



[itobiad], 2022, 11 (3): 1363-1387

<p>Mey İcrasında Kullanılan Süslemeler ve İcrâ Tekniklerinin Transkripsiyonlarına Dair Bir Öneri: Zafer Taşdan Örneği</p> <p>A Suggestion About in the Transcription of the Ornaments and Performance Techniques used in Mey Performance: The Example of Zafer Taşdan</p> <p>Video Link: https://youtu.be/BwVSrtrgzX0</p>	
<p>Hasan Hüseyin ŞAHİN Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Türk Halk Müziği ABD Res. Asst., Sakarya University State Conservatory, Instrument Training Department, Turkish Folk Music ABD hasanhuseyin@sakarya.edu.tr / ORCID: 0000-0001-8116-9796</p> <p>Sertan DEMİR Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Müziği ABD Assoc. Prof., Sakarya University State Conservatory, Voice Training Department, Turkish Folk Music ABD sdemir@sakarya.edu.tr / ORCID: 0000-0002-5062-5266</p>	

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Type	: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received	: 13.04.2022
Kabul Tarihi / Accepted	: 22.08.2022
Yayın Tarihi / Published	: 11.09.2022
Yayın Sezonu	: Temmuz-Ağustos-Eylül
Pub Date Season	: July-August-September

Atıf/Cite as: Şahin, H. H. & Demir, S. (2022). Mey İcrasında Kullanılan Süslemeler ve İcrâ Tekniklerinin Transkripsiyonlarına Dair Bir Öneri: Zafer Taşdan Örneği . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 11 (3) , 1363-1387 . doi: 10.15869/itobiad.1102682

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, iTenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir/This article has been scanned by iTenticate.

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur/It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited (Hasan Hüseyin ŞAHİN , Sertan DEMİR).

Copyright © Published by Mustafa Süleyman ÖZCAN.

Mey İcrâsında Kullanılan Süslemeler ve İcrâ Tekniklerinin Transkripsiyonlarına Dair Bir Öneri: Zafer Taşdan Örneği *

Öz

21. yüzyılın önde gelen Türk halk müziği nefesli icrâcılarında biri olan TRT sanatçısı Taşdan, yurt içi ve yurt dışında sayısız konserlerde yer almış; sayısız albüme mey, zurna, duduk çalgılarıyla eşlik etmiş ve ülkemizi, kültürümüzü birçok sanat mecralarında temsil etmiştir. İcrâ tavrının oluşumunda Aşkale yöresine ait birçok türkünün kaynak kişisi olan dedesi Ağa Taşdan'dan, kendi tabiriyle "bizler pet şişenin içine konulmuş sularız, o kaynağın kendisi" diye tabir ettiği Binali Selman'dan ve Deniz Selman, Musa Uzunkaya, Adil Ural, Müslüm Abay gibi usta isimlerden beslenerek bu alanda ekol olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda gerek araştırmanın amacına yönelik gerekse Zafer Taşdan özelinde Türk halk müziğinin bünyesinde önemli bir yere sahip olan mey çalgısında kullanılan süslemeler ve icra tekniklerinin transkripsiyonları nasıldır? Problem cümlesinden yola çıkılarak yapılan bu araştırmanın bizlere cevabını verecek en önemli örneklerden bir tanesidir. Türk müziği, bünyesinde gerek yapısal gerekse teknik anlamda birbirinden farklı, oldukça zengin çeşitliliğe sahip birçok çalgıyı barındırmaktadır. Bundan dolayı her çalgısının kendi içerisinde var olan dinamikler ve bunların ifadeleri, bizlere kendi dünyalarında müstakil bir evreni sunmaktadır. Her çalgının ayrıca kendine has bir repertuvar evreni vardır. Bu repertuvar evreni, icrâcının sanatsal yeteneği ve oluşum sürecinin mitik arka planıyla birlikte, çalgının kendi anlam dünyasında var olan yapısal ve teknik zenginliklerle birleşerek ontolojik olarak farklı yaratımlarla beraber karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla her çalgının gerek yazınsal gerek tınısal gerekse ifadesel anlamda birbirinden farklı unsurları bulunmaktadır. Mey özelinde yapılan bu araştırma, öncelikli olarak mey icrâsında kullanılan süslemeler ve icrâ tekniklerinin transkripsiyonlarına dair bir öneri sunmak ve bu duruma bağlı olarak sanatçının mey icrâ tavrını incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma, sanatçının mey ile icrâ ettiği ezgiler içerisinde bulunan teknik yapının çözümlenmesiyle beraber metodolojik açıdan çalgı eğitimine katkı sağlaması, çift kamışlı ve diğer kategorideki Türk müziği nefesli çalgılar ile ilgili yapılacak çalışmalara bir model oluşturması açısından önemlidir. Nitel yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı bu araştırma, tarama modeli ile yapılandırılmış, veriler; belgesel tarama, görüşme tekniklerinden yararlanılarak elde edilmiştir. İcrâ tekniklerinden; üfleme tekniği, nefes tekniği ve dudak tekniğiyle sınırlandırılan bu araştırmanın evrenini sanatçının mey ile icrâ etmiş olduğu ezgiler, örneklemine ise olası ve seçkisiz olmayan amaçsal örnekleme yöntemine göre seçilmiş beş ezgi oluşturmaktadır. Bu makalenin "Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu 05.11.2021 tarihli E-61923333-050.99-77701 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır".

Anahtar Kelimeler: Zafer Taşdan, Tavır, Transkripsiyon, Mey, Süslemeler, İcrâ Tekniği.

* Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulunun 05.11.2021 tarih ve 77701 sayılı kararı ile etik kurul kararı alınmıştır.

A Suggestion About in Transcriptions of the Ornament and Performance Techniques Used in Mey Performance: The Example of Zafer Taşdan *

Abstract

TRT artist Taşdan, one of the leading Turkish folk music woodwind performers of the 21st century, took part in numerous concerts in Turkey and abroad; he accompanied countless albums with mey, zurna and duduk instruments and represented our country and our culture in many art environments. His expertise was effected with his performance style from his grandfather, Ağa Taşdan who was the person of many Turkish folk music sources from Aşkale district; at the same time fedded by Deniz Selman, Musa Uzunkaya, Adil Ural, Müslüm Abay, last but not least Binali Selman which was refered by him as "we are just waters in the bottle, yet he is the the source". In this context, what are the transcriptions of the ornaments and performance techniques used in the mey instrument, which has an important place in Turkish folk music, both for the purpose of the research and specifically for Zafer Taşdan? It is one of the most important examples that will give us the answer of this research based on the problem statement. Turkish music includes many instruments that are different from each other both structurally and technically and have a very rich variety. Therefore, the dynamics that exist within each instrument and their expressions present us an independent universe in their own world. Each instrument also has its own unique repertory universe. This universe of repertory, combined with the artistic talent of the performer and the mythical background of the formation process, combined with the structural and technical richness of the instrument's own world of meaning, appears with ontologically different creations. Therefore, each instrument has elements that are different from each other in terms of both written, sound and expression. This research, which is specific to the mey instrument, was carried out primarily to present a suggestion about the transcriptions of the ornaments and performance techniques used in the mey performance and to determine the mey performance attitude of the artist depending on this situation. The research is important in that it contributes to instrument education methodologically, along with the analysis of the technical structure in the melodies played by the artist, and that it creates a model for the studies to be done on Turkish music woodwing instruments in the double reed and other categories. This research, in which qualitative methods and techniques were used, was structured with a scanning model; The data were obtained by using documentary scanning and interview techniques. From execution techniques; The universe of this research, which is limited to blowing technique, breathing technique and lip technique, consists of the melodies played by the artist with the mey, and the sample consists of five melodies selected according to the purposive sampling method, which is not possible and random. Ethics committee approval was received for this article according to the decision of the E-61923333-050.99-77701 dated 05.11.2021 of the Sakarya University Rectorate Ethics Committee.

Keywords: Zafer Taşdan, Attitude, Transcription, Mey, Ornaments, Playing Technique

* Ethics committee decision was taken with the decision of Sakarya University Rectorate Ethics Committee dated 05.11.2021 and numbered 77701.

Giriş

Yüzyıllar boyu, meşk ve usta-çırak yöntemiyle varlığını devam ettiren Türk müziği, bünyesinde birçok icrâcıyı barındıran kadim bir geçmişe sahiptir. Bu icrâcılar, Türk müziği çatısı altında dinleyici kitlesiyle üretim-tüketim ilişkisine dayalı olarak müzikal ve kültürel belleğin; aktarımında, oluşumunda, yeniden inşasında homojen olmayan birçok üslûp ve tavır özelliklerini barındırmaktadır. Bu özellikler, hafızaya dayalı aktarım yoluyla gerek yöresel olarak “üslûp”, gerekse kişisel olarak “tavır” sözcükleriyle kavramsal mânâda ayrı ayrı karşımıza çıksa da birbirleriyle etkileşim halinde olarak sürekli bir devinim içerisinde, aktarımlarını icrâcılar tarafından sürdürmüştür.

Geçmişten günümüze müziğin yazı ile ifadesi yaklaşık 3000 yıl öncesine kadar dayanmaktadır (Tohumcu, 2006: 4). Bu zaman içerisinde farklı kültür çevrelerinde, kendilerinin anlam atfettiği birtakım işaretler ve yazılarla ses malzemelerini¹ metne dönüştürme çabaları dört farklı müzik yazım sistemini ortaya çıkarmıştır. Bunlardan; “harf yazıları”, “harf-şekil yazıları (neumatik)”, “dizekli nota yazıları” doğrudan müzik yazım sistemiyle alakalıdır. “Tabulaturalar” ise müzik yazımıyla birlikte daha çok bir çalgının icrâ biçimini kolaylaştıran açıklamalar için kullanılmaktadır. Özellikle Türk müziği yazılı kaynaklarında genel olarak aralıkların, perdelerin, usûllerin, çalgıların, ses sistemlerin, makamların ve makamları oluşturan unsurların izah edildiği ve nazari anlamda önemli bir yere sahip olan edvar² kitaplarında, ebced (harf yazıları) notası İslam dünyasında ilk el-Kindî ile başlayarak; Fârâbi, Safiyyüddîn el-Urmevî, Kutbeddin-i Şirâzî, Abdülkâdir Merâği ve diğer kuramcılar tarafından kullanılmış, gerek perde sistemleri gerekse çalgıların perde, icrâ biçimi el-Kindî, Fârâbi, İbn-i Sînâ, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin ve diğer kuramcılar tarafından tabulatura müzik yazımıyla açıklanmıştır. Edvar geleneğinin, icrâ tarzlarındaki değişim nedeniyle zamanla dönüşüme uğradığı 17. yüzyıl ve devamındaki süreçte Türk müziğinde ilk dizekli nota (Ali Ufkî Bey) yazımı, harf yazıları (Kantemiroğlu, Nâyi Osman Dede), harf-şekil yazıları (neumatik) ve tabulatura (Kantemiroğlu) yazımları kullanılmış (Feyzi, 2018), özellikle Kantemiroğlu³ ile birlikte müziğin bir metin şeklinde yazılarak icrâ edilebileceği düşüncesi doğmuştur (Popescu-Judet, 1999: 40). Yine bu süre zarfında birçok kuramcı tarafından “daha çok aralık ve perdeleri göstermek”⁴ amacıyla birçok müzik yazım sistemi⁵ geliştirilmiş; fakat icrâcılar tarafından fazla rağbet gösterilmemiştir. 18. yüzyıl sonlarında, III. Selim’in isteği üzerine Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan müzik yazım sistemi geliştirmiştir. Özellikle Abdülbâki Nâsır Dede’nin geliştirmiş olduğu ebced (harf yazıları) notası ile dönemin eserleri kayıt altına alınmış (Tura, 2006: 13); fakat Hamparsum Limonciyan’ın kendi adıyla anılan hampartsum

¹ Ses malzemesi, “her kültürün kendi müziğini oluşturmak için doğadaki sonsuz frekans değerine sahip seslerden seçtiği ses kümesi” olarak tanımlanmaktadır (Güray, 2017: 14).

² Genel anlamda müzik teorilerinin anlatıldığı bu eserler sistemci okulun kurucusu Safiyyüddin Urmevî’yle birlikte usûllerin, perdelerin ve makamların daire biçimindeki şemalarla gösteriminden dolayı “edvar” (devirler) olarak isimlendirilmiştir (Tıraşçı, 2019: 16).

³ Nâyi Osman Dede’nin nota sistemiyle benzerlik gösteren Kantemiroğlu nota sistemi Tura’ya göre “harflerin ebced düzenine göre değil, perde adlarını çağrıştıracak şekilde” seçilmesinden dolayı “bir çeşit ebced notası” olarak adlandırmak doğru değildir (Tura, 2001: XLI).

⁴ Müzik alanında “muallimi-i sâni” olarak anılan Farabî’den itibaren ebced (harf yazıları) notası ve farklı varyantları “daha çok aralık ve perdeleri göstermek” amacıyla kullanılmış ve “Abdülbâki Dede’nin eliyle en kullanışlı şeklini kazanmıştır” (Başer, 2013: 45).

⁵ Detaylı bilgi için bkz. (Feyzi, 2018).

(neumatik) müzik yazım sistemi kadar yoğun bir şekilde kullanılmamıştır. 19. yüzyıl boyunca varlığını sürdüren hamparsum notası, dizekli nota yazım sisteminin kullanımıyla etkinliğini yitirmiştir (Agayeva, 2021).

18. yüzyılla birlikte Osmanlı devletinde görülen modernleşme hareketleri, 19. Yüzyılda dönemin hükümdarları tarafından resmi olarak başlatılmıştır. Teoloji ve geleneğin karşısında konumlandırılan bu anlayış gerek Osmanlı döneminde gerekse Cumhuriyet döneminde “batılılaşma” adı altında pragmatik bir anlayışla ele alınmıştır ki bunun birçok örnekleri mevcuttur. Bu süreç pek çok alanı etkisi altına almış, özellikle Mehterhâne'nin kapatılmasıyla beraber başlayan süreçte müzik alanında yeni arayışlar içerisine girilmiştir. Bu arayışlar genel olarak Batı müzik kültürünün, ses sisteminin, çalgılarının kültürel/müziksel; “nakil”, “sentez”, “uyarlama” ve “dönüştürme” yoluyla Türk müziği yaratımını etkileyen unsurlar olarak sonuçlanmıştır (Yöre, 2018: 11).

20. yüzyılda, batı temelli dizekli nota yazım sisteminin Türk müziğinde; Rauf Yekta Bey, Mehmet Suphi Ezgi, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay, Mustafa Nezh Albayrak, Salih Uzdilek vd. (Agayeva, 2021) müzikologların çalışmalarıyla beraber uyarlanarak kabul görmesi ve modernleşmeyle beraber pozitivist bir yaklaşımla sesin nesnel olarak bir metne aktarılma ihtiyacı, hafızaya dayalı aktarım yolu olan meşk ve usta-çırak yönteminden modern müzik pedagojisine geçişi hızlandırarak devam ettirmiştir.

Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber, dönemin aydınları tarafından Osmanlı'nın ümmetçilik ideolojisi dışında yeni arayışlar içerisine girilerek devletin temellendirilmesi “hayali cemaat” (Anderson, 1995) olarak ulus-devlet anlayışıyla sağlanılmaya çalışılmıştır. Bu temellendirmenin ilk ayağını halk oluşturmuş ve çalışmalar halka yönelik olarak Herder'in halk (volk) kavramı düşüncesinin etkisiyle (Öztürk, 2018: 56), Türk halk müziği eserlerinin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalınarak milliyetçilik ideolojisi bağlamında unutulmaması, korunması ve derlenerek bir araya getirilip kaynak oluşturma çabalarına yönelik başlamıştır. Daha sonra bu kaynakların pozitivist yaklaşımla nesnel bilgi ortaya koymaya yönelik milli bir kimlik ve köken inşasında kullanılması amaçlanmıştır. Dolayısıyla burada avam olarak atfedilen ve kırsal kesimin temsili olan halkın ses malzemeleri ne kadar yalın, anonim ve (geçmişe atıfta bulunularak) otantik olursa, milliyetçilik ideolojisi eksenindeki amacın gerçekleştirilmesinde de etkisi bir o kadar büyük olacaktır. Gerek resmi gerekse şahsi olarak yapılan derlemeler sonucu transkripsiyonu yapılan ses malzemelerini, yukarıda atıfta bulunduğumuz perspektifte incelediğimizde, üslûp ve tavrı oluşturan öğelerin dolaylı olarak Cumhuriyet dönemi müzik politikaları amaçları doğrultusunda göz ardı edilerek, salt ses olarak transkripsiyonlarının yapıldığı ve bu durumun günümüze kadar halk müziğinin “sade”, “iddiasız”, “abartıdan uzak”, “gösterişsiz” ve “süslemelerden arınmış” (Akt. Ayyıldız, 2020: 1291) müzik olması anlayışıyla şekillenerek devam ettiği görülmektedir (Bkz. Repertükül, 2021: Rep. No: 136, 457, 576, 581 vd.).

Bu bağlamda araştırmanın konusu, Zafer Taşdan özelinde Türk halk müziğinin bünyesinde önemli bir yere sahip olan mey çalgısında kullanılan süslemeler ve icrâ tekniklerinin transkripsiyonları nasıldır? Problem cümlesinden yola çıkılarak belirlenmiştir. 21. yüzyılın önde gelen Türk halk müziği nefesli icrâcılarında biri olan Zafer Taşdan'ın mey ile icrâ etmiş olduğu iki kırık hava, bir oyun havası ve iki adet açış olmak üzere toplamda beş ezginin süslemeler ve icrâ teknikleri üzerinden

transkripsiyonu yapılmıştır. İcrâ tekniklerinden; üfleme tekniği, nefes tekniği ve dudak tekniği ile sınırlandırılan bu araştırma, öncelikli olarak mey icrâsında kullanılan süslemeler ve icrâ tekniklerinin transkripsiyonlarına dair bir öneri sunmak ve bu duruma bağlı olarak sanatçının mey icrâ tavrını tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Araştırma, sanatçının mey ile icrâ ettiği ezgiler içerisinde bulunan teknik yapının çözümlenmesiyle beraber saza özgü icrâ tekniği ve süslemelerin etüt veya eserler vasıtasıyla öğrenciye aktarılmasında metodolojik olarak mey çalgı eğitimine katkı sağlaması, çift kamışlı ve diğer kategorideki Türk müziği nefesli çalgılarıyla ilgili yapılacak çalışmalara bir model oluşturması açısından önemlidir.

Yöntem

Nitel araştırma yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı bu araştırma tarama modeli ile yapılandırılmıştır. Nitel araştırma “araştırmacıların araştırılacak konu ya da konuları doğal ortamda incelemeleri, araştırılan insanların getirmiş oldukları anlamlar açısından fenomenayı (olguyu) anlamlaştırma ve yorumlama çabası olarak tanımlanmaktadır” (Akt. Oral ve Çoban, 2020: 13). Tarama modeli, geçmişte veya günümüzde var olan bir durumun tespit edilip kendi şartları içerisinde değerlendirilmesi ve herhangi bir değişikliğe mahâl vermeden olduğu gibi yansıtılmasıdır (Karasar, 2020: 109).

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Zafer Taşdan’ın mey ile icrâ etmiş olduğu eserler, örneklemini ise “Bahçalarda Mor Meni”, “Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar” isimli kırık havalar, “Daldalan” isimli oyun havası ve iki adet mey açışı oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemin belirlenmesinde olası ve seçkisiz olmayan amaçsal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçsal örnekleme “çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir” (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2019: 92). Bu tanımdan hareketle örneklemdaki kırık havalar, oyun havası, açışlar gerek araştırmanın amacına yönelik gerekse süsleme ve icrâ tekniği açısından zengin durumlardan seçilerek araştırmacıya derinlemesine inceleme yapma imkânı vermiştir.

Tablo 1: Örneklemde Bulunan Eserlerin Müzikal Özellikleri

Eser Adı	Makam	Usûl	Metronom	Karar Sesi
Bahçalarda Mor Meni	Gerdâniye	4/4	♩=49	E3
Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar	Gerdâniye	11/8	♩=104	D3
Daldalan	Hüseyinî	5/8	♩=178	D3
Mey Açış	Uşşak-Hüseyinî	Serbest	-	C#3
Mey Açış 2	Hüseyinî	Serbest	-	D3

Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmanın verileri belgesel tarama ve görüşme tekniklerinden yararlanılarak elde edilmiştir. Belgesel tarama “var olan kayıt ve belgelerden veri toplama tekniğidir”. Tarananlar; ses, video kayıt cihazları, fotoğraf, kitap, ansiklopedi, yaşam öyküsü vd. kayıt ve belgelerdir (Karasar, 2020: 229). Görüşme ise gerek yüz yüze gerekse internet vasıtasıyla yapılan, bir veya birkaç iletişim araçlarının kullanıldığı, araştırmacının araştırma konusu hakkında ilgili kişiyle görüşüp veri topladığı bir tekniktir (Karasar,

2020, s. 210). Araştırmada görüşülen kişiye biraz daha alan açmak ve aynı zamanda istenilen verileri ayrıntılı bir şekilde elde etmek için yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2018: 17). Bu bağlamda araştırma konusuyla ilgili olarak sanatçı Zafer Taşdan ile yarı yapılandırılmış görüşme formu ile internet ortamında görüşme yapılmış ve ilgili kitaplar, lisansüstü tezler, dergiler, elektronik kaynaklar, ses kayıtları taranmış ve incelenmiştir.

Araştırmada ilk olarak Zafer Taşdan'ın mey ile icrâ etmiş olduğu "Daldalan" oyun havası, "Bahçalarda Mor Meni", "Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar" isimli kırık havalar ve iki adet mey açışının ses kaydına Youtube internet platformu üzerinden ulaşılmıştır. Ardından ilgili ses kayıtları, gereken noktalarda Audacity programında yavaşlatılıp dinlenilerek Finale V.26 (2018) nota yazım programında transkripsiyonu yapılmıştır. Daha sonra sanatçı ile internet ortamında yarı yapılandırılmış görüşme formu vasıtasıyla görüşülerek araştırmanın amacına yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu makalenin "Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu 05.11.2021 tarihli E-61923333-050.99-77701 sayılı kararına göre etik kurul onayı alınmıştır."

Verilerin Analizi

Bu araştırmada belgesel tarama ve görüşme tekniklerinden elde edilen ses kayıtları, yazılı ve görsel veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. İçerik analizi "belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır" (Büyüköztürk ve diğerleri 2019: 259). Bu bağlamda Zafer Taşdan'ın icrâ etmiş olduğu açışların, oyun hava ve kırık havalarının ses kayıtları, nota üzerinde kullanmış olduğu süslemeler ve icrâ teknikleriyle birlikte gösterilmiş, kategorize edilerek detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca Finale V.26 (2018) nota yazım programında araştırmacı tarafından icrâdaki teknik yapıyı çözümllemek için gerekli işaretler çizilerek ses kayıtlarının transkripsiyonu yapılmış ve yorumlanmıştır.

Zafer Taşdan'ın Hayatı

Ataları, yaklaşık 250 yıl önce Tunceli'den Aşkale'ye göç eden Zafer Taşdan, 1971 yılında



Şekil 1: Zafer Taşdan

Erzurum'un Aşkale ilçesinin Güneyçam köyünde dünyaya gelmiştir. 18 yaşına kadar babasının mesleğinden dolayı yazları İstanbul'da, kışları ise Erzurum'da hayatını devam ettirmiştir. İlkokul ve ortaokul öğrenimini İstanbul'da tamamlamış, ardından 1990 yılında İstanbul Şişli Lisesinden mezun olmuştur. 1991 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Halk Oyunları Bölümünde öğrenimine devam ederken, 1995 yılında İstanbul TRT

Radyosunda akitli olarak mey-zurna sanatçısı olarak göreve başlamış ve ardından 1996 yılında üniversiteden mezun olmuştur. Konservatuvarda, Prof. Cihangir Terzi'nin Türk halk müziği koro çalışmalarına katılarak ilk defa diğer çalgı toplulukları ile mey icrâ etmeye başlamış ve bu durum gerek nota gerekse akort bağlamında mey icrâsını olumlu yönde etkilemiştir. 1997 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Yüksek Lisans

programına başlamış ve bir buçuk sene kadar Adalar Halk Eğitim Merkezinde halk oyunları eğitmenliği yapan sanatçı, akitli olarak başladığı İstanbul TRT Radyosunda 1999 yılında kadrosunu alarak sanat hayatını devam ettirmiştir. Bu süre zarfında Prof. Cihangir Terzi danışmalığında “Aşkale Müzik Folklorundaki Müziklerin Tasnifi” isimli Yüksek Lisans tezini tamamlamış ve 2001 senesinde “bilim uzmanı” unvanıyla bu programdan mezun olmuştur.

Sanatçının mey ile tanışması, ilk olarak TRT bünyesinde Aşkale yöresine ait birçok türkünün kaynak kişisi olan dedesi Ağa Taşdan’ın vasıtasıyla olmuştur. Küçük yaşta dedesini dinleyerek mey sesinden etkilenen sanatçı şu sözleri dile getirmektedir:

“Evde dedem mey çalardı. Hatta dedem mey kamuşu yapardı ki bu meyın en zor aksamıdır. Onun zamanında dedemden öğrenen Şahamettin Tekin ve Dursun Kement yapardı, bir başka dördüncü kişi yoktu. Evde çalardı ve biz heves ederdik. Rahmetli sağlığında mey çalmamı pek istemezdi. Rahmetli olduktan sonra bir meyi kaldı, öyle başladım.”

Mey tavrının oluşumunda Ağa Taşdan, Binali Selman, Deniz Selman, Müslüm Abay, Musa Uzunkaya, Adil Ural gibi ustalardan etkilendiğini ve hiç hocasının olmadığını belirtmektedir. O zamanlarda internet ortamına erişim çok az olduğu için, genellikle mey çalgısının eşlik ettiği albümleri dinleyerek kendisini geliştirmiştir. Özellikle Binali Selman’dan etkilendiğini belirten Taşdan şu ifadeleri dile getirmektedir:

“Bizler pet şişenin içine konulmuş sularız, o kaynağın kendisi... Bunun sebebi o enstrümanı doğasında çaldığından dolayı. Yani o enstrümanı düğünlerde, kınalarda, oturak alemlerinde ve sanat kaygısı gütmeyen, popülizme yenik düşmeden melodik motifleri belleğinde tutarak çalmıştır. Mesela burada pazar neyse siz onu karşılamak zorunda kalıyorsunuz.”

Yurt içi ve yurt dışında sayısız konserlerde yer alan sanatçı, sayısız albüme mey, zurna, balaban çalgılarıyla eşlik etmiştir. Şeyhmus Fidan’la birlikte “Kök ve Toprak” isimli ilk enstrümantal albümünü 2013 yılında yayınlamıştır. Bu albümde yedi eser hücum kayıt, diğer beş tanesi ise kanal kayıt olmak üzere toplamda on iki eser bulunmaktadır. “Bir Varmış Bir Yokmuş” isimli ikinci enstrümantal albümünü ise 2017 yılında çıkarmıştır. Toplamda on üç eser bulunan bu albümde, diğer albümde ek olarak arp, dilli düdük gibi çalgılarda bulunmaktadır. Halen yurtiçi ve yurtdışı konserlerine devam eden sanatçı çeşitli mecralarda sanatını devam ettirmektedir (Taşdan, 2021: Kişisel görüşme).



Şekil 2: Kök ve Toprak (2013)



Şekil 3: Bir Varmış Bir Yokmuş (2017)

Bulgular ve Yorum

Zafer Taşdan'ın Mey İcrasında Kullandığı İcrâ Teknikleri

Bu bölümde Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda kullanılan teknik yapı, sınırlılıklar dâhilinde çözümlendirilerek; dudak, nefes ve üfleme teknikleri incelenmiştir.

Dudak Tekniği

Çift kamışlı bir çalgı olması sebebiyle mey icrâsında en sık kullanılan tekniklerinden biri dudak tekniğidir. Bu teknik, dudağın ağız içerisine doğru gergin bir şekilde kamış üzerine konumlandırılmasıyla beraber çene kasları yardımıyla uygulanmaktadır. Gerek vibrato kullanımında gerek ses üretiminin oluşumunda gerekse kamış üzerinde dudağın belirli pozisyonlarda açılıp kapatılmasıyla sesin çalınış biçimini ifade eden tekniklerdir.

Dudak Tekniği İçin Kurgulanmış Artikülasyonlar

Dudak tekniği, icrâcı tarafından uygulanırken (1, 3 ve 4 numaralı teknik) bir veya birden fazla ses içerisinde bir defaya mahsus olmak üzere dudak yardımıyla meydana gelen salınım ile gerçekleşmektedir. Bu makalede aşağıda gösterilen ve Zafer Taşdan'ın da onayı alınarak tarafımızca önerilen dudak tekniği için kurgulanmış artikülasyon işaretlerinin anlamları şu şekildedir;

1 Numaralı Dudak Tekniği

Dudağın, kamış üzerinde ses üretim oluşumunu engellemeyecek şekilde düz üfleme pozisyonundan biraz daha serbest bırakılarak, seste icrâcının tavrına bağlı olarak bir takım minimal değişimler yapılması veya sesin olması gerekenden pest üflenilmesi pozisyonunu ifade etmektedir. Bu dudak tekniği, aynı zamanda parmakların alt perdelerdeki kullanımıyla beraber Hicaz, Sabâ, Hüzzam, Segâh vd. makamların koma seslerini elde etmek için, sesi pestleştirmek amacıyla da kullanılmaktadır. ($\hat{\sim}$) işaretiyle gösterilmiştir.

2 Numaralı Dudak Tekniği

Dudağın, kamış üzerinde ses üretimi oluşacak şekilde az bir baskı ile sıkılarak düz üflenilmesi pozisyonunu ifade etmektedir. Bu dudak tekniği (\dagger) işaretiyle gösterilmiştir.

3 Numaralı Dudak Tekniği

Dudağın, kamış üzerinde ses üretimini engellemeyecek şekilde baskı uygulanarak sesin olması gerekenden tiz üflenilmesi pozisyonunu ifade etmektedir. Bu teknikte, dudağın sıkılmasıyla beraber sesler olması gerekenden tizleşmekte ve gerek istenilen sese ulaşmak gerekse seste icrâcının tavrına bağlı olarak bir takım minimal değişimler yapmak için uygulanmaktadır. Bu dudak tekniği (\dagger) işaretiyle gösterilmiştir.

4 Numaralı Dudak Tekniği

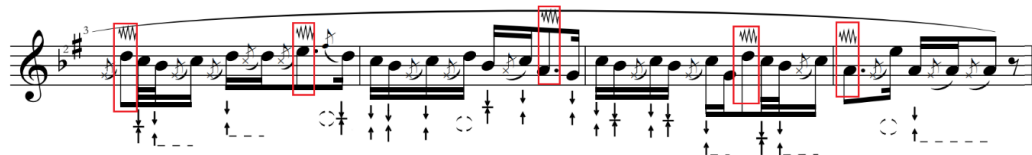
Dudağın, kamış üzerinde seste bir defaya mahsus salınım gerçekleştirmek amacıyla hızlı bir şekilde kapanıp açılması pozisyonunu ifade etmektedir. Buradaki kapanıp açılma

süresi ezginin hızına bağlı olmakla birlikte çok hızlı bir şekilde ve tıpkı değerini sonraki notadan alan çarpma gibi asıl notadan önce uygulanmaktadır. Bu dudak tekniği (\uparrow) işaretiyle gösterilmiştir.

Vibrato (Salınım)

“Salınım” anlamına gelen vibrato, birçok çalgıda uygulanan, sese ahenk ve canlılık katarak zenginleştiren bir titreşim (salınım) tekniğidir (Say, 2005: 562). Gerek nefesli, telli gerekse vurmalı çalgıların kendi bünyesi dâhilinde yapılan farklı vibrasyon teknikleri vardır. Mey çalgısında aynı zamanda bir icrâ tekniği olan vibrato, alt çene desteğiyle beraber dudakların belirli oranda kamış üzerinde hızlı bir şekilde salınımla gerçekleşmekle birlikte genellikle eser içerisindeki uzun süreli notalarda uygulanmaktadır. Ayrıca vibrato tekniği uygulanan notanın toplam süresinde tamamen uygulanmamaktadır. Uygulandığı nota süresinin yaklaşık dörtte biri kadar (Kalın, 2012: 33) bir zamanda düz üflemeden sonra, geriye kalan dörtte üçlük bir zamanda yapılmaktadır. Bu durum, seste dengesiz bir salınım yaratarak oluşabilecek doğal sesi elde etmek amacıyla görülebilir. Sesin belirli oranda tizleşip pestleşmesiyle oluşan vibrato tekniği, mey çalgısının karakteristik sesini ve tınısını belirleyen unsurların başında gelmekle birlikte, sesin dalgalanmasıyla sese canlılık ve ahenk katarak icrânın tekdüze olmasını önlemektedir. Vibratoda ses belirli miktarda pestleşip tizleşmekle birlikte (Zeren, 2003: 278) eserin hızına göre salınımları değişmektedir. Bu makalede (W) işareti ile gösterilmiştir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, vibrato tekniğinin hemen hemen tüm seslerde ve ezgilerdeki uzun süreli notalarda, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla beraber 4 numaralı dudak tekniğiyle uygulandığı görülmektedir. Bu dudak tekniğinin kullanımı seste olması gerekenden tiz ve hızlı bir şekilde salınım meydana getirmiş ve ardından vibrato tekniğinin kullanımıyla ses salınım sürekliliğinin devamlılığının sağlandığı söylenebilir. Vibrato süsleme tekniğinin, genellikle kesik vurgu, çarpma süslemeleri ve nadiren de olsa tenuto ile kullanarak icrâdaki tekdüzeliği kırmak için uygulandığı görülebilir.



Şekil 4: Daldalan⁶ (dk. 01:16-01:23)

⁶ Bildiğimiz üzere Türk müziğinde eserler “La” karar sesi baz alınarak sol anahtarı üzerinden notaya aktarılmakta ve eğitim kurumlarımızda bu yazım üslubu ile müzik eğitimi devam etmektedir. Bundan dolayı notaların sol anahtarı üzerindeki konumları itibarıyla seslendirildikleri sesler aynı değildir. La kararlı bir meyde karar sesi olan La notası, piyanoda (A3) 220 hertze tekabül etmektedir ki bununda porte üzerindeki gösterimi fa anahtarı ile sağlanmaktadır. Bu makalede karmaşıklığa yer vermemek adına ezgiler, sol anahtarının üzerinde La karar sesinden, günümüzdeki yazım üslubu ile yazılmıştır. Ayrıca donanımda diyez ve bemol işaretlerinin üzerine konulan rakamlar hertz olarak sabit bir sesi değil, cent olarak belirli bir ses aralığını kapsamaktadır. Dolayısıyla Türk müziğinin yapısında bulunan bu mikroton sesler “makam müziğinin doğası gereği” ve icrâcının tavrına bağlı olarak “esnek bir anlayışla uygulanmaktadır” (Duygulu, 2018: 43).



Şekil 5: Başlı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 2:23-2:30)



Şekil 6: Bahçalarda Mor Meni (dk. 1:01-1:11)



Şekil 7: Mey Açış (dk. 1:11-1:25)



Şekil 8: Mey Açış 2 (dk. 1:20-1:30)

Nefes Teknikleri

Nefes teknikleri, icrâdaki diğer teknik özelliklerle birlikte sesin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Bu tekniklerden herhangi birinin eksikliği veya yanlış uygulanışı icrâda; entonasyon oluşumuna, tını kaybına, performans düşüklüğüne doğrudan yol açmaktadır. Genel itibarıyla mey icrâsında faydalandığımız iki nefes tekniği vardır. Bunlardan ilki; “burun ve ağızdan nefes alma” tekniği, diğeri ise “nefes çevirme” tekniğidir.

Burun ve Ağızdan Nefes Alma Teknikleri

Mey icrâsında faydalanılan nefes tekniklerinden ilki “burun ve ağızdan nefes alma” tekniğidir. Burundan veya ağızdan nefes almanın kendi aralarında olumlu veya olumsuz birçok yönleri vardır. Bu yönlerden bahsedecek olursak, mey icrâsı sırasında sürekli ağızdan nefes almak boğazda kuruluğa sebebiyet vermekte ve yutkunma ihtiyacı doğurmaktadır. Bu yutkunma ihtiyacı, icrâ esnasında performans problemlerine yol açabilir. Diğer yandan burundan nefes almak ise bu kuruluğu önlemektedir. Çünkü hava, burnumuzda bulunan belirli filtrelerden geçerek diyaframımıza ulaşmaktadır. Nefes alma kapasitesi olarak baktığımızda ise ağızdan alınan diyafram nefesi, burundan alınan nefese göre daha fazla kapasitededir. Tüm bu etkenlerden dolayı icrâ sırasında burundan veya ağızdan nefes alma dengeli bir şekilde yapılmalıdır. Sanatçı Zafer Taşdan’ın diyafram tekniğini kullanarak (Bkz. Bahçalarda Mor Meni: s. 0:40) genellikle ağız nefesini tercih ettiği, bunun sebebinin ise daha fazla nefes alma kapasitesiyle ilgili olduğu; burun nefesini ise nefes çevirme tekniği ile yer yer uygulayarak bir nefes dengesi sağladığı düşünülebilir.

Nefes Çevirme Tekniği

Mey icrâsında faydalanılan nefes tekniklerinden ikincisi “nefes çevirme” tekniğidir. Ezgilerin kesintisiz bir şekilde icrâ edilmesi amacıyla uygulanan nefes çevirme tekniği aynı zamanda zurna çalgısında da uygulanmaktadır. Bu teknik; diyafram vasıtasıyla verilen nefesin devamıyla birlikte yanakların şişirilmesiyle beraber depolanan havanın eş zamanlı olarak burundan alınarak verilmesiyle uygulanmaktadır. Bu tekniğin mey üzerinde uygulanması oldukça zor, uzun ve meşakkatli bir çalışma süreciyle gerçekleşmektedir. Çünkü yanakların şişmesiyle kamışın üzerindeki dudakların bakışı değişmekte ve bu durum sesin entonasyonuna etki etmektedir. Nefes çevirme (○) işareti ile gösterilmiştir.

Aşağıda örneği verilen notalarda sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda nefes çevirme tekniğini uzun müzik cümleleri birbirine bağlamak ve nefesinin yetmediği yerde anlamsız ses kümelerinin oluşmasını önlemek için uyguladığı şekilde ifade edilebilir. Ayrıca bu tekniği uygularken seste entonasyona uygun bir biçimde 2 numaralı dudak tekniği ile dudak baskısını ve parmak koordinasyonunu iyi bir şekilde ayarlayarak uyguladığı görülmektedir.



Şekil 9: Daldalan (dk. 0:21-0:28)



Şekil 10: Bahçalarda Mor Meni (dk. 1:25-1:36)

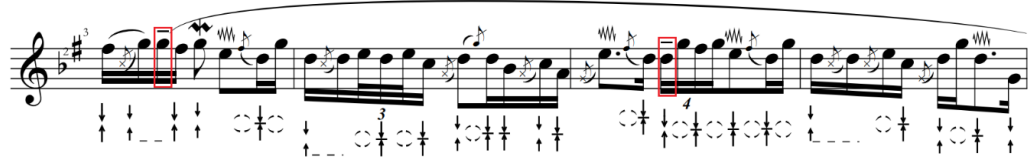
Üfleme Teknikleri

Tenuto

“Tutmak” anlamına gelen tenuto, bir nota değerinin tam süresinde seslendirilmesi tekniğine denilmektedir. Aynı zamanda pratikte, icrâ tekniği ile bağlamsal olmakla birlikte üzerine veya altına konulan notaya dikkat çekerek onun daha belirgin veya vurgulu seslendirilmesi gerektiğini ifade eder (Pierce, 2021). Dolayısıyla bu makalede tenuto, nefes vurgusuyla beraber kullanılmıştır. Yani notaların hem tenuto gibi tam süresinde hem de nefesle birlikte başlangıçta vurgulu bir şekilde seslendirilmesi gerektiğini ifade etmemizde yarar var. Buradaki vurgu, bir aksan gibi belirgin tarzda değil de biraz daha yumuşak icrâyı nitelemektedir. Mey çalgısında bu vurguyu “hü” hecesi ile elde ederiz ki bu da seste nefes vurgusunu meydana getirir. Tenuto (—) işareti ile gösterilir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, tenuto tekniğinin sekizlik ve onaltılık değerdeki hemen hemen her notada, genellikle 2 ve 3 numaralı dudak tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu dudak tekniklerinin tenuto ile kullanımı seste gerek nefes ile vurguya

gerekse olması gerekenden tiz bir takım minimal değişimlere neden olduğu görülmektedir. Sanatçının, bu tekniği nota değerinin tam süresinde ve seste nefes vurgusu meydana getirerek kullanıldığı görülmekle birlikte yer yer çarpma, vibrato, kesik vurgu süsleme teknikleri ve aksan ile kullanılarak, ezgiye dinamiklik kazandırmak amacıyla uygulandığı görülebilir.



Şekil 11: Daldalan (dk. 0:56-1:03)



Şekil 12: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 0:36-0:41)



Şekil 13: Bahçalarda Mor Meni (dk. 0:51-1:01)



Şekil 14: Mey Açış (dk. 1:05-1:13)



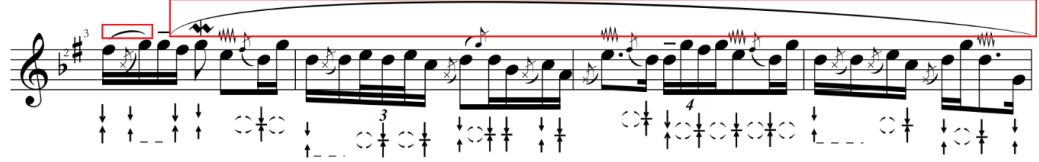
Şekil 15: Mey Açış 2 (dk. 0:00-0:11)

Legato (Bağlı Çalım) ve Uzatma Bağ

“Birleştirmek” veya “bağlamak” anlamına gelen İtalyanca bir terim olan legato, farklı notaların aralarında duraklama olmadan pürüzsüzce bağlı bir şekilde seslendirilmesi tekniğine denilmektedir (Boone ve Schonbrun, 2020: 221). Legato (bağlı çalım) notaların üzerine konulan (—) bağ işareti ile notaları birbirine bağlar. Uzatma bağı ise aynı iki notanın süre değerleri fark etmeksizin birbirine bağlanarak kesintisiz bir şekilde seslendirilmesine denilmektedir. İki nota değerinin, birbirinin toplam değeri kadar uzamasına neden olur (Yavuzoğlu, 2018: 197). Legato gibi (—) bağ işaretiyle gösterilir. Genellikle legato ile karıştırılan uzatma bağında herhangi bir teknik yoktur ve farklı notalar birbirine bağlanmaz. Nefesli çalgılarda legato, nefesi kesmeden ve duraklamadan, parmakların perde üzerinde eş zamanlı olarak hareket etmesiyle gerçekleşirken, keman gibi yaylı çalgılarda tek bir yay darbesi ile, bağlama gibi telli çalgılarda ise tellerin bir mızrap darbesiyle parmakların klavye üzerindeki hareketi

sonucunda, notaların birbirine bağlı çalınmasıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla legato çalgıların yapısal ve teknik özelliklerine bağlı olan bir çalım tekniğidir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, legato tekniğinin genellikle müzik cümlelerini birbirine bağlayarak seslerin daha akıcı ve bağlı duyulması için kullanıldığı; uzatma bağı ise gerek aynı sesteki notaları bağlayarak notaların toplam değeri kadar uzamasına gerekse motifler arası geçişte estetik bir duyum sağlamak amacıyla kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 16: Daldalan (dk. 0:56-1:03)



Şekil 17: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 2:23-2:30)



Şekil 18: Bahçalarda Mor Meni (dk. 0:00-0:10)



Şekil 19: Mey Açış (dk. 0:45-0:54)



Şekil 20: Mey Açış 2 (dk. 1:20-1:30)

Zafer Taşdan'ın Mey İcrâsında Kullandığı Süsleme Teknikleri

Bu bölümde Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda kullanılan teknik yapı çözümlendirilerek; acciaccatura (çarpma), kesik vurgu, mordan, tril, staccato (kesik çalım) süsleme teknikleri incelenmiştir.

Acciaccatura (Çarpma)

Türk müziğinde en sık kullanılan süsleme tekniklerinden biri olan çarpma, icrâcının tavır ve üslûbuna bağlı olarak istemli veya istemsizce serbest bir şekilde kullandığı, süslenilen asıl notanın süresi içerisinde duyulan bir süsleme tekniğidir. Batı müziğinde "acciaccatura" olarak adlandırılmaktadır (Randel, 1999: 3). Süslenilen notadan önce farklı bir seste duyulan çarpma notası Türk müziğinde "değerini kendinden önceki notadan

alan çarpma” ve “değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma” olarak ikiye ayrılmıştır.⁷ Appoggiatura ile sık sık karıştırılan çarpma/acciaccatura notasının kuyruğunda bir çapraz çizik bulunmakla birlikte nota değeri olarak appoggiatura göre daha kısa sürede çalınıp asıl notaya veya asıl notadan çarpma notasına hızlı bir şekilde dönüş yapılmaktadır. Çarpma (♯) şeklinde gösterilir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda çarpma süsleme tekniğinin hemen hemen tüm motiflerde ve genellikle onaltılık ve sekizlik değerlerdeki notalarda dudak tekniği ile kullanıldığı görülmektedir. Özellikle değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı yoğun olmakla birlikte, genellikle asıl notanın bir veya iki üst sesini kullanarak inici yapıdaki ezgilerde ve karar sesinde bitiş hissini güçlendirmek için kullanıldığı şeklinde ifade edilebilir. Bu çarpmada, sanatçının 1 numaralı dudak tekniğini kullanımı, seste olması gerekenden pest bir salınım meydana gelmesine ve asıl sese dönüşünde 4 numaralı dudak tekniğinin kullanımı, seste olması gerekenden tiz ve hızlı bir şekilde salınım meydana gelmesine neden olduğu söylenebilir. Yine bu kategorideki çarpma kullanımıyla birlikte yer yer kesik vurgu süsleme tekniğinin kullanımı, çarpma notasının ritmik olarak vurgulanmasına sebebiyet vermiş ve mey icrâ üslûbunda sıklıkla kullanılan Hüseyini ve Neva perdelerinden Gerdâniye perdesine yapılan çarpmaların kullanımı görülmektedir. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma kullanımında ise, eserde karar sesine gelinip bitiş hissi verilirken bu çarpmanın yeden perdesindeki kullanımıyla birlikte ezgi devamlılığının bir veya iki motif uzamasını sağlamış ve yine mey üslûbunda sıklıkla uygulanan Gerdâniye perdesi çarpmasının uygulandığı görülmektedir. Sanatçının yine bu çarpmada, genellikle 1 numaralı dudak tekniğini kullanması, seste olması gerekenden pest bir salınım oluşturmuş ve kendinden önceki asıl notanın, 2 numaralı dudak tekniğiyle kullanımından sonra sesteki sade bir geçişten sonra meydana gelmiştir.



Şekil 21: Daldalan (dk. 0:00-0:07)



Şekil 22: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 2:29-2:36)

⁷ Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada, asıl nota kuvvetli zamana denk geldiği için kuvvetli/vurgulu, çarpma ise zayıf zamana denk geldiği için zayıf; değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmada ise, çarpma kuvvetli zamana denk geldiği için kuvvetli/vurgulu, asıl nota zayıf zamana denk geldiği için doğası gereği zayıf duyulmaktadır (Kaçar, 2005; 218), (Turgay ve Ayangil, 2016; 1170), (Gürel, 2016; 1375).



Şekil 23: Bahçalarda Mor Meni (dk. 0:00-0:10)



Şekil 24: Mey Açış (dk. 1:11-1:25)



Şekil 25: Mey Açış 2 (dk. 1:41-1:51)

Kesik Vurgu

Asıl nota süresi içerisinde olup, o notadan önce çok hızlı bir şekilde uygulanan ve sesin ritmik olarak vurgulanmasını sağlayan süsleme tekniğine “kesik vurgu” denilmektedir. Bu teknik, mey icrâsında parmakların alt bölgelerdeki perdelere hızlı bir şekilde çarpıtılıp asıl sese dönüşüyle gerçekleşmektedir. Kişisel bağlamda “tavrı” ve yöresel bağlamda ise “üslûbu” belirleyen unsurların başında gelmektedir. Mey icrâsında sıklıkla kullanılan kesik vurgu süsleme tekniğini belirli bir kategoride sınıflandıracak olursak, değerini önceki notadan alan çarpma sınıfına dahil edebiliriz; fakat işlevsel olarak buradaki amaç, asıl notadan önceki sesi duyurmak değil, az önce bahsettiğimiz üzere asıl sesin duyulmasından önce seste ritmik tınların oluşmasını sağlayarak sesin ritmik olarak vurgulanmasıdır. Ayrıca bu süsleme tekniği, çarpma notasından önce uygulanarak çarpma notasını da vurgulayabilir. Kesik vurgu süsleme tekniği aynı zamanda kaval (Yurtçu, 2006: 211) ve halay zurnası olarak tabir ettiğimiz orta zurnalarda da yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Kesik vurgu (♩) işaretiyle gösterilmiştir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, kesik vurgu tekniğini hemen hemen her seste dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuzikilik değerlerdeki notalarda ve iki alt kategoride uygulandığı görülmektedir.

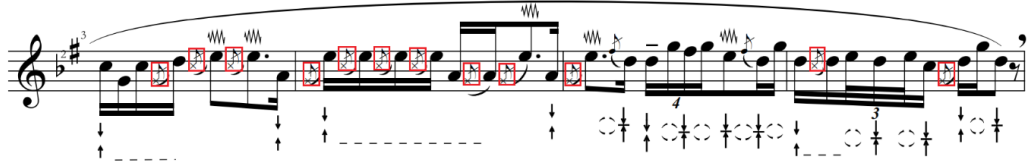
Bunlardan ilki, asıl sestemden önce gelen farklı sesteki notanın pest bölgedeki sesleri kullanılarak, tiz bölgedeki asıl sese geçiş yapılan “geçiş vurgusu”dur. Geçiş vurgusu, mey icrâsında parmakların senkronize bir şekilde ritmik vurgu yapılacak perdeye çarpıtılarak, hızlı bir şekilde asıl sese dönüşüyle gerçekleşmektedir. İcrâ esnasında parmaklar arasında oluşabilecek herhangi bir senkron probleminde ritmik vurgu yapılan asıl ses, olması gerekenden pest duyularak seste entonasyon problemlerine yol açabilir. Bu yüzden geçiş vurgusu mey icrâsında virtüözite gerektiren tekniklerden biridir. Sanatçı Zafer Taşdan’ın bu tekniği ustaca kullandığı görülmektedir.

Sanatçı, geçiş vurgularını Rast perdesinden tiz bölgedeki bir perdeye geçerken **Irak** perdesinde; Dügâh perdesinden tiz bölgedeki bir perdeye geçerken **Irak** veya **Rast**

perdelerinde; Uşşak perdesinden tiz bölgedeki bir perdeye geçerken **Dügâh** veya **Rast** perdelerinde; Çârgah perdesinden tiz bölgedeki bir perdeye geçerken **Dügâh** veya **Rast** perdelerinde; Neva veya Hüseyini perdesinden tiz bölgedeki bir perdeye geçerken **Çargâh** perdesinde, asıl sestten önce gelen farklı sesteki notanın bir, iki veya üç alt sesini kullanarak elde etmiştir. Ayrıca, sanatçının zaman zaman **Dügâh**, **Rast** ve **Irak** perdelerini kullanarak çarpma notalarını vurgulamak için yaptığı kesik vurgu süslemeleri, yine bu kategoride değerlendirilmektedir.

İkinci alt kategori ise asıl sestten önce gelen aynı sesteki notanın pest bölgedeki sesleri kullanılarak yine asıl sese dönüş yapılan “**sabit vurgu**”dur. Sabit vurgu mey icrâsında birbiri ardından gelen aynı sesler arasında sabit bir perdeden yapılmaktadır. Perdeler değişmediği için parmaklar arasında herhangi bir eşzamanlı değişkenlik yoktur.

Sanatçı, sabit vurguları Rast perdesinde **Irak** perdesi; Dügâh perdesinde **Irak** veya **Rast** perdeleri; Uşşak ve Çargâh perdelerinde **Dügâh** perdesi; Neva ve Hüseyini perdelerinde **Çargâh** perdesi; Acem perdesinde **Neva** perdesi kullanımı gibi asıl sestten önce gelen aynı sesteki notanın bir veya iki alt sesini kullanarak elde etmiştir.



Şekil 26: Daldalan (dk. 0:07-0:15)



Şekil 27: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 2:23-2:30)



Şekil 28: Bahçalarda Mor Meni (dk. 0:10-0:21)



Şekil 29: Mey Açış (dk. 0:36-0:45)



Şekil 30: Mey Açış 2 (dk. 0:17-0:33)

Mordan

“Alt mordan” ve “üst mordan” olmak üzere ikiye ayrılan mordan süsleme tekniği, asıl notanın bir alt veya bir üst sesi ile hızlı bir şekilde yer değiştirmesiyle oluşmaktadır. Alt mordan süsleme tekniği, asıl notanın bir alt komşu ses ile yer değiştirmesiyle oluşan ve ilk sesin kuvvetli zamanda duyularak vurgulu tınlamasını sağlayan kısa trildir. Alt mordan (♩) işaretiyle gösterilir. Üst mordan süsleme tekniği ise asıl notanın bir üst komşu ses ile yer değiştirmesiyle oluşur ve kuvvetli zaman süslenen seste olup vurgulu duyulur. Üst mordan (♩) işaretiyle gösterilir (Hacıev, 2019: 167). En eski süsleme elemanlarından biri olup daha çok enstrümantal müzikte kullanılmaktadır (Randel, 1999: 432).

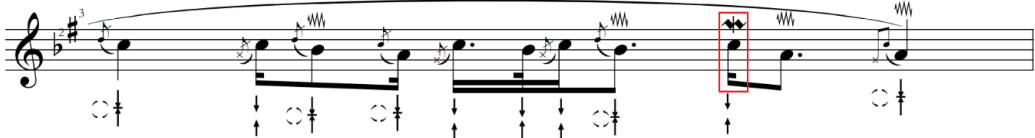
Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, alt mordan süsleme tekniğinin Gerdaniye, Neva, Hüseyini, Çargâh perdelerindeki sekizlik ve onaltılık değerdeki notalarda ve sekvens yapıdaki iniçide ilerleyerek Hüseyini, Neva ve Çargâh perdelerini vurgulayarak kullanıldığı görülmektedir. Üst mordan süsleme tekniğini ise sadece sekizlik değerdeki Neva perdesinde kullandığı görülmektedir. Ayrıca mordan süsleme tekniğinin kullanıldığı notalarda, başka herhangi bir süsleme tekniğinin kullanılmadığı ve 2 numaralı dudak tekniğiyle birlikte sade bir şekilde uygulandığı ifade edilebilir.



Şekil 31: Daldalan (dk. 1:02-1:09)



Şekil 32: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 1:13-1:20)



Şekil 33: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 1:32-1:39)



Şekil 34: Mey Açış 2 (dk. 0:33-0:40)

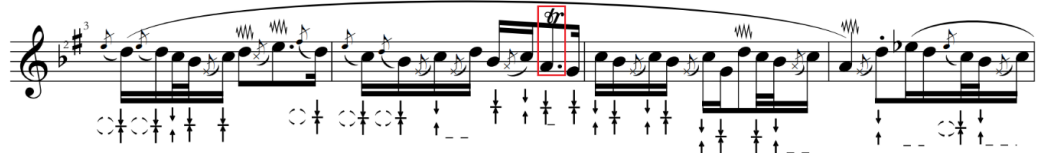


Şekil 35: Mey Açış 2 (dk. 1:29-1:40)

Tril

Asıl notanın bir üst komşu sesi ile kendi süre zarfında seri olarak çarpmasıyla oluşan süsleme elemanıdır (Hacıev, 2019: 167). Mey çalgısında dudak teknikleriyle beraber parmakların perde üzerinde hareketiyle uygulanmaktadır. Tril (tr) işaretiyle gösterilir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda, tril süsleme tekniğinin Dügâh, Çargâh ve Neva perdelerinde, noktali sekizlik ve sekizlik değerdeki notalarda dudak tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının bu tekniği uygularken, özellikle tril yapılan asıl notayı 4 numaralı dudak tekniğiyle beraber kullanımı seste olması gerekenden tiz ve hızlı bir şekilde salınım meydana gelmesine, 1 numaralı dudak tekniğinin kullanımı ise bir üst komşu seste olması gerekenden pest salınım oluşmasına neden olduğu şeklinde ifade edilebilir.



Şekil 36: Daldalan (dk. 2:18-2:25)



Şekil 37: Mey Açış (dk. 1:11-1:25)



Şekil 38: Mey Açış 2 (dk. 0:11-0:17)



Şekil 39: Mey Açış 2 (dk. 0:52-1:09)



Şekil 40: Mey Açış 2 (dk. 1:29-1:40)

Staccato (Kesik Çalım)

Üzerine veya altına konulan notanın kendi süresinden daha kısa bir zamanda, kesik bir biçimde seslendirilmesini anlamına gelen süsleme tekniğidir. Süre bakımından notanın ne kadar kısa seslendirileceği tam olarak belirlenmemekle birlikte notalar arasında sanki

sus işaretleri varmış gibi icrâ edilmesini ifade eder (Hacıev, 2019: 175). Staccato (Kesik çalım) (·) işaretiyle gösterilir.

Aşağıda örneği verilen notalarda sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen oyun havasında staccato tekniğinin sadece sekizlik değerdeki Neva perdesinde ve 2 numaralı dudak tekniği ile kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının bu tekniği fazla kullanmadığı söylenebilir.



Şekil 41: Daldalan (dk. 0:14-0:21)

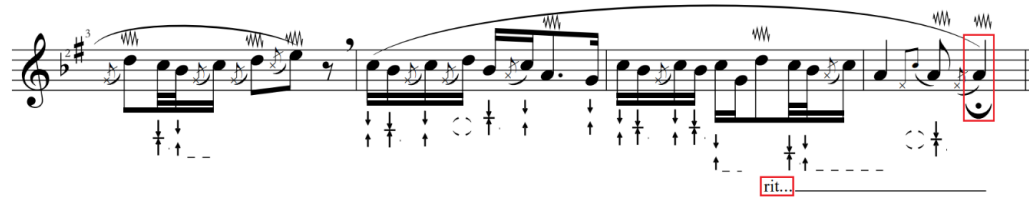
Zafer Taşdan'ın Mey İcrâsında Kullandığı İfade Unsurları

Bu bölümde Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda kullanılan teknik yapı çözümlendirilerek; fermata ve ritardando ifade unsurları incelenmiştir.

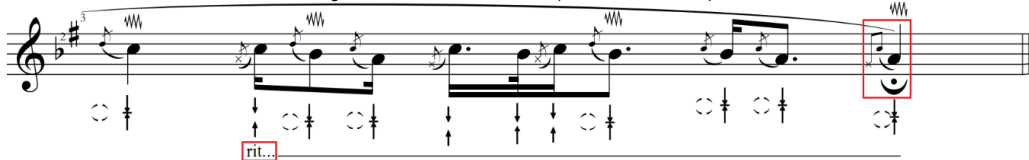
Fermata ve Ritardando

Bir notanın olması gerekenden daha fazla sürede icrâcının tercihine bağlı olarak ve eserin bütünlüğünü bozmayacak bir şekilde duyurulup, geçici olarak kalış yapılan müzikal ifade unsurudur. Genellikle müzik cümlelerinin ve bölümlerinin sonundaki notalarda kullanılmaktadır. Fermata (♯) şeklinde gösterilir. "Yavaşlamak" anlamına gelen ritardando ise genellikle bölüm sonlarında kullanıldığı gibi müzik cümlelerinin sonlarında da görülmekle birlikte "giderek yavaşlatılması gereken kısımları belirtmek için kullanılır" (Boone ve Schonbrun, 2020: 206-231). Ritardando (rit.) şeklinde gösterilir.

Aşağıda örneği verilen notalarda, sanatçı Zafer Taşdan tarafından icrâ edilen kırık hava, oyun hava ve açışlarda fermata ifade unsurunu müzik cümlelerinin ve eserlerin sonunda, ritardando ifade unsurunu ise eser sonlarında kullanıldığı tespit edilmektedir. Sanatçının, genel anlamda bu ifade unsurlarını estetik bir amaçla eseri sonlandırmak için uyguladığı söylenebilir.



Şekil 42: Daldalan (dk. 2:39-2:49)



Şekil 43: Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (dk. 3:26-3:37)



Şekil 44: Bahçalarda Mor Meni (dk. 3:01-3:17)



Şekil 45: Mey Açış (dk. 1:49-2:03)



Şekil 46: Mey Açış 2 (dk. 0:17-0:34)

Sonuç ve Öneriler

Bu makalede sanatçı Zafer Taşdan'ın mey icrâsında kullanmış olduğu süslemeler ve icrâ tekniklerindeki yapı çözümlendirilerek şu sonuçlar ortaya çıkmıştır;

Dudak tekniğinin, tüm notalarda toplamda beş farklı teknik ile yoğun bir şekilde kullanıldığı ve bu tekniğin, sanatçının mey icrâ tavrının oluşumunda etkili bir şekilde yer aldığı tespit edilmektedir. Kullanılan bu dudak tekniklerinin biri vibrato, diğer dört tanesi ise tarafımızca önerilen dudak tekniği için kurgulanmış artikülasyonlardır. Burada kullanılan teknikleri detaylı olarak ele aldığımızda, sanatçının vibrato tekniğini eserdeki uzun süreli notalarda ve genellikle değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla birlikte 4 numaralı dudak tekniğiyle beraber kullandığı görülmektedir. 1 numaralı dudak tekniğini seste icrâcının tavrına bağlı olarak bir takım minimal değişimler yapmak veya seste olması gerekenden pest bir salınım meydana getirmek; 2 numaralı dudak tekniğini seslerde sade bir geçiş yapmak; 3 numaralı dudak tekniğini gerek istediği sese ulaşmak gerekse sesi olması gerekenden tizleştirerek bir takım minimal değişimler yapmak; 4 numaralı dudak tekniğini ise seste bir defaya mahsus salınım meydana getirmek amacıyla uygulandığı sonucuna varılmıştır.

Nefes tekniğinde, diyafram tekniğinin kullanımıyla birlikte daha fazla nefes alma kapasitesine bağlı olarak genellikle ağız nefesini tercih ettiği; nefes çevirme tekniğini uzun müzik cümlelerini birbirine bağlayarak 2 numaralı dudak tekniği ve parmak koordinasyonunun kullanımıyla birlikte herhangi bir entonasyon sorununa yol açmadan ustalıkla kullandığı sonucuna varılmıştır.

Tenuto üfleme tekniğinin, çarpma, vibrato, kesik vurgu, aksan ve 2, 3 numaralı dudak tekniğiyle beraber hemen hemen tüm motiflerdeki sekizlik ve onaltılık değerdeki notalarda, nota değerinin tam süresince uzatılmasıyla o notaya dikkat çekerek ve nefes vurgusuyla beraber kullanıldığı tespit edilmektedir.

Legato (bağlı çalım) üfleme tekniğinin, genellikle müzik cümlelerini birbirine bağlayarak seslerin daha akıcı duyulması; uzatma bağı ise aynı sesteki iki nota değerlerinin birbirine bağı olarak estetik bir duyum sağladığı sonucuna ulaşmıştır.

Çarpma süsleme tekniğinin, hemen hemen tüm motiflerde ve genellikle onaltılık ve sekizlik değerdeki notalarda kullandığı sonucuna varılmıştır. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma daha fazla kullanılmakla birlikte 1 numaralı dudak tekniğiyle beraber daha çok inici ezgilerde ve karar sesinde bitiş hissini güçlendirmek için uygulandığı görülmektedir. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımında genellikle 1 numaralı dudak tekniği kullanılmış ve bu çarpma, ezgi devamlılığının uzamasını sağlamıştır. Özellikle mey icrâ üslûbunda sıklıkla kullanılan Gerdaniye perdesi çarpması her iki çarpma türünde görülmekte ve bu kullanımın, sanatçının mey icrâ tavrının oluşumunda etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Kesik vurgu süsleme tekniğinin “sabit vurgu” ve “geçiş vurgusu” olmak üzere iki alt kategoride, sesin ritmik olarak vurgulanması için kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Taşdan’ın, geçiş vurgusunu asıl sestem önce gelen farklı sesteki notanın bir, iki veya üç alt sesini kullanarak tiz bölgedeki asıl sese geçerek uyguladığı; sabit vurguyu ise asıl sestem önce gelen aynı sesteki notanın bir veya iki alt sesini kullanıp, yine asıl dönüş sağlayarak uyguladığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca Taşdan’ın bu tekniği kullanırken icrâ tavrına bağı olarak vurguladığı perdeler detaylı olarak açıklanmıştır.

Tril süsleme tekniğinin, noktalı sekizlik ve sekizlik değerdeki notalarda, 4 ve 1 numaralı dudak tekniğiyle birlikte kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Mordan süsleme tekniğinin, sekizlik ve onaltılık değerdeki notalarda Gerdâniye, Neva, Hüseyni, Çargâh perdelerinde 2 numaralı dudak tekniğiyle sade bir şekilde uygulandığı sonucuna varılmıştır.

Staccato (kesik çalım) süsleme tekniğinin, sanatçı tarafından neredeyse hiç kullanılmadığı sadece bir eserde ve sekizlik değerdeki Neva perdesinde kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Fermata ve ritardando ifade unsurlarının, müzik cümlelerinin ve eserlerin sonunda bitiş hissi vererek estetik bir biçimde kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Bu sonuçlardan hareketle önerilerimiz şu şekilde sıralanmaktadır;

Türk müziği nefesli çalgı eğitiminde, gerek yöresel anlamda üslûp ve kişisel anlamda tavır karakterleri, gerekse çalgının yapısal ve teknik özellikleri göz önünde bulundurularak nota üzerinde betimleyici yeni işaretlerin kullanılması,

Çalgı eğitiminde kullanılan notaların, TRT veya kişisel olarak notaya alınmış eserler üzerinden değil, bizzat kendi alanına hâkim hocalar veya komisyonlar tarafından (işaret erozyonuna geçit vermemek adına) ortak bir paydada buluşularak, gerekli işaretlerle beraber transkripsiyonlarının yapılmış hallerinin öğrencilerin teknik yapıyı çözümlemesi adına belirli bir aşamaya kadar aktarılması ve uygulanması sağlanmalıdır.

Yazar Katkıları/ Author Contributions

Çalışmanın Tasarlanması | Design of Study: HHŞ (%50), SD (%50)

Veri Toplanması | Data Acquisition: HHŞ (%50), SD (%50)

Veri Analizi | Data Analysis: HHŞ (%50), SD (%50)

Makalenin Yazımı | Writing up: HHŞ (%50), SD (%50)

Makale Gönderimi ve Revizyonu | Submission and Revision: HHŞ (%50), SD (%50)

Finansman/ Grant Support

Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. | The authors declared that this study has received no financial support.

Çıkar Çatışması/ Conflict of Interest

Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir. | The authors have no conflict of interest to declare.

Kaynakça / Reference

- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler "Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması"* (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil*, 72 (2020 Ağustos): s. 1290–1334. <https://doi.org/10.7816/idil-09-72-09>.
- Başer, F., Â. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede*. İstanbul: Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları.
- Broone, B., & Schonbrun, M. (2020). *Müzik Teorisi* (5. Basım). Ankara: Say Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, E. Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (27. Basım). Ankara: Pegem Akademi.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1890-1913. <https://doi.org/10.12975/pp1890-1913>.
- Güray, C. (2017). *Bin Yıllık Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. Ankara: Pan Yayıncılık.
- Gürel, M. (2016). Hakkı Derman'a Ait Bayâti Keman Taksiminin Analizi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, cilt IV, sayı 3, s. 1367-1395. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.03.00094>.
- Haciev, P. (2019). *Temel Müzik Teorisi* (6. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, G., Y. (2015). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, cilt 25, sayı 2, s.215-228.
- Kalın, C. (2012). *Mey Metodu* (1. Basım). İstanbul: Tij Yayıncılık.
- Karahasanoğlu, S., & Yavuz, E., D. (2018). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Berceste Yayınevi.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (36. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Oral, B., Çoban, A. (2020). *Kuramdan Uygulamaya Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (1. Basım). Ankara: Pegem Akademi.
- Öztürk, O., M. (2018). Türkiye'de Halk Müziği Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü. Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları içinde* (47-84 ss.). İstanbul: H20 Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (1999). *Prince Dimitrie Cantemir "Theorist and Composer of Turkish Music"*. İstanbul: Pan Yayınevi.
- Randel, D., M. (1999). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. United States of Amerika: Harvard University.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü* (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât* (I. Cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tıraşçı, A. (2019). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi* (2. Basım). İstanbul: Kayıhan Yayınları.

Tohumcu, Z., G., G. (2006). *Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçindeki Yolculuğu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Turgay, N., & Ö., Ayangil, R. (2016). Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (1), s. 1165-1184. doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00073.

Yavuzoğlu, N. (2018). *Uygulamalı Müzik Teorisi-1*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Yöre, S. (2018). Türk Ulusuna Müzik Arayışları; Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu? Fırat Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* içinde (1-15ss.). İstanbul: H20 Yayıncılık.

Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zeren, A. (2003). *Müzik Fiziği* (3. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Agayeva, S. (5 Eylül, 2021) DİA içinde. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nota>

Bahçalarda Mor Meni. (15 Temmuz, 2021) Youtube içinde. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=TyiuQAdtoHg>

Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar. (17 Temmuz, 2021) Youtube içinde. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=NsNDZnY9IvY>

Daldalan. (15 Temmuz, 2021) Youtube içinde. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=nvQ0l0kvwyA>

Mey Açış. (17 Temmuz, 2021) Youtube içinde. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=il-vJ3nNNhw>

Mey Açış 2. (17 Temmuz, 2021) Youtube içinde. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=II2vfr7_ejM

Repertükül. (1 Eylül, 2021). Oyun havaları içinde. Erişim adresi: <https://www.repertukul.com>

Pierce, L. (10 Ağustos, 2021) discoverdoublebass içinde. Erişim adresi: <https://discoverdoublebass.com/lesson/double-bass-articulations-markings-guide#tenuto-link>

Kişisel Görüşme

Taşdan, Z. (2021, Temmuz 22). Google Meet.

Ekler

Görüşme Soruları

- 1) Nerede ve kaç yılında doğmuştur?
- 2) Çocukluk dönemini nerede, nasıl ve hangi sosyal çevrelerde geçirmiştir?
- 3) Eğitim sürecini nerelerde tamamlamıştır?
- 4) Mey ile ilk olarak ne zaman tanışmıştır?
- 5) Ustası kimdir?
- 6) Usta-çırak ilişkisi çerçevesinde etkilendiği kültür ortamları nelerdir?
- 7) İcrâ tavrının oluşumunda kimleri örnek almıştır?
- 8) Albüm çalışmaları nelerdir?
- 9) Yurtdışı ve yurtdışı sanatsal faaliyetleri nelerdir?