdesine gelinmesi ile birlikte perde üzerindeki parmak baskısı kaldırılmamış, böylelikle kaba rast teline vurulan ritmik vuruşlar esnasında çargâh perdesinin titreşimi devam etmiştir. Metronomun hızlandırılması, girişte yapılan triole ve kaba rast ve yegâh tellerinin ritmik bir yapı ile kullanılması eserin sonlarına yaklaşan icracının vurgu ve gerilim içeren bir icra tercih ettiğini göstermektedir.

Triole ve 16'lık notalar, iki çargâh ve iki kürdî notası olmak üzere dört adet 16'lık nota olarak yorumlanmıştır. Alt mızrap vuruşu ile yegâh telinden destek alınmıştır. Alt mızrap ve dem ses ilişkisi burada da göze çarpmaktadır. Çargâh perdelerinde neva perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılmıştır. 4'lük neva notası 8'lik ikiye bölünmüştür; birincisinde alt mızrap vuruşu ile neva ve rast, ikincisinde vurgulu bir üst mızrap vuruşu ile kaba rast, yegâh ve rast tellerine vurulmuştur. Bu bölümde de açık tellerin kullanımı, yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı açıkça görülmektedir.

8'lük şed kürdîlihicazkâr perdesi 16'lık olarak icra edilirken, ilk notada alt mızrap vuruşu ile akor basılmıştır. Alt mızrap vuruşları ile kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden önce gelen notadan alan çarpma yapılarak rast perdesine gelindiği, bu esnada yegâh ve kaba rast tellerinden destek alındığı görülmektedir. İracının ölçü başında yaratmış olduğu vurgu ve gerilimin bu bölümde de açık tellerin kullanımı ile devam ettiği görülmektedir. Triole, yegâh teli ile birlikte duyurulan 32'lik nota grubu olarak yorumlanmıştır.

4'lük rast ve çargâh notaları, 16'lık notalardan oluşan çıkıcı bir melodi olarak icra edilmiştir. Bu melodide şed kürdilihiczâkâr perdesinden kürdî perdesine çıkıcı legato yapıldığı görülmektedir. Notada yer alan iki 8'lük çargâh notası, icrada 4'lük kürdî notası olarak yorumlanmış ve bu perdede vibrato uygulanmıştır. Ölçü başından itibaren üst açık tellerle birlikte kalabalık bir şekilde icra edilen melodinin bu bölümde yerini sadeliğe bıraktığı görülmekte; böylelikle icracının ölçü boyunca sürdürdüğü ve sonraki ölçüde de devam edeceği vurgu ve gerilimli icralar arasında, dinleyici için bir tür rahatlama alanı sağladığı görülmüştür.

Şekil 14. Teslim dönüşünün ikinci ölçüsü

Dügâh perdesine üst mızrap vuruşu yapılarak kaba rast ve yegâh tellerinin desteği ile vurgulu bir şekilde basılmıştır. Açık tellerin yapılmak istenen vurgunun kuvvetini arttırdığı görülmüştür. 16'lık birinci kürdî perdesinde alt mızrap vuruşu ile tüm tellere akor yapılmıştır. Üçüncü kürdî perdesi yerine üst mızrap vuruşu ile kaba rast teline vurulmuştur. Alt mızrap vuruşu ile yegâh telinin desteği ile basılan 4'lük kürdî perdesinde staccato yapılmıştır. Triole ve 8'lik nota bu alanda da 16'lık olarak yorumlanmış, ilk 16'lık kürdî notasına üst mızrap vuruşu ile kaba rast ve yegâh telleriyle birlikte akor basılmıştır. Şed kürdilihiczâkâr ve kürdî perdelere alt mızrap vuruşu ile yegâh telinin desteği ile icra edildiği görülmektedir. 4'lük bir komalık re bemol notası 16'lık kürdî ve noktalı 8'lik bir komalık re bemol notası olarak bölünmüş, kürdî perdesinden bir komalık re bemol perdesine glissando ile gelinmiştir. Burada da mızrap vurulmamış, telin devam eden titreşiminden faydalandığı görülmüştür. Ölçü başından itibaren çoğunlukla alt mızrap kullanılarak, güçlü ve üst açık tellerden yararlanılmasıyla kalabalık bir şekilde icra edilen melodi, önceki ölçüden itibaren yapılan vurgulu icranın sürdürülmek istendiğini göstermektedir.

Ritardando yapılmaya başlanarak alt mızrap vuruşu ile şed kürdilihiczâkâr perdesinde, kürdî perdesine mızrapsız, zamanını kendinden sonraki notadan alan çarpma uygulanmış ve yegâh ile kaba rast tellerinin desteğinden yararlanılmıştır.

Melodi ile birlikte alt mızrap vuruşu kullanılarak üst tellere de vurulması, icracının re bemol perdesinde nispeten sakinleşen icrasına yeniden vurgu ve ses hacmi kazandırmak istediğini göstermektedir.

Yegâh ve kaba rast tellerinden destek alınarak icra edilen bölümde 4'lük nota, alt mızrap vuruşlarının yapıldığı noktalı 8'lik ve akor vurulan 16'lık olarak bölünmüştür. Alt mızrap vuruşunun yapıldığı 8'lik iki notanın ikincisinde akor vurulmuş ve üst eşîge dokunularak staccato yapılarak eser sonlandırılmıştır. Çoğunlukla kullanılan alt mızrap vuruşları ile üst açık tellerin kullanımının, eser sonunda hacimli ve dolgun bir karar sesi duyulmasını sağladığı görülmektedir.

2. SONUÇ VE ÖNERİLER

İstanbul lâvtasının icra üslubu ve geleneği ile ilgili Tanburî Cemil Bey'in iki adet taksimi haricinde geçmişten günümüze gelen somut bir ses kaydı bulunmamaktadır. Enver Mete Aslan İstanbul Lavtası Metodu'nda bahsettiği gibi eğlence müziği ve kabasaz takımlarının yapmış olduğu müziklerin tarifi üzerine bir icra yöntemi geliştirmesi ve yine aynı metotta bulunan Cinuçen Tanrıkorur kaynaklı lâvta mızrabı konusu da bu bahsedilenleri desteklemektedir. İstanbul lâvtasının Rum müzisyenler tarafından ve sirta – longa formu icrasında çokça kullanılması da Ege'ye özgü tezene tavrının lâvtada uygulanmış olması hususunu ortaya koymaktadır. Lâvtada ekseriyetle kullanılan akort sistemi (en sık kullanılan sistem olan neva, rast, yegâh, kaba rast) de bu tavrın rahatlıkla icra edilebileceğinin göstergelerinden biridir. Bu sebeple İstanbul lâvtası ile icra esnasında tek tel üzerinde, tek sesli melodi icra etmek yerine diğer tellerin de tınlarının kullanılması ve ritmik yapının oldukça baskın hissedildiği bir icra tarzının benimsenmesi gerekmektedir. Çalgının kültürel alanda hayatta kalabilmesi için bu icra üslubunun gelecek nesillere aktarılması önem arz etmektedir. Aksi takdirde çalgının kendine has tınısının duyulmasının mümkün olamayacağı ve kültürün aktarımında eksikliklerin oluşabileceği düşünülmektedir.

İstanbul lâvtasının unutulmaya yüz tutan kendisinin ve kendine has mızrabı ve icra üslubu, çeşitli akademik ve sanatsal çalışmalar ile gündeme getirilmektedir. Bu amaç doğrultusunda Kürdîlihiczâr Zeybek üzerinden yapılan bu icra analizinde aşağıdaki teknik sonuçlara ulaşılmıştır. Bu teknik sonuçlar yukarıdaki paragrafta bahsedilen icra üslubunun ayrıntılarını içermekte olup, tavsiye edilen üslubun devamı adına Enver Mete Aslan'ın nasıl bir yol izlediğini ortaya koymaktadır. Tüm bunlara ek olarak çalışma içerisinde ölçülerde belirtilen cümleler ve cümle parçalarının ayrıntıları ile aşağıda belirtilecek olan maddelerdeki teknik hususların, öğrenme ve gelişim aşamasındaki icracılara yol göstereceği düşünülmektedir:

- Kaba rast, yegâh ve rast tellerine hem tek hem de birlikte vurularak bam ve pedal ses elde edildiği; açık tellerde mızrabın ritim içerisinde tek vuruşta tellere sırayla vurması ile tanımlanabilen akor vuruşu yapılarak üst açık tellerden sıklıkla yararlanıldığı görülmüştür. Pedal sesler elde edilirken klasik armoni kuralları göz önünde bulundurulmadan, sadece ritmi doldurabilmek amaçlı pedal sesler kullanılmış olup bu tür kullanım atonal yapı ile gelenekselliği ön plana çıkartmıştır.

- Melodi icrası ile birlikte belirli bir düzen içinde açık tellere vurulması ritmik yapıyı güçlendirmiştir.

- Notada yer alan 4'lük, noktalı 4'lük, 8'lik ve noktalı 8'lik notalar icrada daha küçük notalara/nota gruplarına bölünmüştür. Bölünen nota/nota grupları açık tellerden de yararlanılarak icra edilerek melodik ve ritmik zenginlik elde edilmiştir.

- Sıklıkla mızrapsız ve değerini kendinden sonra gelen notadan alan çarpma uygulanmıştır.

- İcrada vurgu yapılmak istendiğinde üst tellerden yararlanılmıştır. Üst tellerin yapılmak istenen vurguyu artırdığı görülmüştür.

- Tüm sesleri üst mızrap ile icra edilen cümleler daha kuvvetli duyulmuştur.

- Melodi icrasında açık tellerden destek alındığında alt mızrap vuruşundan daha çok yararlanıldığı görülmüştür. İstanbul lâvtasının icra üsluplarından biri olduğu düşünülen melodi icrası ile melodiye eşlik eden dem ses verme konusunun daha çok alt mızrap vuruşu ile mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Alt mızrap vuruşu ile önce ana melodinin olduğu alt tele temas edilerek melodi duyurulabilmekte ve ardından üst tele/tellere vurarak dem ses elde edilebilmektedir. Alt mızrap ile melodiye eşlik eden dem ses kullanımı konusunun yapılan inceleme sonucunda icrada yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmıştır.

- İcrada klasik Batılı armoni kuralları göz önünde bulundurulmadan basılan akorlardan yararlanılmıştır. Çalgının kültürel tarihinde yer alan ve daha çok Batı Anadolu ve yakın coğrafyasına ait olduğu düşünülen mızrap çarpma hareketleri sıklıkla uygulanmıştır.

- Her hane bir, her teslim ikişer defa çalınmış; teslimlerin her biri farklı şekillerde icra edilmiştir. Farklı tekrarlar da icra üslubundan uzaklaşmadan çok sesli ve geleneksel ritmik yapıya özen gösterildiği görülebilmektedir.

- İcracının icra esnasında metronomda değişiklikler yaptığı görülmüştür. Zeybek icrasının da bir özelliği olarak icracı bazı cümle parçalarında metronomu hızlandırıp yavaşlatmıştır.

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.
- ASLAN, Enver Mete, *Ud Alıştırmaları – Teknik Çalışmalar*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2011.
- _____, “İstanbul Lâvtası Üslubu Üzerine Bir Araştırma”, (Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015).
- _____, *İstanbul Lâvtası Metodu*, 1. Baskı, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2020.
- AYDEMİR, Murat, “Tarihsel Süreçte Lavta Sazı ve Lavta Öğrenim Kılavuzu”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018).
- CEMİL, Mes’ud, “Kaybolan Türk Sazı Lâvta”, *Musikî Mecmuası*, 4, 274, t.y.
- ELIAS, Nicolas, “Ege’nin İki Yakasında Geçmişten Günümüze Lavtanın Hikâyesi”, *Toplumsal Tarih Dergisi*, 207, İstanbul 2011, 2-8.
- İRDEN, Sühan, *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları*, 1. Baskı, Eğitim Yayınevi, Konya 2020.
- ÖZALP, Nazmi, *Türk Müsikîsi Tarihi Cilt I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 2000.
- TORUN, Mutlu, *Gelenekle Geleceğe – Ud Metodu*, 1. Baskı, Çağlar Yayınları, İstanbul 1996.
- ULUÇ, Murat Özden, *Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü*, 1. Baskı, Yurtrenkleri Yayınları, Ankara 2001.
- YÜCEL, Haluk, “Osmanlı Sarayı Kayıtlarında Yer Alan Âd ve Lavta Sazları Üzerine Bir İnceleme”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, Malatya, 2016, 424-438.

EK -1

Kürdîlihiczâr Zeybek
İstanbul Lâvtası

Aksak

Nota

İcrâ

2

Nota

İcrâ

3

Nota

İcrâ

4

Nota

İcrâ

2

5

Nota

İcrâ

6

Nota

İcrâ

7

Nota

İcrâ

8

Nota

İcrâ

9 3

Nota

İcrâ

10

Nota

İcrâ

11

Nota

İcrâ

12

Nota

İcrâ

4

13

Nota

İcrâ

14

Nota

İcrâ

rit.

final

