

PAPER DETAILS

TITLE: Ud Icra Geleneginde Cinuçen Tanrikorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansimalari

AUTHORS: A Tolga ÖZDEMİR,N Oya LEVENDOGLU ÖNER

PAGES: 0-0

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92433>

UD İCRA GELENEĞİNDE CİNUÇEN TANRIKORUR EKOLÜNÜN UZZAL TAKSİM ÜZERİNDEN YANSIMALARI^a

A.Tolga ÖZDEMİR¹, N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER^{1*}

¹Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, Türk müziğinin önemli isimlerinden biri olan Cinuçen Tanrıkörur'un icra uslubu, Uzzal makamında yaptığı taksim üzerinden değerlendirilmiştir. Makamsal açıdan yapılan analizde, makamın işlendiği ses sahası, seyir yapısı ve makamsal geçkiler değerlendirilmiş, ud icra tekniği bakımından yapılan analizde ise tercih edilen akort, klavye üzerindeki pozisyonların kullanım şekli ile sık kullanılan süslemeler sağ ve sol el tekniklerini içeren bir anlayışla çözümlenmiştir. Yapılan analizler doğrultusunda, Tanrıkörur'un bu taksimini, kız ney akordunda yaptığı, melodilerinde kalıplaşmış ezgi yapılarını tercih etmediği, geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği, kapalı ve ileri pozisyonları tercih ettiği, atlamalı aralıklar, çift sesler, akorlar ile glissando, vibrato, tremolo ve flajole tekniklerini kendi icra uslubu içerisinde etkili bir biçimde kullandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Ud, Cinuçen Tanrıkörur, Taksim

REFLECTION ON UZZAL TAKSİM OF CİNUÇEN TANRIKORUR SCHOOL IN UD PERFORMING TRADITION

ABSTRACT

In this study, ud taksims of Cinuçen Tanrıkörur, one of the most important performers in Turkish music, are analysed in terms of modal and technical aspects. Analysed from modal perspective, Tanrıkörur's, who plays out of routine melody patterns, namely Uzzal, is selected as samples for this study, and the taksim is studied in terms of their transpositions, melodic movements, motional structures, and modal transitions. Afterwards, the taksim whose modal analysis has been completed are explained in a way which includes positions on keyboard, frequently followed figuration, and left-right hand techniques in terms of usage technique in the instrument Ud. As a result of the analysis, it is seen that in his taksim, Tanrıkörur rather prefers transposed frets, uses "kız ney" tonic chord, produces unique melodies around traditional motion perspective, avoids using stereotyped.tunal structures and chooses close and high positions, frequently uses techniques of glissando, tremolo, vibrato, flajole and larger intervals which is not used in traditional.

Keywords: Ud, Cinuçen Tanrıkörur, Taqsim.

1. GİRİŞ

Türk Klasik Müziği'nin en büyük isimlerinden biri olan Cinuçen Tanrıkörur (1938-2000), kendine has icra ekolu ile çağımıza damgasını vurmuş bir ud virtuozu ve bestecidir. Gerek icracılığı gerekse taksimlerindeki melodi zenginliği, derinlik ve sıradışılık çağdaşlarını ve yeni nesli derinden etkilemiştir. Çocukluk dönemlerinde ud ile tanışması, Türk Klasik Müziği'nin incelikli melodilerini ve derinlikli üslubunu erken yaşlardan itibaren tanımasına sebep olmuş, bu

^a Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir

* Yazışma yapılacak yazar: levendogluoya@gmail.com

Makale metni 30.09.2011 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 28.10.2011 tarihinde basım kararı alınmıştır.

durum onun besteci ve icracı uslubunda önemli bir rol oynamıştır. Gerçekleştirdiği resitalerde, ud icracılığının yanında, sesine kendi saziyla yaptığı eşliğin niteliği bakımından da klasik manada eşine az rastlanacak performanslar sergileyen sanatçı, yirminci yüzyılda yaşamış çağdaş bir ozandır. Onun, sanata olan sevgisi ve yaklaşımının ne denli bütüncül bir anlayıştan beslendiği, Türk edebiyatına verdiği önemden, bestelerine seçtiği güftelerden açıkça görülmektedir. Bu anlamda Yahya Kemal şiirlerinin, Tanrıkörur'un dünyasında ayrıcalıklı bir yeri olmuştur.

Tanrıkörur'un üzerine en fazla eğildiği konulardan biri eğitim konusudur. Kendi tabiriyle “bana hayatta hiçbir şey hocalık kadar zevk vermedi” şeklinde ifade ettiği öğretme arzusunu, yine kendi tabiriyle, “para vererek öğrenmediğim bir şeyi para karşılığında öğretmedim” (Eryılmaz, 2002) anlayışında, yerli yabancı pek çok öğrenciye karşılık gözetmeksizin aktarmış, eğitim meselesini her meselenin önünde tutmuştur. Bu anlayışının bir uzantısı olarak hazırladığı ud metodu, bu çalgının eğitime sistematik anlamda en ciddi katkısı sağlayan batılı anlamdaki ilk ud metodu olma özelliğini taşımaktadır. Bu metod, ud sazının çalgısal değerinin tanımlanmasında ve Tanrıkörur ekolünün aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Gerek metodunda gerekse icralarında izlenebilen bu ekolün en önemli özelliklerinden biri, icrada klavye üzerindeki ileri pozisyonlara bolca yer verilmesidir. Sanatçının seslendirdiği eserlerin ağırlıklı bir bölümünü müstahsen akortta icra etmesi, udun kapalı pozisyonda kullanılması zarureti doğurmaktadır. Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan gibi ağırlıklı olarak udu açık pozisyonda kullanan ekollerin yanında Tanrıkörur ekolü, özellikle transpoze sahasında ciddi bir boşluğu doldurmakta, sözü edilen ekollerin açık pozisyonlarda yakaladığı çizgiyi, kapalı pozisyonlar üzerine taşımaktadır. Bu ekol, tanbur uslubunu andırması nedeniyle zaman zaman eleştirilere konu olsa da anlatımdaki derinliği ve özgünlüğü, eleştirilerin önüne geçmiş, Tanrıkörur 20. yüzyılın dev şahsiyetlerinden biri olarak Türk müzik tarihindeki yerini almıştır.

Böyle bir uslubun, taksim formundaki yansıması ise, onun icra uslubunu ortaya koymak bakımından en değerli malzemelerden biridir. Türk müziğinin ustalık gerektirmesi bakımından en zor formlarından biri olan taksim, icracılar için yeteneklerini, bilgi seviyelerini, çalgılarına olan hakimiyetlerini gösterebilecekleri bir özgürlük alanı olmuştur. Fakat bu alan süreyi doldurabilecekleri boş bir özgürlük alanı değildir. İcracının müziksel kimliğini ortaya koyabileceği, kendini ifade edebileceği bir alandır (Yahya, 2002). Taksimin temel özelliği, makamı en doğru şekilde usulsüz bir beste gibi tarif etmesi ve öncelikle bir kompozisyon niteliği taşımasıdır. Giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşan bu kompozisyonda makamın özelliklerinin mümkün olan en kısa süre içinde ve doğru olarak icra edilmesi amaçlanır (Akdoğan, 1989). Türk Müziğinin tarihsel gelişiminde icracıların, kendilerini en iyi ifade edebildikleri, geniş bir hareket alanı içerisinde duygu ve müzikal yeterliklerini kendi müzikal anadilleri ile anlatabildikleri form, kuşkusuz taksim formudur. Çünkü bu form, saz üzerindeki hakimiyeti, icra edilecek makam dizilerine ve makamın müzikal iklimine vakıf olmayı gerektirmesi, içerisinde icracının müzikal şahsiyeti hakkında derin fikirler vermesi, son derece karmaşık, girift dengeler barındırması, ifade edildiği müzikal bütüne uyum gösterme mecburiyeti gerektirmesi bakımından, nazari bilgi ve ustalığın aynı alanda harmanlandığı sıradışı formlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu form, büyük ustaların doğaçlama icralarını taklit etmek, kendisini sazında yetiştirmek ve farklı ekollerde saz icra edebilme becerisini geliştirmek isteyen sazende adaylarının melodi dağarcığını zenginleştirmeleri bakımından da oldukça önemlidir. Taksim formunun doğaçlama mı yoksa birtakım kalıplaşmış ezgilere dayanan bir melodik örgü mü olduğu sorusunun cevabını arayan bir çalışmaya göre, bu form kalıplaşmış ezgilere dayanan bir yapıdır (Yener, 2004). Bu nedenle, Tanrıkörur'un taksimleri ayrıcalıklı bir önem arz etmektedir. Çünkü o, taksimlerini kalıplaşmış ezgi yapılarından ve monotonluktan uzak bir kurgu ile icra eden ender müzisyenlerden biridir. Yapılan bu çalışma, ud icrası alanında bir ekol olan Cinuçen Tanrıkörur'un icra tekniğini, Uzzal makamında yaptığı taksimi üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Taksimin analizi, icracının kullandığı akort sistemi, melodik yapıyı işlediği ses sınırı, geleneksel ve yenilikçi süsleme teknikleri, makamı işlediği melodi kalıpları, taksimde kullanılan aralıklar ve çoksesli unsurlar başlıklarında ele alınmış; Tanrıkörur ekolü, Uzzal taksimine yansıyan bu yönleriyle değerlendirilmiştir. Taksim, icracının makamı seslendirdiği kız ney akordu üzerinden notaya alınmış ve bu nedenle yapılan makamsal çözümlemeye açıklanan geçkiler hüseyini aşırın karar perdesi üzerinden verilmiştir.

2. MAKAMSAL YAPI BAKIMINDAN UZZAL TAKSİM ANALİZİ

Türk Klasik Müziğinde Uzzal makamı, Hicaz makamı ailesinden olup yerinde Hicaz beşlisine hüseyini perdesinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. İnici- çıkıcı bir seyre sahip olup rast perdesinde Nikriz'li ve nim hicaz ve dik kürdi perdelerinde çeşnisiz asma kararlarla hareket eder. Aynı zamanda Hicaz ailesinin diğer çeşitlerine geçkiler yapılır. Onların güçlülükleri bu makam için asma karar perdeleridir. Neva'da Buselik'li, neva'da Rast'lı, nadiren de hüseyini'de Hicaz'lı asma kararlar bu makamın işlenişinde de kullanılır (Özkan, 1994). Uzzal makamını diğer Hicaz

ailesi makamlarından ayıran en önemli özelliği, onun güçlü perdesi olan hüseyini perdesi üzerinde yaptığı Uşşak'lı asma kalıflardır.

Tanrıkorur, Uzzal makamındaki taksimini, kaba hüseyiniaşiran perdesinden tiz eviç perdesine kadar uzanan bir ses sahası içinde kız ney akordunda icra etmektedir. Kaba hüseyiniaşiran perdesi, dizinin durak perdesinin pest oktavı konumunda, tiz eviç perdesi ise makamın tiz durak genişleme bölgesinde nadir de olsa kullanılan, Uşşak dörtlüsünün ikinci derecesinde bulunmaktadır. Taksim, makamın seyir özelliğine uygun olarak, karar perdesinden güçlü perdesine doğru, hüseyiniaşiran teli üzerinden çıkıcı nağme kullanarak başlamış ve güçlü perde üzerine kısa bir kalıştan sonra yine makamın karakteristik perdelerinden olan nim hicaz perdesi, yani kız ney akorduna göre nim zirgüle perdesi üzerinde asma karar yapmıştır. İcranın devamında durak perdesi üzerinden makamın güçlüsü konumundaki buselik perdesine, hüseyiniaşiran teli üzerinden glissando ile soru cümlesi şeklinde atlamakta ve bu cümleyi yine kız ney akorduna göre icra edilen Hicaz makamının, güçlüsü konumunda olan düğah perdesi üzerinde, düğah teli üzerinden cevaplandırmaktadır. Güçlü üzerinden hareketle çargah perdesini tutmakta, tekrar buselik perdesinde kalmaktadır. Tekrar güçlü perdesinden hareketle çargah perdesi üzerinde gösterdiği soru cümlesini yine buselik perdesinde cevaplandırmaktadır. Benzer tartımla soru cümlesini nim zirgüle perdesinde tekrarlayarak dizinin güçlü pozisyonundaki düğah perdesi üzerinde benzer biçimde cevaplandırmaktadır. Nim zirgüle perdesinden hareketle soru cümlesini ve bu perdeyi güçlendirerek, ajiliteli şekilde düğah ve nim zirgüle perdeleri arasında ısrarlı gidiş gelişlerle, daha büyük bir soru cümlesi şeklinde asma karar yapmakta, dizinin dem sesi olarak ifade edilebilecek kaba hüseyiniaşiran perdesini ön plana çıkarmaktadır.

İcranın giriş bölümünün ikinci kısmında, buselik perdesinden hareketle neva perdesine doğru yine soru cümlesiyle taşımakta, bu sorusunun da nim hicaz perdesini buselik perdesine taşıyan bariz bir glissando ile ilk cevabını, buselik perdesi üzerinden yine aynı perdede ikinci cevabını vererek nim zirgüle perdesi üzerinde sabit kalışla ikinci soru cümlesini başlatmaktadır. Bu sabit tutulan perdenin cevabını, hüseyini perdesinden hareketle inici olarak, bariz üçleme tartımlarını kullanarak üç grupta vermekte, acemaşiran perdesinde cevabın ilk bölümünü tamamlayarak yine aynı tartımlarla neva perdesi üzerinden, üç grup aynı tartımın birbirini birer perde inerek takip etmesi şeklinde karar perdesi üzerinde ikinci ve kesin cevabı vermektedir. Karar perdesini tekrar gösterdikten sonra tam beşli atlayarak hüseyini ve acem perdeleri gösterilmekte, önce acem, daha sonra düğah perdelerinde kuvvetli ve bariz çarpmalar ile acemaşiran perdesine inilerek sanki karara gidilecek hissi verilmekte, nağmenin devamında verilen hissin tam aksine kaba buselik perdesine atlanarak yegâh perdesine kadar kromatik dizi takip edilip rast perdesinde asma karar yapılmaktadır. Burada kullanılan perdelerin Nikriz beşlisine uyması fakat duyum itibarıyla kulakta nikriz etkisini bırakmaması ilgi çekicidir. Kaba buselik perdesinden rast perdesine kadar birbirini takip eden dört kromatik sesin oluşturduğu bu küçük motif, aynı zamanda kendi içinde bir soru cevap unsuru içermekte olması bakımından da ilgi çekicidir. Bu küçük soru cevaptan sonra icracı taksimin gelişme bölümüne doğru yeni bir açılım yapmak için yegâh perdesinden aldığı nağmeyi kaba buselik teli üzerinden, acemaşiran perdesine taşıyarak orada yeni bir soru cümlesiyle kalmaktadır. Aynı motif nim zirgüle perdesine taşınarak soru cümlesi daha güçlü biçimde ifade edilmekte daha sonra karar perdesine kadar inerek oradan güçlü perdesi konumunda olan düğah perdesine atlamak suretiyle ilk etapta zayıf, ikinci etapta hüseyiniaşiran üzerinde Rast çeşnisi kullanarak daha kuvvetli bir cevap verilmektedir. Aynı zamanda dizinin güçlü perdesi de Hicaz ailesine mensup olan Hümayun makamının karakteristiğine oldukça uygun şekilde vurgulanmıştır. Taksimin bu kısmında icra dinamiğinin arttığı gözlenmekte, az önce söz edilen cevap cümlesi burada daha da güçlenerek karşımıza çıkmaktadır. İlk aşamada düğah perdesi üzerinde işlenen küçük soru cevap motifi çok sert ve bir çırpıda ifade edilen kaba düğah, kaba nim hicaz, hüseyiniaşiran ve düğah perdelerinden oluşan akor ile kesin olarak cevaplanmakta, buselik perdesinden başlayarak düğah perdesinde sonlanan bir diğer küçük motif yine aynı akorun sert ve kat i icrası ile cevaplandırılmaktadır. Nağmenin devamında nim hicaz perdesi üzerinden hüseyini perdesine kadar çıkılarak tekrar düğah perdesine inilmekte ve bu küçük motifte aynı akor tarafından karşılanmaktadır. Taksimin bu bölümü de kendi içinde, iç içe geçmiş büyük ve küçük soru cevap cümlelerinin birbirini tamamlar nitelikte olması, parça bütün ilişkisi ile kullanılan akor ile tam bir uyum içinde olması bakımından oldukça ilgi çekicidir. İcracı taksimin devamında buselik perdesinden başlayarak tiz segah perdesine kadar ajiliteli şekilde çıkmakta ve yine çarpmalı şekilde düğah perdesine inmektedir. Bu perdeden tekrar neva teli üzerinden tiz muhayyer perdesine sıçrayıp ajiliteli şekilde düğah perdesine inerek, nim zirgüle perdesiyle düğah perdesi arasında ısrarlı gidiş gelişlerle, gelişme bölümünün ilk kısmını, önce nim zirgüle perdesi üzerinde, daha sonra kaba hüseyiniaşiran teli üzerinde aynı şekilde, kaba nim zirgüle perdesinde güçlü bir ifade ile, soru cümlesi şeklinde bırakmıştır.

Gelişme bölümünün ikinci kısmında Tanrıkorur, taksimın meyanını açmak amacıyla buselik perdesinden hareketle ilk olarak neva perdesinde, ikinci olarak acem perdesinde yürüyücü nağmelerle kısaca bekleyerek tiz durak civarında yer yer arpejler ve bu arpejlerde kullanılan yürüyücü seslerin yardımıyla meyan bölümünü açmıştır. Taksimın bu tiz bölgedeki seyri sırasında kullanılan perdeler, Hicaz makamı dizisinin tiz durak üzerine eklenmesiyle elde edilen seslerden oluşmaktadır. İcracının meyanı açarken kullandığı nağmeler, beylik diye tabir edilen, aşinalık uyandırmıştır. Nağmelerden daha çok, icracının üslubunu ve nağme anlayışındaki sıradışılığını ön plana çıkarması bakımından da dikkat çekicidir. Tanrıkorur meyanın devamında tiz durak perdesi civarında seyrine devam ederek acem perdesi üzerinde kuvvetli çarpmalar kullanmak suretiyle nim zirgüle perdesine kadar inmektedir. Bu müzik cümlesi muğlak bir ifade ile nim zirgüle perdesinde bırakılarak, ilk olarak tiz durak perdesine ikinci olarak da tiz buselik perdesine ısrarlı şekilde vurgu yapılmış, daha sonra tiz nim zirgüle perdesinden önce küçük üçlü şeklinde tiz buseliğe, daha sonra büyük üçlü şeklinde tiz çargah perdesine atlanılarak meyanda adeta bir genişlik duygusu uyandırılmıştır. İcranın devamında tiz çargah perdesinden başlayarak, daha serbestlikten uzak, daha belirgin tartımlar kullanmak suretiyle çarpmalı şekilde tiz neva perdesinden tiz durak perdesine inerek tiz nim zirgüle ile bu perde arasında gidiş gelişlerden sonra nağmeyi, tiz durak üzerinde çok kuvvetli ve bariz tiz çargah çarpmaları ile devam ettirmiş, bu perdeler arasında glissandolu gidiş gelişler yaparak cümleyi neva teli üzerinden, bariz bir soru cümlesi olacak şekilde tiz nim zirgüle perdesinde bırakmıştır. Meyanın bu kısmında, ilk gelişme bölümünün sonunda tiz nim zirgüle perdesinde cevapsız bırakılan soru cümlesi ile ikinci gelişme bölümünün sonunda yine aynı perdede bırakılan bariz soru cümlesi, çözüme ulaşmaya başlayacaktır. Tanrıkorur taksimının bu bölümünde, neva ve düğah perdelerinde iki flajöleden sonra, ağırlıklı olarak halk müziği sazlarımızdan duymaya alıştığımız nağmeler ile hüseyňaşiran ve kaba buselik dem seslerini kullanarak, gerdaniye teli üzerinde tiz buselik, tiz çargah ve tiz neva perdeleri ile küçük soru cevap cümleleri kurmaktadır. Bu kısımda, özellikle tiz buselik üzerinde kullandığı Uşşak dörtlüsü perdeleri, daha çok Kerem ayağı ifadesini çağrıştıracak şekilde icra edilmiştir. Burada kullanılan üslup farklılığının, icrının seyrini monoton olmaktan çıkarıp oldukça renkli bir hale getirdiği gözlenmektedir.

Tanrıkorur taksimine tiz neva perdesi üzerinde birbirini ısrarlı şekilde tekrar eden, yine içinde halk müziği ezgi motiflerini barındıran nağmeler ile devam etmektedir. Bu nağmeler iki grup olarak bol çarpmalı ve ajiliteli şekilde icra edilmektedir. Az önce sözü edilen ısrarlı nağmeler kat i şeklinde kesilerek tiz acem perdesine atlanmak suretiyle bambaşka bir üslupta yeni bir çözüm cümlesi başlatılmaktadır. Bu cümleler yine benzer tartımda birer perde inerek birbirini takip eden motiflerden oluşmakta, düğah teli üzerinden neva perdesinde, muğlak bir soru cümlesi şeklinde kalmaktadır. Hüseyni perdesinden inici nağmeler kullanılarak ajiliteli şekilde devam eden seyir, buselik ve çargah perdeleri arasında yapılan gidiş gelişler ile az önce sözü edilen soru cümlesini yine cevapsız bırakmaktadır. Üslup aniden değişerek acem ve buselik perdelerinde başlayıp, devamında hüseyňaşiran perdesini de içine alan, seri bir tremolo mızrabıyla daha çözümsüz bir akor icra edilmektedir. Acem ve buselik perdelerinin sahip olduğu ses aralığı, batı müziğinde triton olarak tanımlanmakta ve kulakta oldukça çözümsüz bir ifade bırakmaktadır. Kullanılan akor, hüseyňaşiran çargah ve hüseyni perdelerini kapsayan diğer akorla takip edilmekte ve burada kısmen çözüme ulaşmaktadır. Yine neva teli üzerinde devam eden yürüyücü nağme, hüseyňaşiran buselik ve neva perdelerini içeren akorla devam etmektedir. Akora daha sonra dahil edilen gerdaniye perdesi de başta el sürçmesi gibi duyulsa da, buselik perdesiyle küçük altılı, neva perdesiyle tam dörtlü olması nedeniyle farklı bir soru cümlesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Taksimın gelişme bölümünün sonuna gelindiği gözlenmektedir. Hüseyni perdesinden inici hareketle acemaşiran perdesindeki asma karar, gelişme bölümünü ilk etapta yalın, ikinci dönüşüyle daha kuvvetli bir soru cümlesi şeklinde sonlandırmaktadır. Buselik perdesinden çıkıcı hareketle başlatılan, sonuç bölümünün ilk nağmeleri sırasıyla acem, neva, buselik, düğah, nim zirgüle, acemaşiran ve nihayetinde yegah perdesiyle karar veren arpejle, belirgin bir tartımla, çözümsüz bırakılmıştır.

Taksimın son bölümünde karar perdesinden başlayarak nim zirgüle perdesinde soru cümlesi şeklinde kısa süreli kalan nağme, acemaşiran perdesinde, yine çargah, düğah ve acemaşiran perdelerini kullanarak asma karar yapmaktadır. Bu asma karar cümlesini karar perdesinde buselik, nim zirgüle, acemaşiran ve hüseyňaşiran perdesinde cevaplandırmaktadır. İcracı karar duygusunu iyice pekiştirmek için, karar perdesi civarında seyrettikten sonra dem sesi konumundaki hüseyňaşiran perdesini temel alarak, daha pest bölgedeki sesleri kullanmak suretiyle seyretmeye devam etmektedir. Karar perdesinden devam ettirilen çıkıcı nağme tekrar acemaşiran perdesine ilk soru cümlesi olarak düşmekte, bunu düğah perdesinde kalan bir diğer cümle ile takip etmektedir. Karara doğru yapılan ilk hareketle, buselik nim zirgüle acemaşiran ve hüseyňaşiran perdesiyle başlayarak karar hissi verilmiş, fakat bariz bir üçleme tartımı kullanılarak hüseyňaşiran, hemen arkasından aynı ifadenin bir oktav pestinden tekrarı suretiyle eserin son kuvvetli soru cümlesi ifade edilmektedir. Tam karara gidilirken acemaşiran perdesinde, ısrarlı bir nim zirgüle çarpması

ile karar hissi pekiştirilmekte, nim zirgüle ve hüseyनियाşiran perdelerinin oluşturduğu büyük üçlü aralığı ile tam karar verilmektedir. Aynı ifade önce bir oktav pest bölgede, devamında bir oktav tiz bölgede tekrar edilmekte, kararın bir oktav tizinde bulunan hüseyini perdesinde karara gidilmektedir. Taksim, hüseyini perdesinin bir oktav tizinde, düğah telinin 3/1 konumunda bulunan ilk flajole ve iki oktav tizinde bulunan, yine düğah telinin 7/1 konumundaki ikinci flajole ile son bulmaktadır.

3. UD İCRA TEKNİĞİ BAKIMINDAN UZZAL TAKSİM

Cinuçen Tanrıkorur taksim ilk bölümünü, tane tane mızraplarla ve uzun soluklu aralar vererek, ajiliteden uzak bir icra anlayışı içinde sergilemekte, icra dinamiğini taksimin ilerleyen bölümlerinde kademeli olarak arttırmaktadır. Bu taksimde, glissando tekniği yaygın biçimde uygulanmakta, özellikle kapalı ve ileri pozisyonundaki perdeler üzerinde tercih edilmekte, klavye üzerinde geniş bir bölgede uygulanmaktadır. Bu tekniğin kullanıldığı pasajları aşağıda görmek mümkündür.

Glissando tekniği:



Taksim ilk cümlesinden başlayıp sonuç bölümüne kadar ilerleyen süre içinde, glissando tekniği ağırlıklı bir sıklıkla, ud sazının en pest sesi olan kaba hüseyनियाşiran'dan en tiz sınırlarına kadar tüm ses sahasında kullanılmıştır. Cinuçen Tanrıkorur'un son derece karakteristik olarak kullandığı tekniklerden bir tanesi de yaptığı vibratolardır. Vibrato tekniği, onun icralarında derinden ve volümlü bir tonda duyulmaktadır. Bu taksiminde duyulan vibratolu perdeler, büyük oranda glissando tekniğinin ardından gelmekte ve uzun kalışlarla duyurulmaktadır. Aşağıdaki motiflerde muhayyer ve tiz buselik perdeleri ile flajole tekniğinin duyurulmasından hemen önce seslendirilen nim şehnaz perdesi, Uzzal taksimde bu tekniğin en çarpıcı kullanıldığı pasajlara birer örnektir. Nim şehnaz perdesinin, neva telinin VI. pozisyonunda icra edilmesi, bu perdeye glissando tekniği ulaşılmasının ardından yapılan volümlü vibratolu seslendirişler, taksim can alıcı soru cümlelerinden biridir.

Vibrato tekniği:



Bu taksiminde duyurulan en güçlü süsleme tekniklerinden bir tanesi de çarpma tekniğidir. Türk müziğinin en karakteristik süsleme tekniklerinin başında gelen bu teknik, durucu ve yürüyücü perdeler üzerinde sabit ve hareketli şekillerde, sıklıkla kullanılan bir başka süsleme tekniği olarak karşımıza çıkmakta, ağırlıklı olarak cevap motif ve cümlelerinin sonunda kullanılan flajole tekniğinden de faydalanılmaktadır. Tanrıkörur'un bu taksiminde çarpmalar son derece güçlü vurgularla seslendirilmiştir. Yapılan çarpmalardan ayrı olarak sabit kalışlarla ve mızrapsız biçimde seslendirilen, soru cevap kurguları içerisindeki rolü, ima yoluyla belli edilen perdeler seslendirilmekte, arka planda duyurulmasına rağmen iç musiki olarak adlandırabileceğimiz, derinlik hissi uyandıran, gelişigüzel olmaktan uzak bir icra anlayışı içinde dinleyiciye sunulmaktadır.

Çarpma ve flajole tekniklerinin kullanılış biçimleri şu pasajlarda görülebilir:

Çarpma tekniği:

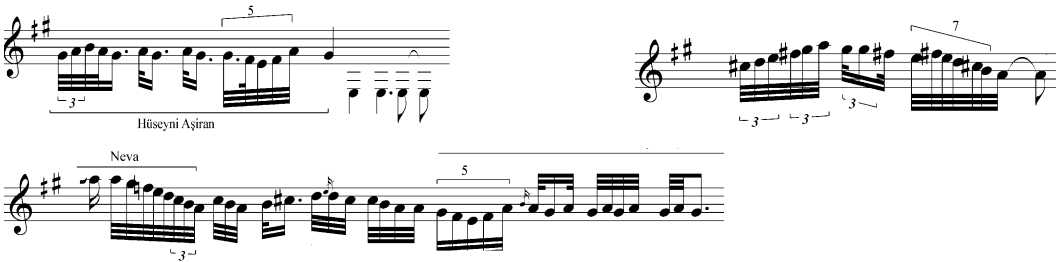


Flajole Tekniği:



Tanrıkörur, yine pek çok akor ve arpeji, özellikle taksimnin gelişme bölümünde, durucu ve yürüyücü sesleri tremolo mızrabıyla icra ederek seslendirmekte, icraya, giriş bölümüne kıyasla daha farklı bir derinlik, çeşitlilik kazandırmaktadır. Ajiliteli pasajların hemen arkasından duyulan akorlar ile taksimnin soru cümleleri oluşturulmakta, motif sonlarındaki soru ifadesi, boş pozisyonadaki kaba hüseyinâşiran perdesine vurulan ısrarlı mızrap vuruşları ile perçinlenmektedir.

Ajiliteli pasajlar:



Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkörur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları

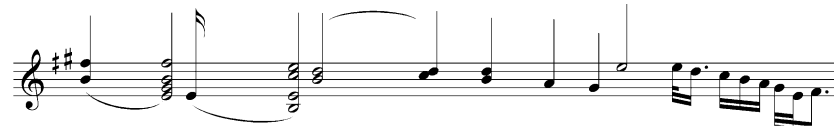
İcralarında yoğunlukla kapalı ve ileri pozisyonlarla tercih eden, ajiliteli pasajlardan ziyade tını derinliği ve melodi zenginliğini önde tutan Tanrıkörur, bu taksiminde yer verdiği ajiliteli melodilerinde yine tek tel üzerinde ileri pozisyonları kullanmaktan vazgeçmemiştir. Son pasajda görülen melodik iniş bu duruma bir örnektir.

Geleneksel icralarda pek sık kullanılmayan akorlar da onun icralarında sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzzal taksimindeki akor kullanımlarını aşağıdaki örneklerde izlemek mümkündür. Tek bir mızrap darbesi ile seslendirdiği akorların yanında tremolo tekniğini kullanarak seslendirdiği çift sesler ya da akorlar da bu taksimde görülmektedir.

Akorlar:



Tremolo tekniği:



Tanrıkörur'un ürettiği melodik yapılarda dikkati çeken bir nokta da atlamalı aralıkları makam duygusunun içinde eritmede gösterdiği başarıdır. Türk müziği, karakteri itibarı ile atlamalı aralıkların çok fazla kullanılmadığı bir yapıdadır. Geniş atlayışlar, geride makamsallık bakımından işlenmemiş olarak kalan perdelere neden olacağından pek tercih edilmez ve seyirde en fazla ikili aralıklar kullanılır (Can, 2003). Ancak Tanrıkörur'un besteleri ve taksimlerinde geniş aralıkların kullanımının makam duygusu içerisine olağanüstü bir müzikalite ile yerleştirildiği görülmektedir. Bu aralıklar icracı tarafından zaman zaman pedal ses, zaman zaman ise başlıbaşına müzikal motifler olarak kullanılmaktadır. Taksimlerde usullü ya da usulsüz dem kullanılarak eşlik seslerinin oluşturulması bu forma ait özelliklerden birisidir (Akdoğan, 2003). İcracı, taksiminde pest bölgeleri hem atlamalı aralıklar ile hem de bu eşliği oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Aşağıda bu taksimde yer alan her iki kullanımın da örneği görülmektedir.

Atlamalı aralıkların kullanıldığı pasajlar:



4. SONUÇ

Yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Cinuçen Tanrıkörur'un Uzzal taksiminde görülen melodik ve teknik özellikler şunlardır:

Melodik açıdan;

- Taksim, kız ney akordunda icra edilmiştir.
- Tanrıkörur'un icra ettiği bu taksim genel olarak incelendiğinde, kullanılan cümlelerin parça bütün uyumlarının, küçük ve büyük müzik cümlelerinin özellikle bağlam bölümlerinin oldukça büyük bir ustalıkla ve yetkin bir şekilde kurgulandığı görülmektedir. Özellikle soru cümleleri icracının kendine has üslubunu oldukça iyi yansıtmakta, monoton ve tekdüze olmaktan uzak bir yapı sergilemektedir. Aynı orijinalitede kurgulanan cevap cümleleri de soru cümlelerini oldukça tatmin edecek biçimde tasarlanmaktadır. Taksimin gelişme bölümünün hemen başında duyurulan kimi soru cümleleri cevabını tam olarak gelişme bölümünün sonlarında bulabilmektedir. Bu da rastgele olmaktan uzak, oldukça kompleks bir şekilde tasarlanan genel cümle yapısının, iç uyumu olarak görülmektedir ki bu durum üslubun derinliğini kanıtlayabilecek niteliktedir. Tanrıkörur'un monotonluğun önüne geçmek amacıyla değişik formlara taksimi içinde yer vermesi de kayda değer bir başka durumdur. Taksimin belli bölümlerinde halk müziği motiflerinin ve ağırlıklı olarak klasik batı müziğinde görülen arpej ve akor kullanımının makamsal yapı içinde çok yetkin biçimde eritilip, klasik üsluba uygun biçimde icra edilmesi de dikkat çeken bir başka unsurdur.
- Taksimde kompoze edilen doğaçlama icranın giriş bölümü, küçük cümle yapıları ile başlamakta uzun soluklu aralar ile makamın müzikal iklimi baskın biçimde gösterildikten sonra icra dinamiği kademeli olarak artmaktadır.
- Tanrıkörur, makamı işlerken geleneksel makam tariflerine sadık kalmakla beraber, beylik diye tabir edebileceğimiz klişeleşmiş melodilere icralarında fazla yer vermemiş, makamı daha kendine has ve özgün melodiler kullanarak ifade etmiştir.
- Ud sazını küçük bir orkestra gibi kullanan Tanrıkörur, Ud'un pest bölgede boş pozisyonunda bulunan dem seslerini, atıl olmaktan çıkarmış ve icra dinamiği içerisinde ana melodiyi tamamlayacak bir eşlik unsuru olarak kullanmıştır.

Teknik açıdan;

- Tanrıkörur, taksiminde ağırlıklı olarak kapalı ve ileri pozisyonları tercih etmiş, kullandığı akordun ud üzerindeki dörtlü akort sisteminde sağladığı olanakları, son derece verimli ve üretken biçimde işlemiştir.
- İcrasında cümle kurgusu içerisinde tercihini genel olarak aynı tel üzerindeki perdelerden yana kullanmış, icra ettiği perdelerin önemli bir kısmında glissando tekniğini duyurmuştur. Bu tekniği, iterek, çekerek ve bulunduğu perdede küçük dairesel hareketler yaparak üç şekilde uygulamış, on üç pozisyonun tamamına yaymıştır.
- Çarpma tekniğini, sabit perdeler üzerinde ağırlıklı olarak üst mızraplar ile yürüyücü nağmelerde ise alt-üst mızraplar ile iki biçimde uygulamıştır.
- Taksimin gelişme ve sonuç bölümlerinde kullanılan flajole tekniği, icraya nefes aldırma ve cümleyi sonlandırma amaçları ile karakteristik bir biçimde duyurulmuştur. Tanrıkörur'un diğer icralarında da bu tekniği sıklıkla kullandığını duymak mümkündür.
- Kullandığı akorlar, tremolo mızrapları eşliğinde acciliteli nağmeler, değişik biçimlerde uyguladığı durağan ve hareketli çarpmalar, mızrapsız olarak yer yer duyurduğu perdeler ve daha çok halk müziğimizde duymaya alışık olduğumuz melodiler ile icranın gidişatına yön vererek, tekdüzeliğin önüne geçmektedir.

Tanrıkörur'un Uzzal taksimi, onun melodik üslubunu ve icra ekolünü çarpıcı biçimde örnekleyebilecek özelliklere sahiptir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O., 1989. Taksim Nedir, Nasıl Yapılır, İhlas A.Ş. Tesisleri, İzmir.
- Akdoğu, O., 2003. Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, s.287, İzmir.
- Can, C., Yahya Kaçar, G., 2003. "The Effects of Western Music on The Melodies of Traditional Turkish Art Music", Macedonian Folklore, Vol. Num: 62, Macedonia.
- Eryılmaz, M., 2002. O Şafak Vaktinin Cihangiri, Belgesel Film, Çan Organizasyon Film Ltd. Şti., İstanbul.
- Özdemir, T., 2008. Cinuçen Tanrıkörur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s.122.

Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları

- Özkan, İ. H., 1994. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Neşriyat, s.146, İstanbul.
- Yahya, G., 2002. Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar), Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat-Müzik Eserleri Dizisi, s.3, Ankara.
- Yener, S., 2004. Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Araştırılması, Gazi üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, s.179.

EK :

Uzzal Taksim

(Hüseyin Aşiran Üzeri Kız Ney Akordu)

İçerik: Cinuçen TANRIKORUR

The musical score for 'Uzzal Taksim' is presented in seven staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values and ornaments. Key performance instructions include 'Gliss.' (glissando) and 'S' (sustained). The piece is attributed to Hüseyin Aşiran.

Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkörür Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları

5

Gliss.

Gliss.

Neva

5

Gliss.

- 3 -

Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları

