

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MUSTAFA KANDIRALI'NIN ÇİFTTELLİ VE OYUN
HAVALARINDAKİ İCRACILIK YÖNÜ**

NASUHI CAN ÖZAYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KOMPOZİSYON ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON PROGRAMI**

DANIŞMAN

Prof. Ali SEVGİ

Ankara 2014

TEŞEKKÜR

Bu tezimin konusunun belirlenmesinde bana büyük katkıları olan ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen saygıdeğer hocam Prof. Ali SEVGİ'ye, tezimle ilgili kaynakların araştırılmasında bana çok büyük yardımcı olan TRT Eski Müzik Dairesi Başkan Yardımcısı, Müzik Prodüktörü ve Yayın Denetmeni Sayın Asım TOKEL'e, Gazi Üniversitesi Devlet Klasik Türk Müziği Konservatuarı Öğretim Üyesi Sayın Serkan GÜNALÇİN'a ve Sayın Muhterem SEZGİN'e, Sayın Serkan ÇAĞRI'yla irtibata geçmeme vesile olan Külür Bakanlığı İstanbul Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Kanun Sanatçısı Sayın Göksel BAKTAGİR'e, yoğun iş temposuna rağmen hazırladığım sorulara zaman ayırıp cevaplandırdığı için değerli klarnet virtüözü Sayın Serkan ÇAĞRI'ya ve TRT Ankara Radyosu Klarnet Sanatçısı Sayın İsmail OYTUN'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Nasuhi Can ÖZAYDIN

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
ÖZET	vii
SUMMARY.....	viii
BÖLÜM 1.GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KLARNET	1
KLARNETİN BÖLÜMLERİ.....	1
KLARNETİN ÇALINIŞ BİÇİMİ.....	2
KLARNET ÇEŞİTLERİ.....	2
KLARNETİN TINLAMA BÖLGELERİ.....	4
KLARNETİN TÜRK MÜZİĞİ'NDE KULLANILMAYA BAŞLANMASI..	4
KLARNETİN TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ YERİ VE ÖNEMİ.....	6
BÖLÜM 2. TÜRK MÜZİĞİ'NDE AKORT SİSTEMİ.....	6
BÖLÜM 3. MUSTAFA KANDIRALI'NIN ALBÜM VE TELEVİZYON KAYITLARINDA BİRÇOK KEZ SESLENDİRDİĞİ BELLİ BAŞLI SAZ ESERLERİ FORMLARI.....	8
ÇİFTTELLİ.....	8
OYUN HAVASI.....	8
LONGA.....	9
SİRTO.....	9
ZEYBEK.....	10
BÖLÜM 4. MUSTAFA KANDIRALI'NIN ÇİFTTELLİ VE OYUN HAVALARI'NDAKİ İCRACILIK YÖNÜ.....	11

MUSTAFA KANDIRALI KİMDİR?.....	11
MUSTAFA KANDIRALI İLE BERABER ÇALIŞAN MÜZİSYENLERİN MUSTAFA KANDIRALI İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ.....	12
BÖLÜM 5. TEZİN AMACI, ÖNEMİ VE BU KONUYLA İLGİLİ BENZER ÇALIŞMALAR	14
TEZİN AMACI.....	14
TEZİN ÖNEMİ.....	14
SINIRLILIKLAR.....	14
SAYILTILAR.....	14
EVREN.....	14
ÖRNEKLEM.....	14
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	15
PROBLEM.....	15
ALT PROBLEMLER.....	15
BENZER ÇALIŞMALAR.....	15
BÖLÜM 6. BULGULAR VE YORUMLAR.....	16
BAHRİYE ÇİFTETELLİSİ'NİN ANALİZİ.....	16
ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN ANALİZİ.....	20
DOL KARA BAKIR ADLI PARÇANIN ANALİZİ.....	28
KARCIĞAR ÇİFTETELLİ'NİN ANALİZİ.....	30
KARA ÇADIR ADLI PARÇANIN ANALİZİ.....	33
KEMANİ KEVSER HANIM'IN NİHAVENT LONGA'SININ ANALİZİ.....	39
KANDIRA ÇİFTETELLİSİ'NİN ANALİZİ.....	44
BÖLÜM 6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	47
KAYNAKÇA.....	
EKLER.....	

ÖZGEÇMİŞ.....

ŞEKİLLER LİSTESİ

SAYFA NO

ŞEKİL 1.1 KLARNET AİLESİ.....	3
ŞEKİL 1.2 CHALUMEAU BÖLGESİ.....	4
ŞEKİL 1.3 KÖTÜ SES BÖLGESİ.....	4
ŞEKİL 1.4 CLARINO BÖLGESİ.....	4
ŞEKİL 2.1 BATI MÜZİĞİ'NDEKİ NOTALARIN TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ KARŞILIKLARI.....	6
ŞEKİL 3.1 LONGA DÜZÜMLERİ.....	9
ŞEKİL 3.2 SIRTO DÜZÜMÜ.....	9
ŞEKİL 6.1 MUSTAFA KANDIRALI'NIN BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NİN ZEMİN BÖLÜMÜNDE KULLANDIĞI SES ALANI.....	16
ŞEKİL 6.2 BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NİN ZEMİN BÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ.....	17
ŞEKİL 6.3 BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NDE 2.KLARNETİN MUSTAFA KANDIRALI'YA EŞLİK ETTİĞİ KISIM.....	17
ŞEKİL 6.4 MUSTAFA KANDIRALI'NIN BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NİN MEYAN BÖLÜMÜNDE KULLANDIĞI SES ALANI.....	18
ŞEKİL 6.5 BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NİN MEYAN BÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ.....	18
ŞEKİL 6.6 MUSTAFA KANDIRALI'NIN BAHİRİYE ÇİFTETELLİSİ'NDE YAPTIĞI UŞŞAK TAKSİMDE KULLANDIĞI	

SES ALANI.....	19
ŞEKİL 6.7 MUSTAFA KANDIRALI'NIN ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN ZEMİN BÖLÜMÜNDE KULLANDIĞI BÖLGE.....	22
ŞEKİL 6.8 ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN 1.B ÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ (1-20 ÖLÇÜLER ARASI).....	23
ŞEKİL 6.9 ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN 1.B ÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ (21-29 ÖLÇÜLER ARASI).....	24
ŞEKİL 6.10 ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN 2.BÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ (NEVA PERDESİ'NDE YARIM KALIŞ).....	25
ŞEKİL 6.11 ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN 2.BÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ (DÜGÂH PERDESİ'NDE KARAR).....	26
ŞEKİL 6.12 ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NİN 3.BÖLÜMÜNDEN BİR PASAJ.....	27
ŞEKİL 6.13 MUSTAFA KANDIRALI'NIN ŞİLE ÇİFTETELLİSİ'NDE YAPTIĞI HİCAZ TAKSİMDE KULLANDIĞI SES ALANI.....	27
ŞEKİL 6.14 MUSTAFA KANDIRALI'NIN “DOL KARA BAKIR” ADLI PARÇADA TAKSİMİNE BAŞLADIĞI BÖLGE.....	28
ŞEKİL 6.15 DOL KARA BAKIR'DAN BİR PASAJ (SEGÂH PERDESİ'NDE YARIM KALIŞ).....	29
ŞEKİL 6.16 DOL KARA BAKIR'DAN BİR PASAJ (SEGÂH PERDESİ'NDE DOLAŞTIKTAN SONRA DÜGÂH PERDESİ'NDE TAM KARAR).....	30

ŞEKİL 6.17 MUSTAFA KANDIRALI'NIN "DOL KARA BAKIR" ADLI PARÇADA YAPTIĞI SABA TAKSİMDE KULLANDIĞI SES ALANI.....	30
ŞEKİL 6.18 MUSTAFA KANDIRALI'NIN KARCIĞAR ÇİFTETELLİ'DE TAKSİME BAŞLADIĞI BÖLGE.....	31
ŞEKİL 6.19 KARCIĞAR MAKAMI DİZİSİ.....	32
ŞEKİL 6.20 KARA ÇADIR'DAN BİR PASAJ (25-30 ÖLÇÜLER ARASI).....	34
ŞEKİL 6.21 KARA ÇADIR'DAN BİR PASAJ.....	39
ŞEKİL 6.22 MUSTAFA KANDIRALI'NIN KEMANİ KEVSER HANIM'IN NİHAVENT LONGA'SINDA ELE ALDIĞI BLUES DİZİSİ.....	39
ŞEKİL 6.23 KANUN İCRACISININ YAPMIŞ OLDUĞU DOĞAÇLAMA.....	41
ŞEKİL 6.24 KANDIRA ÇİFTETELLİSİ'NDEN BİR PASAJ (1-10 ÖLÇÜLER ARASI).....	45

ÖZET

MUSTAFA KANDIRALI'NIN ÇİFTETELLİ VE OYUN HAVALARINDAKİ İCRACILIK YÖNÜ

Bu araştırma, klarnetin Türk Müziği icrasında kullanımını ve Mustafa Kandıralı'nın çiftetelli ve oyun havalaındaki icracılık yönünü konu almaktadır.

Araştırmada Mustafa Kandıralı'nın yayınlanmış 2 CD'sindeki 31 parçadan 7'si notaya alınıp analizi yapılmıştır.

Ayrıca Mustafa Kandıralı'nın hayatı ve icracılık yönü ile ilgili Serkan Çağrı ve İsmail Oytun ile yapmış olduğumuz görüşmeler dahilinde edinilen bilgiler de tezin içinde yer almaktadır.

Yapılan analizler dahilinde Mustafa Kandıralı'nın Geleneksel Musiki'deki yapıya sadık kalarak ve hiçbir icracıyı taklit etmeden, tamamen içinden geldiği şekilde doğaçlamalarını yaptığı, yaptığı herhangi bir figürü ikinci bir defa tekrarlamadığı, doğaçlamalarındaki giriş-gelişme-sonuç bölümlerindeki melodik akışı ve bölümler arasındaki ilişkiyi çok iyi kurguladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kandıralı, klarnet, icra

SUMMARY

MUSTAFA KANDIRALI'S PERFORMANCE OF THE DIRECTION OF ÇİFTETELLİ AND TURKISH BELLY DANCE

This work deals with the side of performance of Mustafa Kandıralı in terms of belly dancing and çiftetelli plus; the usage of clarinet in Turkish Music.

In this process, the 7 of them, which are taken from the work consists of 31 parts in CD 2 broadcasted by Mustafa Kandıralı, have been analyzed as musical note.

In addition to this, Serkan Çağrı and İsmail Oytun have been talked about the life and performance of Mustafa Kandıralı. This informations are also given in this thesis

By the help of these analyses, it has been seen that Mustafa Kandıralı doesn't any imitation of his works and he is honest to the traditional music's form.

He totally makes his own improvisation and he never repeats the things that he does before. In his improvisation, he well-organizes the fluency of melody in the introduction, body and conclusion parts.

It's seen that he plans the relations between all parts very well.

Key Words: Mustafa Kandıralı, clarinet, performance

1.BÖLÜM

GİRİŞ

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KLARNET

Avrupa'da yaygınlık kazanmış bazı çalgılar, kısa zamanda Osmanlı'da da tanınmış ve kullanılmıştır. Klarinet de bu çalgılardan biridir. J.C. Denner'in Chalemau isimli aleti icat etmesi ile başlayan ve 1700'lü yıllarda gelişimini tamamlayan klarinet, orkestralardaki yerini almıştır. Ülkemizde klarinetin ilk kez 1820'li yıllarda kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde de yaygın kullanımı olan "Boehm" (Fransız) Perde Sistemli klarinet, Korfo'lu Hyacinthe Eleonore KLOSE ve L.A. Buffet tarafından oluşturulmuş olup, Klose ilk öğrencilerini Paris'te bu sisteme göre yetiştirmiştir. "Boehm Sistemi" klarinet, 1854 yılında İstanbul'a getirilmiş ve Mızıkai Hümayun'da kullanılmıştır. Mızıkai Hümayun'da öğretmenlik yapan Guiseppe Donizetti, Avrupa'da kullanılan bazı çalgıların öğrenilmesi için, yabancı öğretmenler de getirmiştir. Bu öğretmenler arasında "Glarnet" üstadı olarak bilinen ve tüysüz lakabıyla anılan Francesco da vardı.

Klarinet ismi, eski halk söylemi ile "Glarnet" ya da "Gırnata" olarak bilinmektedir. Klarinetin ülkemizde 1820 yıllarında kullanımı gerçekleşmesine rağmen, ismi daha önceleri duyulmuştur ki Suriye'de bütün nefesli sazlara "Kurnayta" denilmektedir.

Evlia Çelebi ise kendi zamanındaki İngiliz icadı bir kurnata borusundan bahseder. İlk harften sonra "Vav" harfi koymadığı için, kelime esre ile Kırnata (veya gırnata) da okunabiliyor. Bu bilgi, J.C. Denner'in klarineti icadından en az yarım asır öncelere aittir. Yani "Gırnata" ismi, klarinetin ülkemize girişinden önce duyulmuş ve halkımızca kullanılmıştır. (Anadolu da hala "Gırnata" olarak söylenmektedir.)

Klarinetin Bölümleri

Klarinet sert ve dayanıklı ağaçlardan, genellikle de abanoz ağacından yapılan bir enstrüman olmakla beraber bir çeşit sert kauçuk olan ebonitten veya metalden yapılmış olanları da mevcuttur. Beş parçanın birleşmesinden oluşur.

- AĞIZLIK (Bek)
- FIÇI (Barel)
- Üst gövde
- Alt gövde
- Kalak

Klarinetin gövdesi silindirik biçimindedir. Kalak bölümü ise obuanın kalağına oranla daha geniştir. (Rimsky-Korsakov, 1863)

Klarnetin Çalınış Biçimi

Klarnet tek kamışlı bir enstrumandır. Dikkatlice yontulup biçimlendirilen kamış metal veya deriden yapılmış bir bilezik yardımıyla ağızlığın üzerine takılır. İcracının nefesi ile titreşime geçirilen kamış, boru içindeki havayı titreşime geçirerek ses elde edilmesini sağlar.

Klarnet sol el yukarıda, sağ el ise aşağıda olmak üzere az bir eğimle yere doğru tutularak çalınan bir enstrumandır. Alt dudağın içeri kıvrılması ve üst dudağın hafifçe ağızlığın üstüne bastırılmasıyla üflenir.

Klarnet Çeşitleri

Çok kalabalık olan klarnet ailesinin çeşitleri şunlardır:

- La bemol küçük klarnet (Yazılan notanın küçük altılı ince sesini duyurur)
- Mi bemol küçük klarnet (Yazılan notanın küçük üçlü ince sesini duyurur)
- Re küçük klarnet (Yazılan notanın büyük ikili ince sesi duyurur)
- Do klarnet (Yazılan notanın aynısını duyurur)
- Si bemol klarnet (Yazılan notanın büyük ikili kalın sesini duyurur)
- La klarnet (Yazılan notanın küçük üçlü kalın sesini duyurur)
- Sol Klarnet (Yazılan notanın tam dördü kalın sesini duyurur)
- Bassett horn (Fa) (Yazılan notanın tam beşli kalın sesini duyurur)
- Mi bemol alto klarnet (Yazılan notanın büyük altılı kalın sesini duyurur)
- Si bemol bas klarnet (Yazılan notanın büyük dokuzlu kalın sesini duyurur)
- La bas klarnet (Yazılan notanın 1 oktav ve küçük üçlü kalın sesini duyurur)
- Si bemol kontrabas klarnet (Yazılan notanın 2 oktav ve büyük ikili kalın sesini duyurur)

Bu çalgıların tümünün çalınışı aynıdır. Bir tanesini iyi çalmayı öğrenen, çok kısa bir alışma devresinden sonra, herhangi bir diğerini çalabilir.

Sadece dört tanesi orkestrada sürekli olarak kullanılır.

1. Mi bemol küçük klarnet
2. Si bemol klarnet
3. La klarnet
4. Si bemol bas klarnet

Bu dört çalgının da dördü birden çoğu yapıtta kullanılmaz. Genellikle besteciler iki si bemol klarnet kullanırlar. Üçlü orkestra kuruluşunda ise, bunlara bir de bas klarnet eklenir. Daha büyük orkestralarda mi bemol klarnet ve bir si bemol klarnet daha eklenebilir. (Rimsky-Korsakov, 1863)

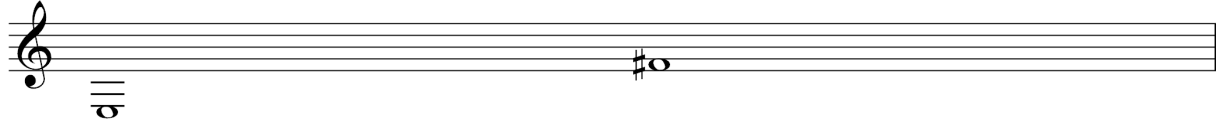


Şekil 1.1 Klarnet Ailesi

Klarnetin Tınlama Bölgeleri

Klarnetin dört farklı tınlama bölgesi vardır.

1. **Kalın ses bölgesi:** En kalın ses olan Mi'den bir oktav incesi Fa diyez notasına kadar olan bölgedir. Zengin, madeni, gizemli, karanlık ve dramatik sözcükleri ile tanımlanabilir. Bu ses bölgesine Chalumeau Bölgesi de denir.



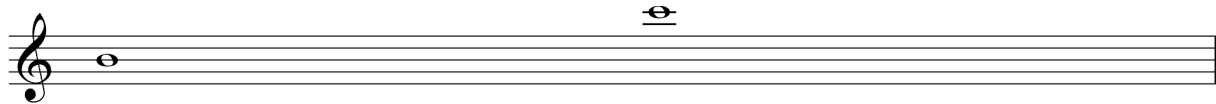
Şekil 1.2 Chalumeau Bölgesi

2. **Kötü ses bölgesi:** Sol notasından üç yarım perde sonraki si bemol notasına kadar olan bölgedir. Klarnetin en kötü sesleridir, zayıf, soluk hem de elde edilmesi biraz daha güçtür.



Şekil 1.3 Kötü Ses Bölgesi

3. **Orta ses bölgesi:** Si notasından ikinci ek çizgi Do notasına kadar olan ve klarnetin en güzel sesleridir. Bu bölgeye Clarino ses bölgesi denir. En güzel ve etkili klarnet soloları bu ses bölgesinde yazılmıştır. Bu sesler duru, parlak, ılık ve etkileyicidir.



Şekil 1.4 Clarino Bölgesi

4. **İnce ses bölgesi:** İkinci ek çizgi Do'dan sonraki daha ince seslerdir. Gür çalındığında sert ve rahatsız edici fakat kısık sesle çalındığında ılık ve yumuşak, flüt ses rengine yakın bir tını özelliği gösterir. (Rimsky-Korsakov, 1863)

Klarnetin Türk Müziği'nde Kullanılmaya Başlanması

Klarnet 1900'lü yılların başında Türk Müziği icrasında kullanılmıştır. Klarnetin ilk kez Türk Müziği'ndeki icrası ise "Klarnet İbrahim Efendi" tarafından gerçekleştirildi.

Klarnetin Türk Müziği'nde yerini alması pek kolay olmamıştır. Bunda Türk Müziği'nin makamsal yapısından dolayı Batı Müziği'nin tonal sistemden ayrışmasının etkili olduğu söylenebilir.

İbrahim Efendi Türk Müziği makamlarının gerektirdiği koma sistemini klarnette başarıyla uygulamıştır. Tambur da icra ettiği bilinen İbrahim Efendi, klarneti kendi çabasıyla öğrenmiştir. 1925 yılında Bağdat'ta vefat ettiği bilinmektedir.

Türk Müziği'nde klarnet icrasının gerçekleştirildiği yıllarda, isminden bahsedilen değişik klarnet icracıları da vardır. Aynı dönemde Kemeñeci Vasil'in de klarnet icra ettiği söylenmektedir. Ancak Kemeñe üstadı Vasil'in, klarneti Silivri'de bulunduğu dönemlerde meyhane alemlerinde, panayirlarda, köy düğünlerinde icra ettiği rivayet edilir.

Diğer bir isimde Ramazan Bey'dir. Ancak klarnetin Türk Müziği'nde yer alması çalışmaları ve gerçek anlamda kabul görmesi, İbrahim Efendi ile başlamıştır. (Çağrı, 2013 Sözlü Görüşme)

Günümüzde ise Türk müziğinde genellikle sol Klarnet kullanılmasına rağmen Göksun Çavdar si bemol klarneti tercih etmektedir. Kendisinin Fransa'da si bemol klarnet eğitimi alması, si bemol klarnetin Boehm (Fransız) Perde Sistemi'ne göre dizayn edilmiş olmasından dolayı yardımcı perdelerin sol klarnete göre daha çok olması ve Türk Müziği'nde transpozeyi kolaylaştırması kendisinin si bemol klarneti tercih etmesinin bir sebebi olarak görülebilir ki Türkiye'deki bazı müzik eğitimi veren kurumlarda (Gerek Güzel Sanatlar Liseleri, Gerek Türk Müziği Devlet Konservatuarları ya da diğer konservatuarlar olsun) sol klarnet eğitiminin yanında si bemol klarnet eğitimi de verildiği gözlenmiştir.

Öte yandan si bemol klarnetin Türk Müziği'nde kullanılması, bazı sol klarnet çalan müzisyenler tarafından eleştirilmektedir. TRT Ankara Radyosu Klarnet Sanatçısı olan Selahattin Kuşgöz, kendisi değişik çeşitlerdeki klarnetleri de icra etmesine rağmen sol klarnetin Türk müziğinde kullanılan en ideal klarnet çeşidi olduğunu, Boehm Sistem Klarnet çalan klarnetçilerin sol klarneti çalmalarında, sol klarnetin perde sisteminin Albert Auler Perde Sistemi'ne göre dizayn edilmesinden dolayı çok zorluk çektiğini savunanlardandır.

Serkan Çağrı da kendisinin klarneti değişik müzik türlerinde kullanması ve sol klarnetin yanında si bemol klarneti de çalıyor olmasına karşın abanoz, gül ağacı, ebonit vb değişik malzemelerden üretilmiş klarnetlerin tercih edilmesinde çiftetelli, longa, sirto, oyun havası, zeybek gibi türlerin bir katkısının bulunmadığını belirtir. Bunun yanı sıra Boehm Sistem klarnetin Türk Müziği'nde alışlagelmiş bir klarnet çeşidi olmadığı ve Albert Sistem klarnetin perde diziliminin Türk Müziği'nin akort sistemine daha elverişli olması bakımından Türk Müziği icracıları için daha avantajlı olduğunu, bundan dolayı da Albert Sistem klarnetin daha çok tercih edildiğini ifade eder.

Klarnetin Türk Müziği'ndeki Yeri ve Önemi

Klarnet, Türk Müziği seslendirmesinde etkin ve renkli bir çalgı olarak 1900'lü yıllardan günümüze değin icra edilmektedir. Türk Sanat Müziği icrasında özellikle; Köçekçeler, Sirtolar, Oyun Havaları ve Fasıllarda önemli bir yere sahip olduğu gibi farklı bir yorum sağladığı gerçektir. Aynı zamanda halk müziği seslendirmesinde de yer almış olup, Anadolu'nun bazı kesimlerinde vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılmaktadır.

Klarnetin folklordaki kullanımını zamanla halk arasında da sevilmiş ve ülkemizin pek çok yöresinde halen yaygın kullanılan bir çalgı olma özelliğine sahiptir. Bazı yörelerin Türkü ve Oyunlarının seslendirilmesinde klarnet kullanımını önemlidir. Özellikle; Doğu, Güneydoğu, Trakya, Ege ve Teke yöremizde klarnet kullanımını yaygındır.

Klarnetin mükemmel yapısı, farklı tarzlarda da kullanımını da beraberinde getirmiştir. Örneğin; Bando müziğinde, caz müziğinde, çigan müziğinde, folk müziğinde, vb.

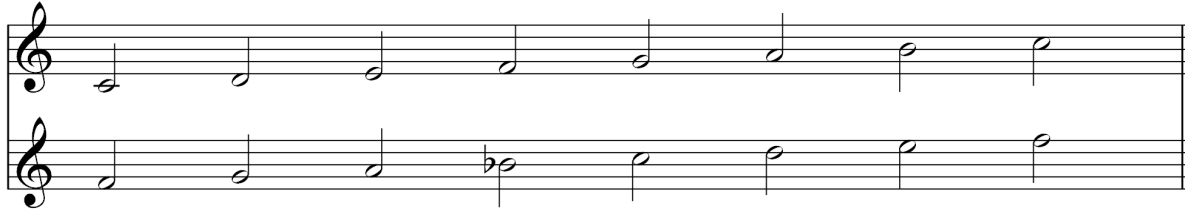
Klarnetin Türk Müziğindeki icrasının öğrenilmesi ve bu geleneğin devamını sağlayacak çalışmaların yapılması önem arz etmektedir. (Çağrı, 2013 Sözlü Görüşme)

2.BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ'NDE AKORT SİSTEMİ

Türk Müziği'nin akort sistemi, Batı Müziği'nin akort sisteminden biraz farklıdır. Batı Müziği'nde çalgıların akordu genellikle 440 Hz Lâ'ya eşit olacak şekilde yapılır. Türk Müziği'nde bu ses Bolâhenk Ney'e göre Nevâ perdesine (Re sesine) denk geldiğinden bu akorda **Bolâhenk Akort** denmiştir. Türk Müziği'nde notalar Bolâhenk akort baz alındığı için Batı Müziği Notasyonu'na göre bir tam dörtlü yukarıdan transpoze edilir ve çalınır. Başka bir deyişle, Do Majör bir eseri Batı Müziği sazları Do Majör olarak seslendirirken, Türk Müziği Sazları Türk Müziği'ndeki isimlendirmenin ve akort sisteminin farklı oluşundan dolayı Fa Majör icra etmek durumundadır. (Yazılan notanın bir tam dörtlü yukarısına transpoze ederek)

Batı Müziği'ne Göre Sesler



Türk Müziği'ne Göre Sesler

Şekil 2.1 Batı Müziği'ndeki Notaların Türk Müziği'ndeki Karşılıkları

Türk Mûsikîsi geleneğinde çalanın da söyleyenin de kullandığı tek nota yazımı vardır. İcracının sesine göre eser transpoze edilerek çalınır. İcracılar aynı notaya bakarak aynı anda transpoze etmektedir. Ancak yapısı ve teknik özellikleri ile buna elverişli olmayan bir çalgımız var ki o da Ney'dir. Ney'in transpoze sorununu çözmek için farklı ebatlarda 12 çeşit Ney yapılmış ve kullanılmıştır. Türk Mûsikîsi'nde akort sistemi Ney çeşitlerine verilen adlarla anılmaktadır. Yarım ses aralıklarla yedi sese kadar yapılan bu adlandırma şu şekildedir: (Yahya, 2009: 18-19)

<u>Ney Adı/ Akordun Adı</u>	<u>Batı Müziği'ne Karşılık Gelen Ses (Tüm Delikler Kapalı Pozisyonda İken)</u>
Bolâhenk	Re
Bolâhenk Mâbeyni	Do Diyez
Süpürde	Do
Müstahsen	Si
Yıldız	Si Bemol
Kız Neyi	La
Kız Neyi Mâbeyni	La Bemol
Mansur	Sol*
Mansur Mâbeyni	Fa Diyez
Şah	Fa
Dâvut	Mi
Dâvut Mâbeyni	Mi Bemol

*Bu akortlar içerisinde Mansur akort Batı Müziği Sistemi'ne birebir uyan akort çeşididir. (Yahya, 2009: 18-19)

3.BÖLÜM

MUSTAFA KANDIRALI'NIN ALBÜM VE TELEVİZYON KAYITLARINDA BİRÇOK KEZ SESLENDİRDİĞİ BELLİ BAŞLI SAZ ESERLERİ FORMLARI

Bu bölümde Mustafa Kandıralı'nın Çiftetelli ve Oyun Havalarındaki icracılık yönünü konu aldığımız tezde kendisinin de albüm ve televizyon kayıtlarında birçok kez seslendirdiği belli başlı saz eserleri formlarını açıklamaya çalışacağız.

a) Çiftetelli

Eski istanbul'un mesire yerlerinde, düğünlerde, raks amaçlı icra edilen bir formdur. Sözlü ve sözsüz olanları vardır. Düyek usulünde bestelenmektedir. Kuşdili, Sandal ve Bahriye çiftetellileri en çok bilinenlerdir. Tekrarlayan motif ve cümleler olmasına rağmen melodik yapıları zengindir. (Yahya, 2009: 305)

Çiftetellide adımlar küçük atılır, ayakların oyunda değeri yoktur. Serbest ve istenildiği gibi adım atmak mümkündür. Temel olan ritmin vücuda ve omuzlara alınmasıdır. Çiftetellide eğlence ve müziğe uydurulmuş bir vücudun neşesinin gösterilmesi veya yaşanması söz konusudur. Belli bir yön kısıtlaması olmadığı için bağımsız, hatta disiplinsiz bir oyun olduğu savunulur.

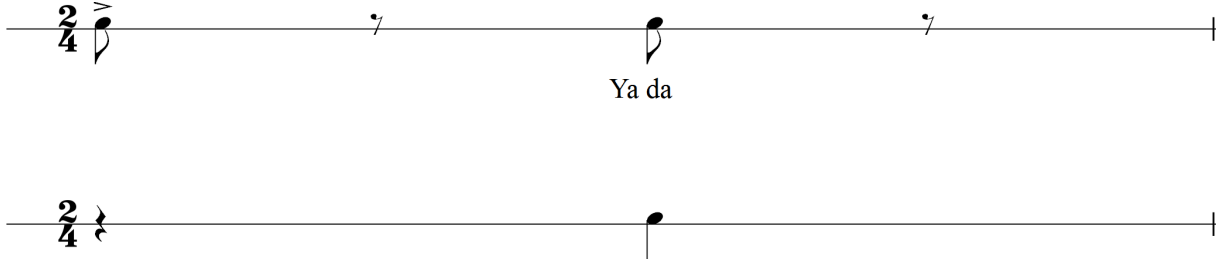
b) Oyun Havası

Oyun Havası Hareketli, ritmik, kıvrak nağmeleri olan raks etmek ya da dinlemek için bestelenmiş Anadolu ve Rumeli kökenli saz eserleridir. Kaşık Havası, Çoban Havası, Anadolu Havası, Kasap Havası, Çerkez Havası, Lâz Havası gibi çeşitleri vardır. Sofyan, Devr-i Turân, Devr-i Hindî, Aksak gibi usuller kullanılır.

Oyun havalarının 1.hane, 2.hane gibi bölümleri olmadığı gibi mülazime gibi bir bölümü de yoktur. Oyun havası baştan sona kadar devam eden bir melodik seyir gösterir. Eser baştan sona kadar çalınır. İstenirse sonunda bir ara taksimi veya tempolu taksîm yapılır. Tekrar başa dönülerek daha hızlı bir tempo ile sona kadar yeniden çalınır. (Yahya, 2009: 299)

c) Longa

Longa Romanya kökenli, çalgısal bir oyun havası türüdür. 19.yy'dan bu yana Türkler tarafından da kullanılmaya başlanmış olan longa türünü belirleyen öge, mutlak surette 2/4'lük içinde oluşturulmuş ezgilerin seslendirilmesi sırasında, uzun süreli seslerde aşağıdaki düzümlerin kullanılmış olmasıdır.



Şekil 3.1 Longa Düzümleri

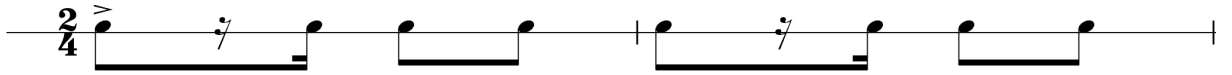
Longaları belirleyen bir diğer öge de, mutlaka allegro seslendirilmeleridir.

Genel olarak hane-teslim-bölme bilinciyle seslendirilmiş longalarda, bazen hanelerin arasına taksim de konulabilir. Taksimın seslendirilmesi sırasında, yukarıda belirttiğimiz düzümlerden biri, özellikle mızraplı çalgılar tarafından usullü dem olarak belirtilir.

Genel olarak eğlence niteliği içinde yer alan longa, daha çok gazinolarda fasıl sonlarındaki saz semailerinin ardından seslendirilmektedir. Bunun yanında, çalgı eğitiminde seslendirme hızını geliştirmek amacıyla da kullanılmakta olup, longalar içinde en çok Kevser Hanım'ın (20.yy) Nihavent Longa'sı, Santuri Ethem Bey'in (1855-1926) Şehnaz Longa'sı, Kemâni Sebuğ'un Kürdili Hicazkar Longa'sı ve sahibi bilinmeyen ama büyük olasılıkla Romen Oyun Havası olduğu sanılan Sultânıyegâh Longa ünlenmiştir. (Akdoğan, 1989: 307)

d) Sirto

Sirto "Yunan kökenli çalgısal bir oyun havası türüdür. 19.yy'dan bu yana Türkler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Türü belirleyen temel öge, 2/4'lük ölçü içinde ve uzun seslerde aşağıdaki düzümün kullanılmış olmasıdır.



Şekil 3.2 Sirto Düzümleri

Seslendirme sırasında, özellikle ud, lavta gibi mızraplı çalgılarda, uzun süreli hemen her seste bu düzüm, ya da düzümün ilk kümesi, yalnızca ilk sekizlik vurgulu olacak şekilde ve arpej şeklinde belirtilir. 4/4'lük ölçünün de kullanıldığı Sirto'da, hane-teslim bölümlerinin bulunup bulunmaması önem taşımaz. Buna benzer olarak, zemin-meyan-zemin bilincinin bulunması da bir koşul değildir. En önemli olgu, 2/4 ya da 4/4 ölçü içinde yukarıda belirttiğimiz düzümün zaman zaman eserin içinde bulunması, seslendirme sırasında da icracının bu düzümü kullanarak seslendirme yapmasıdır. Tüm bunların dışında Sirto'lar, mutlak surette moderato bir hızda seslendirilirler.

Sirtolar, yanlış olarak köçekçe sonlarında da seslendirilmektedir. Bu da, köçekçelerin son bölümünde sirto çalınması zorunluluğu varmış gibi bir izlenim uyandırmakla

birlikte, böyle bir zorunluluk yoktur. Bu nedenle de sirtolara, köçekçe sirtosu gibi yanlış adlar verilmiştir.

Bazı sirtolarda baştan sona 2/4'lük ve 4/4'lük ölçünün dışında seslendirilme yapılması bu eserlerde sirto türünün tamamen ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Ayrıca eser içinde usûl değişikliklerine gidilmesi, doğal olarak bu usûl geçkilerinin yapıldığı bölümlerde sirto türünün ortadan kalkmasına neden olur.

Sirtolar içinde en çok Kemani Sebuğ'un (1828-1894) Hicazkar Sirto'su, Refik Fersan'ın (1893-1965) Nikriz ve Sultâniyegâh Sirto'su ve sahibi bilinmeyen, Do Nikriz Sirto ünlenmiştir. (Akdoğan,1989: 304)

e) Zeybek

Daha çok halk musikisinde kullanılan bir formdur. Sözlü veya sözsüz olanları vardır. Aksak usulünün değişik mertebeleriyle bestelenmektedir. Ancak dörtlük mertebesi en fazla kullanılanıdır. Zeybek bestelerde Nikriz, Zavil, Muhayyer, Hicazkar gibi makamlar tercih edilmekle birlikte başka makamda zeybekler de bulunmaktadır. (Yahya, 2009: 305)

4.BÖLÜM

MUSTAFA KANDIRALI'NIN ÇİFTETELLİ VE OYUN HAVALARI'NDAKİ İCRACILIK YÖNÜ

Mustafa Kandıralı Kimdir?

Mustafa Kandıralı 1930 yılında İzmir'in Kandıra ilçesinde dünyaya geldi. Beş erkek bir kız toplam altı kardeşlerdi. Kız kardeş hariç hepsi babaları Recep Kandıralı gibi müzisyen oldu. Müzik yolculuğuna ağabeyi İsmail Kandıralı, Berber Rahmi Bey ve Müfit Yelkenci Bey'den klarnet dersleri alarak başladı.

13 yaşında Kandıra'daki evinden kaçıp yürüyerek önce İzmit'e, oradan da İstanbul'a gelmiş, profesyonel müzik hayatına İstanbul'da devam etmiştir. Kendisi İstanbul'a geliş hikayesini 2 Mayıs 1999 tarihinde Hürriyet Gazetesi'nde verdiği röportajda şöyle anlatır:

“Ben bir şey olmak istiyordum, bir şeyler yapmak istiyordum. 13 yaşında Kandıra'dan kaçtım. Yaya olarak İzmit'e geldim. Bir sene boyunca bir handa kaldım. Ama nasıl bir han. Bir tarafta atlar, eşekler yatıyor, öbür tarafta ben. 14 yaşında besmele çektim, bir sabah tren yolunu takip ederek yayan olarak İstanbul'a geldim. Bir kaç gün hiç durmadan yürüdüm. Bir gece Gebze'de kaldım. Kendi kendime ihtilal yaptım ben.”

Kandıralı tren yolunu takip ettiği için doğal olarak Haydarpaşa'ya varır. Yoldan geçen bir vatandaşa, “burası İstanbul mu" diye sorar. O zaman Haydarpaşa İstanbul'dan

sayılmıyor olsa gerek, adam İstanbul'a gitmesi için vapura binmesi gerektiğini söyler. Mustafa 14 yaşında Karaköy Meydanı'na böylece varır.

“Sağıma soluma baktım. Sağa doğru bir gideyim dedim. Allah kalbime göre vermiş. Yürüdüm, yürüdüm... Müzisyenler kahvesi diye bir yere geldim. Üzeri de otel. İçeri girdim, çıkardım klarnetimi çalmaya başladım. Herkes bayıldı. Bende bir mahcubiyet var tabii. Kimsenin gözüne bakamıyorum.”

Müzisyenler kahvesinin Rum sahibi, “Muştafa" diye çağırdığı Kandıralı'ya 20 kuruşa bir oda verir. Mustafa da, babası gelip onu bulana kadar sağda solda klarnet çalarak para kazanır.

...

1956 yılı Mustafa Kandıralı'nın sanat hayatının en parlak olduğu dönem olarak gösterilebilir. O dönemde Selahattin Pınar ve Sadi Işıl'ın eserlerini büyük bir ustalıkla icra etmektedir, Sezgin Kokşa, Çoşkun Erdem, Selahattin Erköse, İsmail Oytun, Ercüment Batanay gibi üstadların saz heyetinde beraber çalışma imkanı bulmuş, Zeki Müren, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi sanatçılara klarneti ile eşlik etmiş, 1991 yılında Berlin Jazz Festivali'nde Rodriguez'in “La Cumparsita” sını kendine özgü bir yorumla seslendirerek birinci olmuştur.

Kendisinin çok aksi bir adam olduğunu Mustafa Kandıralı röportajının devamında şöyle dile getirir:

“Şimdi güzel güzel konuşuyoruz. Ama yanımdaki kardeşim bile olsa, bana refakat edemiyorsa onu kabul edemem. Yanımdaki adam çalamıyorsa ne yapayım onu. Gazinoda kavga çıkarıp bıraktığım çok oldu. Hatta bir keresinde, ismi lazım değil, bir adamın kafasında klarneti kırdım. Ama onun sebebi başka. Adam bana hakaret etti. Ben de kafasında parçaladım klarneti.”

Amerika'da ve Almanya'da cazın etnik dehası diye lanse edilen Mustafa Kandıralı, Dünyaca ünlü trompet ustası Louis Armstrong ile de konserler vermiştir.

En son 22 Ağustos 2011 tarihinde Zaman Gazetesi'ne verdiği röportajda tahtını yeğeni Türkan Kandıralı'ya bırakacağını, Bundan sonra kendisini ve soyadını müzik dünyasında yeğeni Türkan Kandıralı'nın temsil edeceğini açıklamıştır.

Mustafa Kandıralı ile Beraber Çalışan Müzisyenlerin Mustafa Kandıralı İle İlgili Görüşleri

Serkan Çağrı ile 15 Aralık 2013 tarihinde yapmış olduğumuz görüşmede Mustafa Kandıralı'yı ve onun icracılık yönünü şöyle dile getirmiştir:

“Mustafa Kandıralı Türk Müziği'nin profesyonel klarnet icracıları için pek çok klarnet tavrı ve tarzı konusunda klarnetin etkili ve daha çok hakim olduğu taksim-meyan ve orkestra içerisindeki etkinliğini sergilemesini ve daha sonraki klarnetçilerin bunu yaparken cesaret bulmasını sağlamıştır. Aynı şekilde Şükrü Tunar ile başlayan, Mustafa Kandıralı ile devam eden bir durumdur bu. Dolayısıyla Şükrü Tunar ve Mustafa Kandıralı'dan sonra yetişen, onları dinleyerek, onların yaptıklarını örnek alarak icralarından esinlendikleri pek çok klarnetçi bu icralardan esinlenerek kendi tarzlarını ve kendi melodilerini zenginleştirmişlerdir. Bu bugüne kadar gelmiş birşeydir aslında. Sadece onlardan sonraki kuşaklarda değil, günümüze kadar hala Türk Müziği'ndeki klarnetçiler için Mustafa Kandıralı'nın, Şükrü Tunar'ın veya o dönemin önemli klarnetçilerin yapmış olduğu icralar, yapmış olduğu figürler bugüne kadar yansımış ve hala hepimizin parmağında bir parça da olsa Mustafa Kandıralı figürü vardır. Bu da onların bizim klarnetçiliğimize yapmış olduğu katkıdır.”

“Mustafa Kandıralı orkestranın içerisinde herkesin aradığı, gördüğü zaman ‘İşte o adam!’ dediği önemli bir klarnetçidir. Sahneye çıktığı zaman sahneyi dolduran, sahnede klarnetiyle özdeşleşmiş, bir bütünlük kazanmış büyük bir ustadır. Mustafa Kandıralı'nın icracılığı pek çok müzisyeni etkisi altına almış. Bu sadece kendi ülkemizde değil, sınırların da ötesinde de bu şekilde yansımış, Yunanistan'da veya Balkanlarda da Mustafa Kandıralı'nın icracılığı oradaki çalım stiline de etki etmiştir. Oradaki klarnetçilerin de tarzlarına bizim gelenğimizdeki Mustafa Kandıralı icra biçimi geçmiştir. Mustafa Kandıralı'nın etkileyici icracılık özelliği pek çok klarnetçinin ilham kaynağı olmuş, pek çok klarnetçinin de kendini ifade ederken beslendiği bir kaynak olmuştur.”

“Mustafa Kandıralı klarnet çalış tekniği açısından müzik türü içerisinde klarnetin ne kadar etkili ve avantajlı bir enstrüman olduğunu hem repertuar açısından hem de müzisyenlik açıısından kanıtlamıştır. Önceleri klarnetin sevimli olmayan tarafını sevimli hale getirmiştir. Mustafa Kandıralı Türk toplumuna, Türk insanına ve Dünya'da birçok değişik Dünya ülkelerine klarneti sevdiren önemli bir klarnetisttir. Müzik türüne katkısına baktığımız zaman bu yönüyle müzik türünün de ilgi çekmesini sağlamış. Aslında kendi ismi ve klarnetinin sevilmesi yaptığı müzik türünü de beraberinde dikkat çeker hale getirmiş. Yani neyi çalarsa o müzik türü bir şekilde onun klarneti ile yükselir olmuş. Oyun havası çaldığında oyun havası türü bir şekilde sevilmiş ve insanların aklına oyun havası türünün zenginliği dolmuştur. Aynı şekilde Türk Müziği'nde çaldığı bazı saz semaileri, sirtolar ve longalar da yine Mustafa Kandıralı'nın klarnetinden insanların severek dinlediği türler olmuştur. Bu bakımdan Türk Müziği'nde bu klarnet

çalma tekniğinin önemli katkı sağladığını düşünüyorum. Ayrıca longa, sirto, oyun havası çiftetelli ve zeybek gibi türlerin çok zenginleşmesinde ve farkedilir olmasında Mustafa Kandıralı'nın klarneti bu formları yüceltir hale getirmiştir. Çünkü onun oyun havaları, çiftetelli, zeybek, köçekçe, sirto ve longalarda çaldığı tavır ve bir şekilde onlara sağladığı değişik yorumlamalar, tema ve doğaçlamalar farklı bir şekilde etki yaratmış ve tüm insanlar tarafından sevilir olmuştur. Bugün bile oyun havaları Mustafa Kandıralı'dan tartışılmaz bir şekilde hala dinleniyor. Ben de hala oyun havalarını Mustafa Kandıralı'dan dimliyorum.”

İsmail Oytun ise yıllarca beraber müzik yaptığı “Kadim dostum” olarak nitelendirdiği Mustafa Kandıralı'nın icracılık yönünü 20 Aralık 2013 tarihinde yapmış olduğumuz görüşmede şöyle dile getirir:

“Mustafa Kandıralı musiki eğitimi görmediği halde kendi kendini yetiştirmiş, bunun yanı sıra sazını güzel çalan bir arkadaşımıdır. Çok güzel oyun havaları çalar. Çok güzel zeybek çalar. Kendi memleketinin havalarını haddinden fazla güzel icra eder. Aynı zamanda İstanbul'da Hakkı Derman'la, Selahattin Pınar'la, büyük müzisyen arkadaşlarımızın hepsiyle çalışmıştır. Çok da güzel taksim yapar. Dinleyenler bile “Ne güzel taksim etti!” derler. Bu yönüyle Mustafa Kandıralı içinden gelerek kendinden nağmeler yaratan, kimseyi taklit etmeyen bir arkadaşımıdır.”

5.BÖLÜM

TEZİN AMACI, ÖNEMİ VE BU KONUYLA İLGİLİ BENZER ÇALIŞMALAR

Tezin Amacı

İncelemiş olduğumuz tezimizde Türk Müziği'nin çiftetelli, oyun havası, longa, sirto, zeybek gibi formlarında yaratıcı çalışmaları ile dikkat çeken Mustafa Kandıralı'nın klarneti Türk Müziği'nde icra etmesi konusunda dönemi ve kendinden sonra gelen klarnet icracılarına doğaçlama örnekleri olabilecek çalışmaları notaya alıp analiz yaparak doğaçlama yaklaşımını belirlemek amaçlanmıştır.

Tezin Önemi

Bu tez, Mustafa Kandıralı ile ilgili öncü bir araştırma olması ve benzer konularda çok fazla araştırmanın yapılmaması düşünüldüğünde Türk Müziği'ni icra etmede yaratıcı çalışmalar için kaynak niteliği taşıması bakımından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada Mustafa Kandıralı'nın yayınlanmış 2 CD'sindeki 31 parçadan 7 tanesi notaya alınarak analizleri yapılmış, bunun dışındaki parçalar, radyo ve TV kayıtları araştırmanın dışında tutulmuştur.

Sayıtlar

CD kayıtlarında yer alan parçalarda 1.ve 2.klarnetin kimler tarafından çalındığına dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Kayıtların dinlenmesinde icracıların tonu ve çalgıların tınısı dikkate alınarak 1.ve 2.klarneti kimlerin çaldığı araştırmacı tarafından yorumlanmıştır. Araştırmada bu belirlemelerin doğru olduğu kabul edilerek yorumlarda bulunulmuştur.

Evren

Mustafa Kandıralı'nın kaydedilmiş tüm çalışmaları

Örneklem

Araştırmada analizleri yapılan 4 çiftetelli, 1 longa ve 2 şarkı örneklem olarak alınmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Mustafa Kandıralı'nın hayatı ve icracılık yönü ile ilgili basılmış bir kaynağa rastlanmadığından TRT İstanbul Radyosu'nun 1991 yılında yayınladığı "Bizim İnsanlarımız" adlı söyleşi programı, görüşme tekniği için ise Serkan Çağrı ve İsmail Oytun ile yapılan görüşmede sorulara verilen cevaplar değerlendirilmiştir.

İcracılıktaki yaratıcılık yönü ile ilgili değerlendirmelerde bulunmak amacıyla kayıtlı CD'lerinden seçilen 7 parçanın notaya alınıp analizleri yapılmıştır.

Problem

Araştırmalarda notaya alınarak analizleri yapılan parçalarda Mustafa Kandıralı'nın doğaçlamalarından yola çıkarak yaratılarında ne tür bir yol izlemiştir?

Alt problemler

1. Analizleri yapılan parçalarda yapılan doğaçlamaların tema ile ilintileri ne durumdadır?
2. Analizleri yapılan parçalarda yapılan doğaçlamalarda usul ve makam değişikliklerine gidilmiş midir?
3. Analizleri yapılan parçalarda yapılan doğaçlamalar Geleneksel Musiki ile ne derece örtüşmektedir?

4. Analizi yapılan parçalarda ne tür klarnet ya da klarnetler kullanılmıştır?
5. Analizleri yapılan parçalarda yapılan doğaçlamalarda ne gibi teknikler uygulanmıştır?

Benzer Çalışmalar

Türk Müziği'nde icracılıkta yaratıcılıkla ilişkili 3 çalışma saptanmıştır.

Emre Erdoğan tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda Oya Leventoğlu Öner danışmanlığında çalışılmış olan “Kanun İcrası Teknikleri Bakımından Erol Deran Taksimleri” adlı yüksek lisans tezinde Erol Deran'ın kanun ile yapmış olduğu beş taksim notaya alınıp, makamsal ve teknik yönden incelenmiş, analiz sonucunda ortaya çıkan bulgularda Deran'ın kız neyi akordunu kullandığı, icrasında geleneksel icra yapısını bozmamasının yanı sıra seyir anlayışı içerisinde kendine has bir üslup sergilediği, yapmış olduğu taksimlerde, özellikle atlamalı ve sıçramalı geçişlerin glissando tekniği ile sağlandığı, taksimlerdeki çarpma tekniğinin büyük bir bölümünün üçlemeli tartımlarla kullanıldığı belirtilmiştir.

Bilen Işıktaş tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı'nda Ayşegül Kostak Toksoy danışmanlığında hazırlanmış olan “Şerif Muhittin Targan'ın Ud tekniği'ne Katkısı” adlı yüksek lisans tezinde Şerif Muhittin Targan'ın Ud ile yapmış olduğu 6 taksim notaya alınıp incelenmiş, analiz sonucunda ortaya çıkan bulgularda Targan'ın Bolahenk akort kullandığı, makamın karar sesine göre udun akort sistemini değiştirdiği, taksimlerinde geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği belirtilmiştir.

Gülçin Yahya'nın “Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri” adlı doktora tezinde Yorgo Bacanos'un ud ile yapmış olduğu 20 taksim notaya alınıp incelenmiş, makamlara göre analizleri yapılmış, ortaya çıkan bulgularda Yorgo Bacanos'un makamların tonal merkezlerinde büyük aralıklar kullandığı, taksimlerinin başlangıç cümlelerinde genellikle makamın özelliklerini taşıyan, makamın tonal merkezlerini ve ortak perdelerini geçkilerde kolaylaştırıcı özellikler olarak kullandığı, legato, glissando, çarpma gibi süsleme tekniklerini çalgısına hakim bir şekilde kullandığı belirtilmiştir.

6.BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

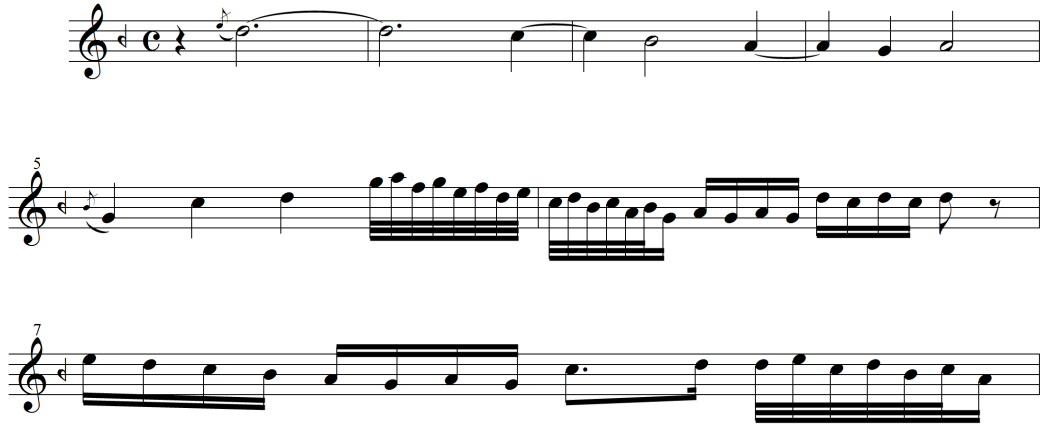
Bahriye Çiftetellisi'nin Analizi

Mustafa Kandıralı Bahriye Çiftetellisi'nde yapmış olduğu Uşşak taksimine makamın güçlü perdesi olan Neva perdesinden başlayıp, dörtlük değerler ile makamın karar sesine (Dügâh perdesine) inerek Neva perdesi ile Dügâh perdesi arasındaki bölgeyi inici bir şekilde işlemiştir.



Şekil 6.1 Mustafa Kandıralı'nın Bahriye Çiftetellisi'nin zemin bölümünde kullandığı ses alanı

Daha sonra tekrar 32'lik süslemelerle Neva perdesine çıkarak makamın karar perdesi ve güçlü perdesi arasında bağlantı kurmuş ve tekrar karar perdesine inerek taksim zemin kısmını tamamlamıştır.



Şekil 6.2 Bahriye Çiftetellisi'nin zemin bölümünden bir pasaj

Taksim zemin bölümüne Muhayyer perdesinden başlayan Kandıralı'ya ikinci klarnet önce 1.oktav, bitiminde 2 oktav altından (Pesten) aynı ezgiyi çalarak destek vermektedir.



Şekil 6.5 Bahriye Çiftetellisi'nin meyan bölümünden bir pasaj

Kandıralı, inici bir şekilde Tiz Çargâh perdesinden Kaba Dügâh perdesine kadar olan bir ses alanı içerişimde Uşşak taksim yapmıştır.



Şekil 6.6 Mustafa Kandıralı'nın Bahriye Çiftetellisi'nde yaptığı Uşşak taksiminde kullandığı ses alanı

Bu çiftetelli Mansur akortla icra edilmiş olup, yazılan nota ile klarnette duyulan ses Batı Müziği Notasyonu'na göre birebir örtüşmektedir.

Şile Çiftetellisi'nin Analizi

The image displays a musical score for the piece "Şile Çiftetellisi'nin Analizi". The score is arranged in two systems, each with four staves. The instruments are Kandıralı (top staff), Keman (Violin, second staff), Darbuka (third staff), and Tef (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the Kandıralı staff with a whole rest, the Keman staff with a rhythmic pattern of eighth notes, the Darbuka staff with a rhythmic pattern of eighth notes, and the Tef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the Kandıralı staff with a melodic line, the Keman staff with a rhythmic pattern of eighth notes, the Darbuka staff with a rhythmic pattern of eighth notes, and the Tef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a standard musical notation style.

5
Kandralı

5
Kmn.

5
Drbk.

5
Tef

Detailed description: This system contains measures 5 and 6 of the score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The conductor's part (Kandralı) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The keyboard (Kmn.) part plays a steady accompaniment of chords. The drum (Drbk.) part has a rhythmic pattern with accents. The tambourine (Tef) part plays a consistent eighth-note pattern.

7
Kandralı

7
Kmn.

7
Drbk.

7
Tef

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The conductor's part continues the melodic line with some rests. The keyboard part maintains the chordal accompaniment. The drum part continues its rhythmic pattern. The tambourine part continues its eighth-note pattern.

9
Kandralı

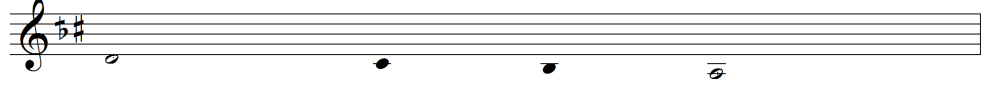
9
Kmn.

9
Drbk.

9
Tef

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The conductor's part concludes with a final note and a fermata. The keyboard part continues until the end of the system. The drum and tambourine parts also continue their respective patterns.

Mustafa Kandıralı Şile Çiftetellisi'nde yapmış olduğu Hicaz taksimine yukarıda gösterilen temanın ardından Yegâh perdesinden, Yegâh perdesi ile Kaba Dügâh perdesi arasındaki bölgeyi inici bir şekilde kullanarak başlamıştır.



Şekil 6.7 Mustafa Kandıralı'nın Şile Çiftetellisi'nde taksime başladığı bölge

Çiftetellinin ritmine göre son derece sade bir şekilde 16'lık değerler ve 16'lık üçlemelerden oluşan ezgi parçacıkları kullanan Kandıralı 21.ölçüye kadar bu şekilde taksimini işlemiştir.



Şekil 6.8 Şile Çiftetellisi'nin 1.bölümünden bir pasaj (1-20 ölçüler arası)

21.Ölçüden 29.ölçüye kadar olan bölümde de ses alanını daha da genişletip Dügâh perdesinde karar veren doğaçlamasında iki kez Kaba Hüseyini Aşiran ve Dügâh perdesini art arda kullanarak tonal müzikteki dominant-tonik ilişkisinden yararlanıp,

Kaba Dügâh perdesini aranan perde olma etkisini güçlendirmiştir.



Şekil 6.9 Şile Çiftetelli'sinin 1.bölümünden bir pasaj (21-29 ölçüler arası)

Kandırallı taksimnin ikinci bölümünde, birinci bölümdeki Yegâh perdesi ile Kaba Dügâh perdesi arasındaki bölgeyi bir oktav yukarı taşıyarak Neva perdesi ile Dügâh perdesi arasındaki bir bölgeye getirmiş ve kullanmıştır. Burada da Bahriye Çiftetellisi'nde olduğu gibi makamı oluşturan sesleri yanaşık çıkıcı hareketler ile işleyerek Dügâh perdesine inmiş, tekrar Gerdaniye perdesine çıkıp 16'lık üçlemeler ile Neva perdesinde yarım kalış yapmıştır.



Şekil 6.10 Şile Çiftetellisi'nin 2.bölümünden bir pasaj (Neva perdesinde yarım kalış)

47.ölçüden itibaren ise Muhayyer perdesinden başlayarak 16'lık değerler ile önce makamı oluşturan sesleri yanaşık inici hareketler ile kullanmış, sonra 16'lık değerlerle makam dizisini çıkıcı ve inici olarak gösterip Dügâh perdesine ulaşmış, ardından bir dörtlük değerle Gerdaniye perdesine çıkıp Neva bölgesini tekrar işlemiş, Dügâh perdesine inerek taksimnin ikinci bölümünü tamamlamış ve Dügâh perdesi ile Neva

perdesi arasındaki bağlantıyı bu şekilde sunmuştur.



Şekil 6.11 Şile Çiftetellisi'nin 2.bölümünden bir pasaj (Dügâh perdesinde karar)

Taksim üçüncü bölümünde Kandıralı aynı temayı bir oktav alttan soru cevap biçiminde kullanmış, ardından önce noktalı sekizlik-on altılık değerlerle, daha sonra dörtlük-sekizlik değerlerle yanaşık inici hareketler ile Dügâh perdesine gelmiştir. Daha sonra 16'lık değerlerle Yegâh perdesinden başlayan sekvenslerle Muhayyer perdesine çıkmıştır. İzleyen pasajlarda 16'lık değerlerle yanaşık inici hareketler kullanarak Yegâh perdesi ile Muhayyer perdesi arasındaki bölgeyi süsleyip karar sesine (Dügâh

perdesine) gelmiş ve taksimi sonlandırmıştır.



Şekil 6.12 Şile Çiftetellisi'nin 3.bölümünden bir pasaj

Kandıralı Kaba Dügâh perdesi ile Muhayyer perdesi arasındaki bölgede Hicaz taksim gerçekleştirmiştir.



Şekil 6.13 Mustafa Kandıralı'nın Şile Çiftetellisi'nde yaptığı Hicaz taksimde kullandığı ses alanı

Bu çiftetelli her ne kadar Türk Müziği Notasyonu'na göre si bemol transpozeli (Batı Notasyonu'na göre fa transpozeli) çalınmış gibi görünse de aslında Bolâhenk akortla icra edilmiştir. Yani, klarnette duyulan ses aslında yazılan notanın Batı Müziği Notasyonu'na göre bir tam dörtlü aşağısıdır. Mekanizma dikkate alındığında Bolâhenk Akort Sistemi'nin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Duyulan ses (Frekans) dikkate alındığında ise Dâvut Mâbeyni Akordu'nun kullanılmış olduğu gibi yanlış bir izlenim alınmaktadır. Duyuşa yarım ses tiz olarak yansıyan bu farkın kayıt aşamasında teknik nedenlerden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Dol Kara Bakır Adlı Parçanın Analizi

Mustafa Kandıralı “Dol Kara Bakır” adlı parçada yapmış olduğu Saba taksimine, makamın üçüncü derecesi olan Çargâh perdesi üzerinden başlamıştır.



Şekil 6.14 Mustafa Kandıralı'nın “Dol Kara Bakır” adlı parçada taksimine başladığı bölge

Kandıralı bu parçada, parçanın 9/8'lik olmasından ve Presto'ya yakın bir tempoda (Yaklaşık olarak dörtlük birime 190 tempoda) icra edilmesinden dolayı 16'lık üçlemeler ya da 32'lik ve 64'lük değerlerde notalar kullanmak yerine daha uzun sesler, 8'lik üçlemeler, 1'lik, 2'lik ve 4'lük triller kullanmayı tercih etmiştir.

Kandıralı'nın Çargâh perdesinde taksimine başlaması, Geleneksel Musiki'de (Özellikle Tasavvuf Musikisi'nde) oldukça sık bir biçimde kullanılan “Klasik Çargâh” da denilen “Saba'lı Çargâh” makamının da Çargâh perdesi üzerinden başlamasıyla da ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Bu konuda İsmail Hakkı Özkan'a göre “Saba'lı Çargâh” makamının Saba makamından yola çıkarak ortaya çıktığı, fakat İslâm anlayışına göre bu makam kutsal sayıldığı için “Neo Klasik” olarak tabir edilen din dışı eserlerde daha çok Çargâh makamının şedleri (Göçürülmüşleri veya başka bir perdeden transpoze edilmiş halleri) olan Acem Aşiran veya Mahur makamlarının “Saba'lı Çargâh” makamının yerine kullanıldığı belirtilmektedir.

Kandıralı taksimindeki Çargâh perdesindeki açışın hemen ardından Acem perdesine atlayarak kullanmış olduğu 8'lik süreler, 8'lik ve 16'lık üçlemelerle yanaşık inici hareketlerle makamın ikinci derecesi olan Segâh perdesinde yarım kalış yapıp Saba

makamının karakteristik özelliğine sadık kalmıştır.



Şekil 6.15 Dol Kara Bakır'dan bir pasaj (Segâh perdesinde yarım kalış)

Bu kalış Geleneksel Müzik'te çok fazla tercih edilmemekle beraber Mustafa Kandıralı'yla aynı dönemde meşhur olmuş veya Mustafa Kandıralı'dan sonra gelen klarnet üstadlarının yapmış olduğu klarnet taksimlerinde de bu perdede yarım kalış yapıp tekrar ana makamda sonlanmış bir taksim örneğine de rastlanmamıştır. Böyle bir kalışın tercih edilmemesinin sebebini şöyle açıklamak mümkündür:

Saba makamının ikinci derecesi olarak kabul edilen Segâh perdesi üzerinden Hüzzam, Segâh, Müstear, Eviç, Ferahnak, Bestenigar gibi birbirlerine çok yakın makamlara çok kolay geçki yapılabilmektedir. Bu yüzden de böyle bir kalışın daha çok bir makamdan başka bir makama geçişlerde bağlantı sesi olarak kullanıldığı daha çok görülmektedir.

Mustafa Kandıralı Segâh perdesi üzerinde yarım kalışını yaptıktan sonra bu bölgede 6 ölçü gezinip tekrar ana makamın karar sesi olan Dügâh perdesine gelip karara bağlamış

ve taksimini sonlandırmıştır.



Şekil 6.16 Dol Kara Bakır'dan bir pasaj (Segâh bölgesinde dolaştıktan sonra Dügâh perdesinde tam karar)

Mustafa Kandıralı bu parçada Acem perdesi ile Dügâh perdesi arasındaki bölgede Saba taksimini gerçekleştirmiştir.



Şekil 6.17 Mustafa Kandıralı'nın "Dol Kara Bakır" adlı parçada yaptığı Saba taksimde kullandığı ses alanı

Bu çiftetelli Mansur akortla icra edilmiş olup, yazılan nota ile klarnette duyulan ses Batı Müziği Notasyonu'na göre birebir örtüşmektedir.

Karcıgar Çiftetelli'nin Analizi

Mustafa Kandıralı yapmış olduğu Karcıgar taksimine makamın güçlü perdesi olan Neva perdesinden başlamış, Dügâh perdesi üzerinden Uşşak dörtlüsü ile Neva perdesi üzerinden Hicaz beşlisini bir arada kullanarak taksimının başından sonuna kadar Geleneksel Musiki'deki Karcıgar dizine sadık kalmıştır.

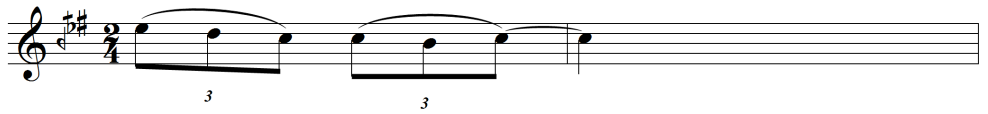
Bu çiftetellide de Bahriye Çiftetellisi'nde olduğu gibi 8'lik üçlemeler ile yavaş yavaş makamın karar sesi olan Dügâh perdesine gelip 16'lık değerler ile tekrar Neva perdesine çıkarak Dügâh perdesi ile Neva perdesi arasındaki bağlantıyı kurmuştur.



Şekil 6.18 Mustafâ Kandıralı'nın Karcıgar Çiftetelli'de taksime başladığı bölge



Kandıralı 47.ölçüden taksim sonuna kadar genellikle Neva bölgesi üzerinde taksimini gerçekleştirmiş, 47 ile 58.ölçüler arasında her ne kadar Dügâh perdesinde karar veriyormuş gibi görünse de 59.ölçüde 2'lik değerle Gerdaniye perdesine çıkıp 61.ölçüye kadar 2'lik değerlerle inici olarak seyrettikten sonra aşağıda belirtilen ezgi çekirdeğini inici sekvens olarak kullanıp taksim sonuna kadar bu ezgi çekirdeğini işleyip Dügâh perdesinde karar kılmış ve taksim sonlandırmıştır





Mustafa Kandıralı bu çiftetellide Karcıġar makamının tüm seslerini kullanarak taksimini gerçekleştirmiştir.



şekil 6.19 Karcıġar makamı dizisi

Karcıġar makamı Saba makamında olduġu gibi tek başına taksim yapılması zor olan, yani ana makamda başlayıp, ana makamda karar kılması tercih edilmeyen makamlardan bir tanesidir ve daha çok makamdan makama geçiş taksimlerinde yeni makama geçişte köprü niteliġinde kullanıldıġı görölmektedir. Bu özelliġinden dolayı yeni enstrüman

öğrenen ya da yeni taksim yapmaya başlamış olan amatör icracılar için enstrümanında ustalalmış üstadlar tarafından taksim yapılması çok fazla tavsiye edilmeyen bir makamdır.

Mustafa Kandıralı 90.ölçüde Karcıgar taksimini bitirdikten sonra çiftetellinin temasını 2.kez duyurarak Dügâh perdesi ile Tiz Çargâh perdesi arasındaki bir bölgede Muhayyer makamında küçük bir doğaçlama açıp aşağıda belirtilen ezgi parçacığını Dügâh perdesine kadar getirmiş ve Dügâh perdesinde karar kılarak taksimi sonlandırmıştır.



Bu çiftetelli Mansur akortla icra edilmiş olup, yazılan nota ile klarnette duyulan ses Batı Müziği Notasyonu'na göre birebir örtüşmektedir.

Kara Çadır Adlı Parçanın Analizi

Mustafa Kandıralı “Kara Çadır” adlı parçada yapmış olduğu Hüseyini taksimine Hüseyini makamının güçlü perdesi olan Hüseyini perdesinden başlamış, 25.ölçüde Hisar perdesini (Re diyez notasını) kullanarak Dügâh perdesi üzerinden Nikriz makamına yönelme yapıp, 27.ölçüde Hüseyini perdesinden Muhayyer perdesine atlayarak 30.ölçüye kadar Hüseyini perdesi ile Muhayyer perdesi arasındaki bölgeyi kullanıp Hüseyini perdesinde karar kılmıştır.

Mustafa Kandıralı bu bölgede taksimini işlerken kendisine eşlik eden viyola icracısı ise Hüseyini Aşiran perdesi ile Dügâh perdesinden oluşan dörtlü aralığını pizzicato tekniği kullanarak eşlik etmiş, arşe ile de dem ses olarak karar perdesi olan Dügâh perdesini kullanmıştır.

Kandıralı

Viyola

Darbuka

Tef

This system contains four staves of music. The top staff, labeled 'Kandıralı', is in treble clef with a 9/8 time signature and features a melodic line with several long, sweeping slurs. The second staff, 'Viyola', is also in treble clef and plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The third staff, 'Darbuka', is in a percussion clef and shows a sequence of rhythmic pulses. The bottom staff, 'Tef', is in a percussion clef and displays a steady, repetitive rhythmic pattern.

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

This system contains four staves of music. The top staff, labeled 'Kandıralı', is in treble clef with a 4/4 time signature and features a melodic line with several long, sweeping slurs. The second staff, 'Vla.', is also in treble clef and plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The third staff, 'Drbk.', is in a percussion clef and shows a sequence of rhythmic pulses. The bottom staff, 'Tef', is in a percussion clef and displays a steady, repetitive rhythmic pattern.

7

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef.

10

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef.

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

Şekil 6.20 Kara Çadır'dan bir pasaj (25-30.ölçüler arası)

31.ölçüden itibaren Kandıralı Karcığar geçkisini Neva perdesi üzerinde Hicaz Dörtlüsünü kullanıp Dügâh perdesinde karar kılarak gerçekleştirmiştir.

Bulgaristan, Gürcistan, Makedonya ve Romanya gibi ülkelerin müziklerinde de oldukça sık rastlanan bir durum olan Nikriz çeşnisi ile Karcığar makamına geçki yapılmasına örnek olarak 16 ile 31.ölçüler arasındaki pasaj gösterilebilir. olarak 16 ile 31.ölçüler

arasındaki pasaj gösterilebilir.

The image displays two systems of musical notation for a piece. The first system includes parts for Kandıralı, Viyola, Darbuka, and Tef. The second system includes parts for Kandıralı, Vla., Drbk., and Tef. The notation is in 3/8 time and features a key signature of one flat. The Kandıralı part is written in a treble clef with a melodic line. The Viyola and Vla. parts are also in treble clef, providing harmonic support. The Darbuka and Drbk. parts are in a percussion clef, showing a rhythmic pattern. The Tef part is in a percussion clef, showing a steady bass line. The second system is a continuation of the first, with the same instruments and notation.

7

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef.

10

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef.

Şekil 6.21 Kara Çadır'dan bir pasaj

Bu çiftetelli her ne kadar Türk Müziği Notasyonu'na göre si bemol transpozeli (Batı Notasyonu'na göre fa transpozeli) çalınmış gibi görünse de aslında Bolâhenk akortla icra edilmiştir. Yani, klarnette duyulan ses aslında yazılan notanın Batı Müziği Notasyonu'na göre bir tam dörtlü aşağısıdır. Mekanizma dikkate alındığında Bolâhenk Akort Sistemi'nin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Duyulan ses (Frekans) dikkate alındığında ise Dâvut Mâbeyni Akordu'nun kullanılmış olduğu gibi yanlış bir izlenim alınmaktadır. Duyuşa yarım ses tiz olarak yansıyan bu farkın kayıt aşamasında teknik nedenlerden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Kevser Hanım'ın "Nihavent Longa" sının Analizi

Mustafa Kandıralı Kemani Kevser Hanım'ın Nihavent Longa'sında, Nihavent makamını Geleneksel Müzik'teki Nihavent makamından farklı olarak Klasik Batı Müziği'ndeki Sol Minör tonuna yakın bir üslupta işlemiştir. Nitekim Nihavent makamı Batı Müziği'ndeki Sol Minör tonuna yakın bir makam olup, Sol Minör'ün kullandığı arızaları kullanır. Bundan dolayı tampere sistem sazlarla çok kolay çalındığı ve armonize edilebildiği için taksim de bu yönde gelişmiştir. Bu bağlamda Klasik Caz Müziği'nde kullanılan Blues dizisinden de faydalanmıştır.

Şekil 6.22 Mustafa Kandıralı'nın Kemani Kevser Hanım'ın Nihavent Longa'sında yaptığı doğaçlamada ele aldığı Blues dizisi

Kandıralı'nın bu taksimde Blues dizisini kullanmasında, Amerika'daki konserlerinde ve albüm kayıtlarında beraber çalıştığı ünlü trompet ustası Louis Armstrong'un da etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

Bu parça klarnet, kanun, ud ve darbuka ile icra edilmiştir. Doğaçlamaya kanun icracısı bol senkoplu, 16'lık ve 32'lik değerlerden oluşan bir Blues diziyle başlamıştır.



Şekil 6.23 Kanun icracısının yapmış olduğu doğaçlama

Hemen ardından Kandıralı yaptığı doğaçlamasında Nihavent makamının karakteristik özelliği olan Neva perdesi üzerinden Uşşak dörtlüsünü kullanmadığı, Sol Minör’de birinci derecenin arpejiyle başlamayı tercih ettiği, yine Sol Minör’de yeden-eksen ilişkisini öne çıkarması, armonik sol minörün bu doğaçlama için tercih edildiğini düşündürmektedir. Zaten parça girişinde kanunun Blues dizisini kullanması da Nihavent makamının geleneksel kullanımının tercih edilmediğini desteklemektedir. Bununla beraber Kandıralı’nın doğaçlaması ile tema arasında köprü niteliğinde kanun doğaçlamasında Neveser çeşninin kullanılmış olması doğaçlamada kullanılan armonik Sol Minör diziden temanın duyulduğu Nihavent makamına geçiş yapma ihtiyacından kaynaklandığı düşünülmektedir.

7

14

Bu doğaçlamanın hemen ardından parça yeni bir doğaçlama yapılmaksızın orijinaline sadık kalınarak icra edilmiştir.

NİHAVEND LONGA

NİM SOFYAN

MÜZİK: KEVSER HANIM

♩ = 112

2.

SON

3.

4.

Bu eser Bolahenk akortla icra edilmiştir. Yani, klarnette duyulan ses, yazılan notanın Batı Müziği Notasyonu'na göre bir tam dörtlü aşağısıdır.

Kandıra Çiftetellisi'nin Analizi

Mustafa Kandıralı Kandıra Çiftetellisi'nde ele aldığı Hicaz taksimine makamın güçlü perdesi olan Neva perdesi üzerinden, Neva perdesi ile Dügâh perdesi arasındaki bölgeyi inici bir şekilde kullanarak başlamıştır. Şile Çiftetellisi'nden farklı olarak aşağıda gösterilen ezgi parçacığını 2 kez tekrar ederek Neva perdesi ile Dügâh perdesi arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirmiş, daha sonra 32'lik değerlerle inici olarak Dügâh perdesine gelmiştir





Şekil 6.24 Kandıra Çiftetellisi'nden bir pasaj (1-10.ölçüler arası)

11.ölçüden itibaren ise Kandıralı önce Neva perdesinden başlayarak senkop ile Dügâh perdesine gelip daha sonra aşağıda belirtilen ezgi parçacığı ile Dügâh perdesine kadar

Mustafa Kandıralı bu çiftetellide temelde Hicaz dörtlüsü üzerinde taksimini gerçekleştirmesine rağmen Hüseyini ve Acem perdelerini çarpma olarak kullanarak Dügâh perdesine kadar geldikten sonra önce Yegâh perdesinden başlayıp çıkıcı sekvens ile Neva perdesine kadar gelmiş, daha sonra Gerdaniye perdesinden başlayarak inici ikilerden oluşan ezgi çekirdeğini kullanıp Dügâh perdesine kadar gelmiştir.

Parçanın bundan sonraki bölümündeki doğaçlamaların yeğeni Türkan Kandıralı'ya ait olduğu düşünülerek araştırma dışında tutulmuştur.

Bu çiftetelli Şah akort ile icra edilmiştir. Yani klarnette duyulan ses yazılan notanın Türk Müziği Notasyonu'na göre küçük üçlü yukarısı (Büyük altılı aşağısı) dır.

7.BÖLÜM

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Mustafa Kandıralı'nın çiftterelli, oyun havası, longa, sirta, zeybek ve şarkıların arasında yapmış olduğu doğaçlamalarda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Kandıralı, doğaçlamalarındaki giriş-gelişme-sonuç bölümlerindeki melodik akışı ve bölümler arasındaki ilişkiyi çok iyi kurgulayarak taksimlerdeki tek düzeliği ortadan kaldırmıştır. Bu da dinleyicinin dikkatini en üst seviyede taksime odaklayacak bir nitelik olarak görülmektedir.
- Kandıralı, incelenen doğaçlamaların tümünde metal sol klarnet kullanmıştır. Bununla beraber Şükrü Tunar'ın da Mustafa Kandıralı gibi metal sol klarnet kullandığını söylemek mümkündür. Serkan Çağrı ve İsmail Oytun ile yapmış olduğumuz röportajlar dahilinde edindiğimiz bilgiler de bunu doğrular niteliktedir.
- Si bemol klarnetin yapısı gereği Türk Müziği icralarında gereğinden fazla transpoze karışıklığı yaratması ve bundan dolayı Türk Müziği'nin akort sistemine uyumlu olmaması, Sol klarnetin Türk Müziği'nde daha çok tercih edilmesine yol açmıştır. Mustafa Kandıralı'nın incelemiş olduğumuz eserlerin tümünde sol klarnet kullanıyor olması yukarıdaki düşünceyi destekler niteliktedir.
- Kandıralı doğaçlamaları icra ederken makamların geleneksel yapısı dışına çıkmayarak makamların kolay algılanmasına yol açan karakteristik temalar kullandığı görülmektedir.
- Mustafa Kandıralı yaptığı doğaçlamalarda doğaçlamaların süresini temaya oranla oldukça uzun düşünüp, temayı başta ve sonda birer kez kullanmakla yetinmiştir.

- Mustafa Kandıralı yaptığı doğaçlamalarda hiçbir zaman başka bir icracıyı ve kendini taklit etmemiş, doğaçlamanın içinde yaptığı bir nağmeyi veya bir süslemeyi ikinci bir defa tekrarlamamıştır. İsmail Oytun ile yapmış olduğumuz röportaj dahilinde edindiğimiz bilgiler de bunu doğrular niteliktedir.
- Geleneksel Müziklerimizin toplumun geniş kesimleri tarafından dinlenmesi konusunda çok büyük katkıları bulunan Mustafa Kandıralı'nın araştırmamıza konu olan yaratıcılık yanının dışında kalan müzikal yaşamı ile ilgili başka araştırmaların yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, Onur Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2003
- ÇAĞRI, Serkan Röportaj 15 Aralık 2014
- DARBAZ, Feridun Türk ve Batı Müziği, İstanbul, 1973
- DİNGE, Ali Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Longalar, Senfoni Yayınevi, İzmir, 2000
- DİNGE, Ali Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Sirtolar, Senfoni Yayınevi, İzmir, 2000
- HÜRRİYET GAZETESİ Röportajı, 2 Mayıs 1999
- OYTUN, İsmail Röportaj 20 Aralık 2013
- ÖZKAN, İsmail Hakkı Türk Musikisi Usul ve Nazariyatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1984
- ÖZTÜRK, Okan Murat Zeybek Kültürü ve Müziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006
- TEYMUR, Ahmet Selim Türk Musikisi, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1979
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay Principles Of Orchestration, 1863
- YAHYA, Gülçin, Türk Musikisi Rehberi, Gazi Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2009
- ZAMAN GAZETESİ Röportajı 22 Ağustos 2011

5

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef.

7

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef.

9

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

11

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

14

Kandıralı

14

Kmn.

14

Drbk.

14

Tef

16

Kandıralı

16

Kmn.

16

Drbk.

16

Tef

18

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

20

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

22

Kandıralı

22

Kmn.

22

Drbk.

22

Tef

24

Kandıralı

24

Kmn.

24

Drbk.

24

Tef

26

Kandıralı

26

Kmn.

26

Drbk.

26

Tef

28

Kandıralı

28

Kmn.

28

Drbk.

28

Tef

30

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

33

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

35

Kandıralı

3

Kmn.

35

Drbk.

35

Tef

37

Kandıralı

3

Kmn.

37

Drbk.

37

Tef

The image displays a musical score for four instruments: Kandıralı, Kmn. (Kemençe), Drbk. (Darbuka), and Tef. (Tefan). The score is divided into two systems, each starting at measure 40.

System 1 (Measures 40-41):

- Kandıralı:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 40 features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. Measure 41 continues with a melodic line and a triplet of eighth notes.
- Kmn.:** Treble clef, key signature of one sharp. Measures 40-41 consist of a steady accompaniment of eighth-note chords.
- Drbk.:** Percussion clef. Measures 40-41 show a rhythmic pattern of eighth notes with a shush mark.
- Tef.:** Percussion clef. Measures 40-41 show a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 42-43):

- Kandıralı:** Treble clef, key signature of one sharp. Measure 42 features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. Measure 43 continues with a melodic line and a triplet of eighth notes.
- Kmn.:** Treble clef, key signature of one sharp. Measures 42-43 consist of a steady accompaniment of eighth-note chords.
- Drbk.:** Percussion clef. Measures 42-43 show a rhythmic pattern of eighth notes with a shush mark.
- Tef.:** Percussion clef. Measures 42-43 show a rhythmic pattern of eighth notes.

The image displays a musical score for a band, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 44 to 46, and the second system covers measures 47 to 50. The instruments are Kandıralı (Kandirali), Kmn. (Kemençe), Drbk. (Dümbek), Tef (Tefek), and Kandıralı (Kandirali). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Kandıralı parts are in treble clef, while the Kmn., Drbk., and Tef parts are in bass clef. The Kandıralı part in the first system is mostly rests, while in the second system it has a melodic line with slurs. The Kmn. part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Drbk. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tef part has a steady eighth-note accompaniment.

49

Kandıralı

49

Kmn.

49

Drbk.

49

Tef

51

Kandıralı

51

Kmn.

51

Drbk.

51

Tef

53

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

55

Kandıralı

Kmn.

Drbk.

Tef

The image displays a musical score for four instruments: Kandıralı, Kmn., Drbk., and Tef. The score is divided into two systems, each covering measures 58 to 60. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Kandıralı part is written in a treble clef. The Kmn. part is written in a treble clef with a key signature change to one sharp (F#) at measure 58. The Drbk. and Tef parts are written in a bass clef. The Kmn., Drbk., and Tef parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout the measures.

58
Kandıralı

58
Kmn.

58
Drbk.

58
Tef

60
Kandıralı

60
Kmn.

60
Drbk.

60
Tef

62

Kandralı

Kmn.

Drbk.

Tef

65

Kandralı

Kmn.

Drbk.

Tef

67

Kandıralı

67

Kmn.

67

Drbk.

67

Tef.

3 3 3 3

69

Kandıralı

69

Kmn.

69

Drbk.

69

Tef.

DOL KARA BAKIR'DAN BİR BÖLÜM

Notaya Alan: Nasuhi Can ÖZAYDIN

190

Kandırılı

Kanun

Ud

Darbuka

Tef

The image shows a musical score for a piece titled "DOL KARA BAKIR'DAN BİR BÖLÜM" by Nasuhi Can ÖZAYDIN. The score is written for five instruments: Kandırılı, Kanun, Ud, Darbuka, and Tef. The Kandırılı part is a single line with a treble clef and a 3/8 time signature, starting with a tempo marking of 190. The Kanun part is a single line with a treble clef and a 3/8 time signature, featuring a melodic line with eighth notes. The Ud part is a single line with a treble clef and a 3/8 time signature, featuring a melodic line with eighth notes and some complex rhythmic patterns. The Darbuka part is a single line with a double bar line and a 3/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The Tef part is a single line with a double bar line and a 3/8 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Kandıralı

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

Kandıralı

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

9

Kandirali

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

12

Kandirali

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

15

Kandirali

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

18

Kandirali

Kanun

Ud

Drbk.

Tef

21

Kandirali

Kanun

Ud

21

Drbk.

21

Tef

24

Kandirali

Kanun

Ud

24

Drbk.

24

Tef

The image displays a musical score for a traditional ensemble, consisting of five staves. The instruments are Kandıralı, Kanun, Ud, Drbk., and Tef. The score is divided into two systems, with measures 27-29 and 30-32. The Kandıralı part features a melodic line with triplets in measures 27-29 and a long note in measure 30. The Kanun part provides a steady accompaniment with eighth notes. The Ud part features a rhythmic accompaniment with chords. The Drbk. and Tef parts provide a steady accompaniment with quarter notes.

27
Kandıralı

27
Kanun

Ud

27
Drbk.

27
Tef

30
Kandıralı

30
Kanun

Ud

30
Drbk.

30
Tef

32

Kandirali

tr

3 3 3 3 3

Kanun

Ud

Drbk.

32

Tef

32

34

Kandirali

3 3 3 3

Kanun

Ud

Drbk.

34

Tef

34

36

Kandıralı

3

Kanun

Ud

36

Drbk.

36

Tef

39

Kandıralı

Kanun

Ud

39

Drbk.

39

Tef

42

Kandirali

Kanun

Ud

42

Drbk.

42

Tef

45

Kandirali

Kanun

Ud

45

Drbk.

45

Tef

48
Kandirali

48
Kanun

Ud

48
Drbk.

48
Tef

The image shows a musical score for five instruments: Kandirali, Kanun, Ud, Drbk., and Tef. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Kandirali part is a melodic line with a long note at the end. The Kanun part is a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Ud part features chords and single notes. The Drbk. and Tef parts are rhythmic accompaniments with quarter and eighth notes.

KARCIĞAR ÇİFTETELLİ

Notaya Alan: Nasuhi Can ÖZAYDIN

171

Kandıralı

Ud

Kanun

Darbuka

6

Drbk.

12

Kandirali

Ud

Kanun

12

Drbk.

18

Kandirali

Ud

Kanun

18

Drbk.

24

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

30

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

36

Kandıralı

Ud

Kanun

Drbk.

3

tr

41

Kandıralı

Ud

Kanun

Drbk.

tr

3

3

47

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

53

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

58

Kandirali

3

Ud

Kanun

58

Drbk.

63

Kandirali

3

Ud

Kanun

63

Drbk.

69

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

75

Kandirali

Ud

Kanun

Drbk.

81

Kandıralı

Ud

Kanun

Drbk.

3 3 3

87

Kandıralı

Ud

Kanun

Drbk.

KARA ÇADIR'DAN BİR BÖLÜM

Notaya Alan: Nasuhi Can ÖZAYDIN

190

Kandırallı

Viyola

Darbuka

Tef

4

Kandırallı

Vla.

4

Drbk.

4

Tef

7

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

7

7

10

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

10

10

10

Musical score for measures 13-16, featuring Kandıralı, Vla., Drbk., and Tef.

Measures 13-15:

- Kandıralı:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 starts with a treble clef and a 13. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 14 has a trill (*tr*) over a half note. Measure 15 ends with a quarter note and a fermata.
- Vla.:** Treble clef, 4/4 time. Measure 13 starts with a treble clef and a 13. The part consists of quarter and eighth notes with rests.
- Drbk.:** Percussion clef, 4/4 time. Measure 13 starts with a percussion clef and a 13. The part consists of quarter notes.
- Tef.:** Percussion clef, 4/4 time. Measure 13 starts with a percussion clef and a 13. The part consists of quarter notes.

Measures 16-18:

- Kandıralı:** Treble clef, 4/4 time. Measure 16 starts with a treble clef and a 16. The melody features a long phrase with a slur and a fermata over a half note.
- Vla.:** Treble clef, 4/4 time. Measure 16 starts with a treble clef and a 16. The part consists of quarter and eighth notes.
- Drbk.:** Percussion clef, 4/4 time. Measure 16 starts with a percussion clef and a 16. The part consists of quarter notes.
- Tef.:** Percussion clef, 4/4 time. Measure 16 starts with a percussion clef and a 16. The part consists of quarter notes.

The image displays a musical score for four instruments: Kandıralı, Vla. (Violin), Drbk. (Drum), and Tef. (Tambourine). The score is divided into two systems, each covering two measures.

System 1 (Measures 19-20):

- Kandıralı:** Measures 19 and 20. The notation features a melodic line with a long slur spanning across both measures, consisting of a half note followed by a quarter note.
- Vla.:** Measures 19 and 20. The notation shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a chromatic descent in measure 20.
- Drbk.:** Measures 19 and 20. The notation consists of a rhythmic pattern of quarter notes.
- Tef.:** Measures 19 and 20. The notation consists of a rhythmic pattern of quarter notes.

System 2 (Measures 22-23):

- Kandıralı:** Measures 22 and 23. Measure 22 has a long slur. Measure 23 begins with a rest followed by a melodic phrase starting with a sharp sign.
- Vla.:** Measures 22 and 23. Measure 22 has a melodic line. Measure 23 features a melodic phrase with a slur and the instruction "arco" written below the staff.
- Drbk.:** Measures 22 and 23. The notation consists of a rhythmic pattern of quarter notes.
- Tef.:** Measures 22 and 23. The notation consists of a rhythmic pattern of quarter notes.

25

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

28

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

31

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

34

Kandıralı

Vla.

Drbk.

Tef

The image displays a musical score for four instruments: Kandıralı, Vln., Drbk., and Tef. The score is divided into two systems, each covering measures 37 to 40. The Kandıralı part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features melodic lines with trills (tr) and slurs. The Vln. part is also in treble clef, with a 'pizz.' (pizzicato) marking in measure 38. The Drbk. and Tef. parts are in bass clef and consist of rhythmic accompaniment using quarter and eighth notes.

System 1 (Measures 37-39):

- Kandıralı:** Measure 37 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a trill, a quarter note A4 with a trill, and a quarter note B4. Measure 38 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 39 features a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.
- Vln.:** Measure 37 has a whole note G4. Measure 38 has a whole note B4. Measure 39 has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4.
- Drbk.:** Measure 37 has quarter notes G2, A2, B2. Measure 38 has quarter notes C3, B2, A2. Measure 39 has quarter notes G2, F#2, E2.
- Tef.:** Measure 37 has quarter notes G2, A2, B2. Measure 38 has quarter notes C3, B2, A2. Measure 39 has quarter notes G2, F#2, E2.

System 2 (Measures 40-42):

- Kandıralı:** Measure 40 starts with a quarter note G4 with a trill, a quarter note A4 with a trill, and a quarter note B4. Measure 41 continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 42 features a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.
- Vln.:** Measure 40 has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Measure 41 has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Measure 42 has a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.
- Drbk.:** Measure 40 has quarter notes G2, A2, B2. Measure 41 has quarter notes C3, B2, A2. Measure 42 has quarter notes G2, F#2, E2.
- Tef.:** Measure 40 has quarter notes G2, A2, B2. Measure 41 has quarter notes C3, B2, A2. Measure 42 has quarter notes G2, F#2, E2.

43
Kandıralı

43
Vln.

43
Drbk.

43
Tef

Detailed description: This is a musical score for four instruments: Kandıralı, Violin (Vln.), Drbki (Drbk.), and Tef. The score is for measures 43-44. The Kandıralı part is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The Vln. part is also in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, showing a single note in the third measure. The Drbk. part is on a single-line staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, featuring a sequence of notes: quarter, quarter, quarter, eighth, quarter. The Tef part is on a single-line staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, featuring a sequence of notes: quarter, quarter, quarter, eighth, quarter.

NIHAVENT LONGA'DAN BİR BÖLÜM

Beste: Kemani Kevser Hanım
Notaya Alan: Nasuhi Can ÖZAYDIN

♩ = 120

Kandıralı

Kanun

Ud

Darbuka

9

Kandıralı

Kanun

Ud

Drbk.

15

Kandıralı

Kanun

Ud

Drbk.

NİHAVENT LONGA'DAN BİR BÖLÜM

2
20

Kandralı

Kanun

Ud

Drbk.

25

Kandralı

Kanun

Ud

Drbk.

31

Kandralı

Kanun

Ud

Drbk.

NİHAVENT LONGA'DAN BİR BÖLÜM

3

37

Kandralı

37

Kanun

Ud

37

Drbk.

44

Kandralı

44

Kanun

Ud

44

Drbk.

49

Kandralı

49

Kanun

Ud

49

Drbk.

Bu parçada doğaçlamadan hemen sonra eser orijinali gibi çalındığı için eserin tamamı yerine sadece doğaçlama kısım notaya alınmıştır.

NİHAVEND LONGA

NİM SOFYAN

MÜZİK: KEVSER HANIM

♩ = 112

2.

SON

3.

4.

KANDIRA ÇİFTETELLİSİ'NDEN BİR BÖLÜM

Notaya Alan: Nasuhi Can ÖZAYDIN

Kandırallı

Keman

Ud

Bass

Darbuka

The musical score is written for five instruments: Kandırallı, Keman, Ud, Bass, and Darbuka. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Kandırallı part starts with a fermata over a whole note, followed by a quarter note and a half note. The Keman part plays a continuous eighth-note melody. The Ud part plays a continuous eighth-note melody with a tremolo effect. The Bass part plays a simple eighth-note bass line. The Darbuka part plays a continuous eighth-note rhythmic pattern.

Kandivali

Keman

Ud

Bass

Drbk.

Kandivali

Keman

Ud

Bass

Drbk.

- 2 -

7

Kandirali

Keman

Ud

Bass

Drbk.

9

Kandirali

Keman

Ud

Bass

Drbk.

11

Kandralı

Keman

Ud

Bass

Drbk.

13

Kandralı

Keman

Ud

Bass

Drbk.

SERKAN AĞRI VE İSMAİL OYTUN'A HAZIRLAMISĐ OLDUĞUMUZ GÖRÜŞME SORULARI

1- Klarneti Türk Sanat Müziği dışında kullanıyor musunuz?

2-Değişik malzemelerden üretilmiş (Abanoz, gül ağacı, ebonit, metal vb)klarnetleri tercih etmenizde değişik müzik türlerinin(Longa, sirto, oyun havası, zeybek, şarkı vb.)ne gibi etkisi vardır?

3-Boehm sistem klarnet çaldınız mı veya çalmakta mısınız?

4-Albert sistem klarnet çaldınız mı ya da çalmakta mısınız?

5-Türk Sanat müziği ile ilgili türlerin icrasında Boehm ve Albert sistemin avantaj ve dezavantajları konusundaki görüşleriniz nelerdir?

6-Si bemol ve Sol klarnetin Türk Sanat Müziği Türleri içinde tercih edilme durumları nelerdir? Sol klarnetin yaygın kullanılmasının nedenleri ile ilgili düşüncelerinizi belirtir misiniz?

7-Mustafa Kandıralı'nın Türk müziğinin profesyonel icracılarına ne tür katkıları olmuştur?

8-Mustafa Kandıralı'nın icracılık özellikleri bakımından sizi en çok etkileyen özellikleri nelerdir?

9-Mustafa Kandıralı'nın klarnet çalma tekniği bakımından yaptığı müzik türüne ne tür katkılar sağladığını düşünüyorsunuz?

10-Mustafa Kandıralı'nın Longa, Sirto, Oyun Havası, Ciftetelli, Zeybek ve Köçekçe gibi formlarda tema-doğaçlama yaklaşımı ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

11-Sol klarneti Türkiye dışında kullanan ülkeler var mı? Varsa hangileri?

12-Metal klarnet sadece Türkiye'ye özgü bir klarinet çeşidi midir, yoksa başka ülkelerde de metal klarinete rastlamak mümkün müdür?

ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Samsun’da doğdu. Müziğe 4 yaşında org çalarak başladı. 6 yaşında şef Muhterem Sezgin yönetimindeki Samsun Büyükşehir Belediye Konservatuarı Amatör Çocuk Korosu’nda 1 yıl koro elemanı olarak görev yaptı. Daha sonra 1995 yılında Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Viyola Sanatçısı Ahmet Sedat Mete’den kanun dersleri aldı.

2002 yılında açılan Samsun İlkadım Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü sınavlarını döneminin 1.’si olarak kazandı. Lisede okuduğu yıllarda Tülay Ülkü’den piyano ve Şan, Yahya Öztürk ve Niyazi İbişoğlu’ndan klarnet dersleri aldı. 2003 yılında Samsun İlkadım Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde yapılan “Cumhuriyetin 80.Yılı Beste Yarışması”nda 3.’lük ödülü aldı.

2005 yılında Dr.Turgut Tokaç’tan 2 yıl Türk Tasavvuf Musikisi hakkında ders aldı ve müzik çalışmalarına katıldı.

2006 yılında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Müzik Teorisi Bölümü’ne kabul edildi ve burada Sibel Sarıcan Gündüz ile piyano, Prof.Dr.Ali Sevgi ile solfej, Rohat Cebe ve Tolga Tem ile armoni, Prof.Dr.Sami Hatipoğlu ile kontrpuan ve füg, Yrd.Doç.Dr.Erdoğan Okyay ile form bilgisi, Dr.Lütfü Erol ile Müzik Tarihi, Yrd.Doç.Dr.Hüseyin Ertuğ Korkmaz ile orkestrasyon, Yrd.Doç.Dr.Murat Yakın ile kompozisyon, Okan Murat Öztürk ile Geleneksel Türk Müziği, Prof.Dr.Melik Ertuğrul Bayraktarkatal ile modal ve makamsal armoni ve jazz müziği armonisi çalıştı.

2007 yılında TRT Ankara Radyosu Ses Sanatçısı ve koro şefi Vedat Kaptan Yurdakul’un şefliğini yaptığı Başkent Üniversitesi Türk Sanat Müziği Korosu’na kanunu ile katılmaya başladı.

2010 yılında TRT Müzik Dairesi Başkan Yardımcısı Asım Tokel ile tanıştı. Sayın Asım Tokel’in şefliğini yaptığı Ümitköy Musiki Derneği Türk Sanat Müziği Korosu’na kanunu ile katılmaya başladı. Halen bu 2 korodaki görevine devam etmektedir.

2013 yılında Manisa Belediyesi’nin açmış olduğu “2.Altın Lale Beste Yarışması” na Muhayyer Kürdi makamında bestelediği “Ah Edip İnleyerek Geldi Ömrün Sonbaharı” adlı şarkısıyla katıldı.

2009-2010 eğitim öğretim yılında TRT’nin açmış olduğu “Çocuk Şarkıları Beste Yarışması” na “Eğer Orman Tükenirse” adlı şarkısıyla katıldı.