

TÜRK MÜZİğİ KEMAN İCRASINDA ÖRTÜK BİLGİLERİN TESPİTİ¹

Atalay DURMAZ

Öğr. Gör. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı adurmaz@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5427-8388

Turan SAğER

Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, tsager@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1059-678X

Durmaz, Atalay ve Turan Sağer. "Türk Müziği Keman İcrasında Örtük Bilgilerin Tespiti". idil, 92 (2022 Nisan): s. 465-482. doi: 10.7816/idil-11-92-02

ÖZ

Süslemeler Türk Müziğinin en önemli özelliklerinden biridir. Müzikte melodilerin daha etkili ifade edilmesini sağlayan süslemeler, eserleri başka bir boyuta taşımakta ve müziğe ayrı bir renk katmaktadır. Süslemeler icracının çaldığı enstrümana, icra ettiği transpoze ses sahasına, varsa eşlik ettiği enstrümana, eserin bestelendiği döneme, makamına, formuna, icracının teknik kapasitesine ve icracının müzikal estetiğine göre değişiklikler gösterir. Türk Müziğinde süslemeler, nota üzerinde belirtilmemiş, icracıya bırakılmıştır. Türk Müziğinde kullanılan kişiye özel, yazıya dökülmemiş, sadece sesli kaynaklardan ulaşabildiğimiz, eserlerde kullanılan süslemelerin her biri örtük bilgidir. Bilgi yönetiminde örtük bilgi olarak adlandırılan bilgi, insanın beyninde, deneyimlerle, sezgilerle, kıyaslamayla yer edinen ve ifşa edilmeyen bilgiler olarak tanımlanır. İrcacının deneyimleri ve tecrübesi ile doğaçlama yaptığı bu süslemeler örtük bilgi olarak kabul edilir. Öğrenciler süslemeyi öğrenirken taklit ederek öğrendiği için öğreten kişinin bu bilgileri açık bilgiye dönüştürmek gibi bir kaygısı yoktur. Bu çalışmada Cevdet Çağla'nın icra ettiği Tatyos Efendi'nin Kürdilihicâz-kâr Saz Semâisi, Türk Müziği'ndeki örtük bilgilere örnek olarak ele alınıp incelenmiştir. Bu amaçla, eserin ses kayıtlarına ulaşılmış, diktesi yapılarak notaya alımı gerçekleştirilmiştir. Eserin icrasında kullanılan örtük bilgiler tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Örtük Bilgi, Süsleme, Cevdet Çağla

Makale Bilgisi:

Geliş: 17 Ocak 2022

Düzeltilme: 4 Mart 2022

Kabul: 14 Mart 2022

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

¹ Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında, ikinci yazarın danışmanlığında, birinci yazar tarafından yazılan "Türk Müziği Keman İcrasında Örtük Bilgilerin Tespiti Üzerine Bir İnceleme ve Eğitim İçerikli Uygulamalar" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Osmanlı coğrafyasına girişinden itibaren günümüze kadar büyük ilgi gören kemanın, Türk Müziğine farklı tınılar kazandırdığı bilinmektedir. Kemanı, Rum Yorgi'nin saraya getirdiği bilinmektedir. Tarihsel süreç açısından bu çalgı ele alındığında, kemanın hangi tarihte ve ne şekilde müziğimize dahil olduğuna dair net bilgiler olmamakla birlikte 16. yüzyıldan itibaren batıdan eğlence ve törenler için gelen keman Avrupalı icracılar tarafından Türk kültür dünyasına tanıtıldığı bilinmektedir (Aksoy, 2003, s.106) Osmanlı döneminde kullanılan sinekeman; şekil, biçim; icra bakımından kemanla benzeşmektedir ve bu benzeşmeden dolayı geleneksel Türk Müziği icrasında kemanın kısa sürede müziğimizin içinde yer aldığı bilinmektedir. Zaman içerisinde sarayda oldukça ilgi gören kemanın, Rum müzisyenler tarafından kahvehanelerde keman icrasının yapıldığı ve kültür dünyasında yaygınlaştırıldığı da yine bilgilerimiz arasındadır. Bu çalgının Türk müziğinde yoğun olarak kullanılmaya başladığı dönem ise Türk müzik kültürünün en büyük değişim dönemlerinden birisi olan Tanzimat Dönemine denk gelmektedir. Kapatılan Mehterhane yerine açılan Musika-i Hümayûn'da görev almak üzere Türk müziği dünyasına dâhil olan Batılı kemanlılar tarafından gitgide yaygınlaştırılan ve farklı müzik türleri açısından icracılık faaliyetleri ile Anadolu'ya taşınan bu çalgı 19. yüzyıldan başlayarak Türk müziği fasıllarının vazgeçilmez bir çalgısı haline gelmiştir (Gazimihal, 1961, s. 259). Keman, köken olarak batı menşeli olmakla birlikte, ortaya çıkışından hemen sonra Türk müzik kültürü içerisinde de görülmeye başlanan bir çalgıdır. Aksoy'a (2003, s. 105) göre; "Batı kemanının Osmanlı musikisine ne zaman girdiği sorusunun cevabı henüz kesin olarak verilememiştir". Uslu'ya (2009, s. 830) göre ise: "Keman hakkında bilgi veren hemen hemen her araştırmada ilk defa Kanuni Sultan Süleyman'ın veziri İbrahim Paşa tarafından XVI. yüzyılın başında kullanıldığından söz edilir. Bu bilgi biraz üstü kapalı olarak ifade edilir" Fakat kemanın gelişim tarihi göz önünde bulundurulduğunda bu bilginin ne kadar doğruluk arz ettiği tartışmaya açık bir konu olarak gözükmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı sarayına gelen çeşitli çalgı topluluklarının, kemanın Türkler tarafından tanınmasında etkili olduğuna dair bilgilere rastlamak mümkündür. Özalp'e (2000, s. 191) göre; eski kaynaklarda "Viola D'Amore" olarak anılan sinekeman, keman ailesinin ülkemize gelen ilk örneğidir". Kemanın Türk müzik kültüründe görülmeye başlanması ve kullanımına dair bilinen ilk belgelerden birisi ise Sevensil (1959, s. 5) tarafından kaynak olarak gösterilen Hammer'in Büyük Osmanlı tarihidir. Bu esere göre; 1582 yılında Esmâ Sultan tarafından yapılan bir eğlenceye ait "Sokullu'nun zevcesi sultanın müezzinleri bir mel'abe-i hususiye tertip ettiler, zillerin, rebapların, kemanların âhengi arasında bir İtalyan celladı....." şeklinde devam eden satırlar, kemanın Osmanlı sarayına 16. yüzyıl sonlarında girmiş olabileceği kuşkusunu doğurmaktadır. Ayrıca; Başbakanlık Osmanlı arşivlerinde bulunan 04/Z /1090 (Hicri) - 7 Aralık 1679 (Milâdi) tarihli "Enderûn-ı Hümayûn Muallimi Kemâni Hasan ve Neyzen Mehmed Çelebi'nin nafaka bahalarını mübeyyin makbuz" ve Tura (2001, s.XXI) tarafından Kantemiroğlu'nun keman hocası hakkında verdiği ve muhtemelen 1685-1690 yılları arasına rastlayan tarihlendirme bilgileri, Kemâni Hızır Ağa'dan önce saraya keman çalgısının girmiş olabileceğini doğrular niteliktedir. (BOA. İE.SM, 10/947). Yine aynı tarihlere rastlayan başka bir veri ise; Uzunçarşılı (1977, s. 92) tarafından yayınlanan Hassa yani saray cariyeleri Keman Muallimi Ahmed Çelebi'nin 2030 akçe aylığını havi 1093 H. 1682 M. Tarihli hazine ita emri" dir Her ne kadar Fonton (1987, s. 89); "Batı kemanının doğuya Rumlardan kör Yorgi tarafından getirildiğini" belirtse de, Uzunçarşılı tarafından yayınlanan bu arşiv belgesi Osmanlı sarayına kemanın, 16. yüzyılda girdiğini ve 17. yüzyıl ortalarından sonra kullanılmaya başlandığını ortaya koyar niteliktedir. Ayrıca Aksoy (2003, s. 151) tarafından yayınlanan; Baron De Tott, Niebuhr, Blainville, Sulzer, gibi diğer batılı seyyahlara ait notlarda da bu dönemde Türk müziğinde kemanın kullanıldığına ilişkin bazı bilgilere rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra 18. yüzyılda kemanın Türk müzik kültüründe daha net olarak ortaya çıkmasında Amâ Corci ve Hızır Ağa'dan sıkça bahsedilir. Uslu'ya (2009, s. 830) göre; Corci daha 1740'larda yazılan kitaplarda kemâni olarak anılır. 1750'lerde mehterbaşı olan Hızır Ağa ise henüz daha Ağa olmamış, çavuş rütbesindedir, Ağa olması için saraydaki kadroya alınması gerekir. Hızır Ağa, Kemanı Amâ Corci'den dersler alarak kemanı öğrenmiş veya geliştirmiş, saray sazandeleri arasına katılmış, saraydaki Ağa'lık rütbesini de böylece almış olmalıdır. Fakat Özalp'e (2000, s.191) göre; hiç şüphesiz bu sanatkârlar "Viola d'Amore'nin farklı bir şekli olan Sine Kemanı'nı çalışıyorlardı. Her ne kadar kemanın Türk kültüründe görülmeye başlanması hakkındaki verilen bu bilgiler yeteri kadar net olmasa da, özellikle 18. yüzyıl ortalarından sonra kemanın Türk müziği icralarında kullanılan diğer yaylı çalgıların birçoğunu gölgede bıraktığı söylemek yanlış olmayacaktır. 19. yüzyıl ortalarına kadar genellikle Rum müzisyenler tarafından kahvehanelerde çalınan bu çalgı, Tanzimat döneminin getirdiği yenilikler ve yeni oluşturulan kurumsal yapılarla birlikte Türk müzik dünyası içerisinde daha sık görülmeye başlanmıştır. 20. yüzyıl başlarına kadar Türk makam müziği icrasında keman eğitimi diğer geleneksel sazlar gibi "ustadan çırağa aktarım" meşk sistemi ile öğretilmiştir. Bu döneme kadar bu modelde verdikleri eğitim kendi deneyimleri ile sınırlı kalmıştır. Klasik batı müziği eğitimindeki tutuş ve yay kullanımı gibi disiplinden uzak bir eğitim verilmiştir. Bunun yanı sıra nota dışında süre gelen bu eğitimde kişiye özel üslup ve tavır kulaktan kulağa aktarılmış ve bazıları unutulmuştur. 20. yüzyıl sonrası bir takım Türk Müziği keman metot çalışması yapılmış ancak bu metotlar benimsenmediği ve kullanılmadığı için Türk Müziği keman eğitimine gerekli katkıyı sağlayamamıştır. Süre gelen eğitim içerisinde ustadan taklit etme yöntemi her zaman tercih edilmiştir. Genel manasıyla baktığımızda, bir kaynaktan bilgiyi almak yerine, birinden duyup taklit etme anlayışı kültürümüzde yer etmiştir. Ancak zaman içerisinde kaybolacak sesli kaynakların yazıya

dökülmesi yani örtük bilginin açık bilgiye dönüştürülmesi Türk Müziği icra kültürünün devamlılığı açısından önemli bir yer teşkil etmektedir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Analiz yöntemi ritmik ve melodik eser incelemidir. Sınırlandırması Türk Müziği, evreni Türk Müziği saz eserleri, örnekleme ise Tatyos Efendinin Kürdilihicâzkâr Saz Semâisinin Cevdet Çağla yorumudur. Tatyos Efendinin Kürdilihicâzkâr Saz Semâisine ait ses kaydı Youtube video paylaşım ve sosyal medya platformundan ulaşılarak bilgisayara indirilmiştir. Garage Band 11 programı 6.0.5 versiyonu ile yavaşlatılmış, dikte edilmiş ve Finale 2014.5.6359 versiyonlu nota yazım programı ile notaya alınmıştır. Ses kaydının ritmik analizi yapılmış bu analizde orijinal notada görülmeyen ancak icra edilirken farklı çalınan yapılar tespit edilmiştir. Çalışma sonucunda Tatyos Efendinin Kürdilihicâzkâr Saz Semâisinin Cevdet Çağla yorumundaki örtük bilgiler ortaya çıkarılmıştır.

Örtük Bilgi

Bilgi yönetiminde iki tür bilgidен söz edilmektedir: Açık ve Örtük bilgi.

Açık bilgi, "kelimeler, semboller, resimler, fotoğraflar ya da diyagramlar aracılığıyla açık bir şekilde ifade edilen bilgilerdir. Bunlar, herhangi bir sunum ya da etkileşimle iletilebilen ve rahatlıkla paylaşılabilen bilgilerdir" (Collins, 2001, s. 71).

Örtük bilgi, kolektif yanı olmayan ve tamamen bireyin kendisine ait olan bilgidir (Polanyi, 1967: s. 108) özeldir ve kişiden kişiye farklılıklar gösterir. Sözlü olarak ifade edilmesi zordur. "Kişinin geçmiş tecrübe, inanış ve davranışlarına dayalı zihninde geliştirdiği ve açığa çıkarmadığı bilgidir" (Augier, M. ve Shariq, S. ve Vendel; 2001, s. 138). Michael Polanyi (1966, s. 249), Örtük Boyut adlı eseri ile örtük bilgi kavramını kullanarak literatüre kazandırmıştır. Aynı eserinde "Bildiğimizi zannettiğimizden daha çok şey biliyoruz.", "Bütün bilğimiz ya örtük bilgidir veya kökü örtük bilgidir. Bütünüyle açık bilgidен söz edilemez." ifadeleri ile Polanyi örtük bilginin tanınmasını ve kavramsal olarak anlaşılabilmesini sağlamıştır. Polanyi'ye (1966, s. 249) göre örtük bilgi; "öznel görüşlere, sezgilere ve önselilere dayanmakta olup bireysel eylemlere, deneyimlere, ideallere, değerlere ve duygulara derinden bağlıdır." Nonaka ve Takeuchi (1995, s. 635), Polanyi (1966, s. 250) gibi örtük bilginin sezgisel bir bilgi olduğunu belirtmiş fakat Polanyi'nin örtük bilgi kavramını pratik yönde genişleterek örtük bilgiyi teknik ve bilişsel olarak iki boyuta ayırmıştır (Kakabadse, Kouzmin ve Kakabadse, 2001, s. 137). Castillo (2002, s. 456)'nın yaptığı çalışmada ise örtük bilgi türleri; yazılı hale gelemeyen örtük bilgi, sosyokültürel örtük bilgi, anlamsal örtük bilgi ve akıllı örtük bilgi olarak dört sınıfta ifade edilmektedir. Yazılı hale gelemeyen örtük bilgi, önsezi gibi fazlasıyla kişisel ve bu nedenle sözlü tarif edilemeyen bir çeşit örtük bilgidir. Sosyokültürel örtük bilgi, grup içinde bireylerin birbiriyle etkileşimi gibi sosyokültürel sistemlerin bir parçasının sonucu oluşan bilgidir. Anlamsal örtük bilgi, bilim adamları ya da mühendislerin matematiksel sembolleri kurdukları kendilerine has dili, ya da yöneticilerin herhangi bir mesajı verirken birçok sözcüğü kullanmak yerine kendilerine has seçtikleri yöntemi içerir. Başka bir ifade ile soyut ifadelerin ima edilen anlamlarını tamamen bilmek, anlamsal örtük bilgi teriminin özünün en iyi anlatımıdır. Akıllı örtük bilgi ise bilimsel buluşlar esnasında henüz belli olmayan durumlara, geçerli tahminler yapma gibi akıl yürütme süreci içerisinde elde edilen bilgi olarak ifade edilmiştir (Castillo, 2002, s. 458). Örtük bilginin, sezgi yoluyla ortaya çıkan kişisel bilgi olması nedeniyle formülleştirilmesi ve başkalarına iletilmesinin zor olduğu belirtilmektedir. Başka bir deyişle örtük bilgi, kişi tarafından sahip olunan yetenek deneyim ve becerileri içermektedir (Nonaka; Krogh, 2009, s. 635). Örtük bilgi, bu bilgiye sahip olanla bilgiye ihtiyacı olan arasındaki sosyal etkileşim sonucu elde edilebilir (süreç olarak bilgi). Bazen örtük bilgi sosyal etkileşim sonucu karşı tarafa aktarılamayabilir. Belirtik ve örtük bilgi kavramlarını tartışan ilk felsefecilerden biri olan Michael Polanyi, örtük bilginin ya da deneyimin ne olduğunu anlamak için nasıl yüzdüğünüzü ya da bisiklete bindiğinizi karşınızdaki kişiye ayrıntılı olarak açıklamayı denemenizi önermektedir (Davenport ve Prusak, 1998, s. 71). Örtük bilgi bir belge üzerine kaydedilmiş olsa bile, bu belgeyi okuyan kimse söz konusu bilgiyi edinemeyebilir. Öyle olsaydı, iyi bir piyanistin piyano çalma tekniklerini açıklayan bir kitabını okuyarak en az onun kadar iyi piyano çalabilmemiz gerekirdi.

Örtük bilgi bazen bir ressamın attığı fırça darbelerinde, bazen usta bir berberin kalfasına aktardığı deneyimde, bazende ekol bir keman icracısının kullandığı süslemelerde karşımıza çıkar. Ressamın deneyimleriyle attığı o usta fırça darbelerini öğrencilere aktaramaması, berberin tecrübesiyle edindiği bilgileri kalfasına gösterememesi, keman icracısının kullandığı süslemeleri nota üzerinde sembolize edememesi, hiçbir zaman bu deneyimli sanatkar ve zanaatkarların bilgilerini gölgelemeyen aksine örtük bilginin anlatılması güç, aktarılması zor ama ortaya çıkarılmasının ne kadar önemli olduğunu bize anlatır.

Müzikte Süsleme

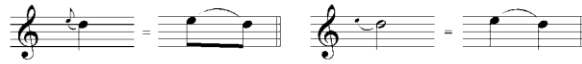
Dünya müzik sanatında, milletler her dönemde kendilerine özgü müzik yazıları kullanmışlardır. Yaşadıkları dönemlerdeki müzik kültürünün unutulmaması için kullandıkları bu yazılar zaman içerisinde birçok değişikliğe uğramış ve bugünkü halini almıştır. Müziğin yapısında, icrasında ve çalgılarında meydana gelen her yenilik müzik yazısında da etkisini göstermiştir (Akkaş, 2000, s. 590). Müzik yazısında ifadeleri güçlendiren, renk katan incelik

ve zarafet veren kimi zaman motiflerin daha belirgin olmasını sağlayan enstrümanların teknik yönlerinin kullanıldığı işaret ve sembollere süsleme denir. İlk olarak klasik batı müziğinde ortaya çıkmış süslemeler kimi dönemde ön planda tutulmuş, kimi dönemde ise az kullanılmıştır. Bu kullanım sıklığı ve azlığı dönemler arası müzikal gelişim ve değişim ile orantılı olmuştur. Türk Müziğimizin ilk notaya alındığı yıllarda süslemeler nota üzerinde gösterilmemiş saz ve söz icracısına bırakılmıştır. Zaman içerisinde nota yazımızda nadir olarak görülmeye başlanmış, son yıllarda ise özellikle saz eserlerinde süslemelerin olmadığı ancak süsleme ifadelerinin tam yazıldığı nota olarak yazılmıştır. Ancak bu nota yazıları icracının süsleme özgürlüğünü tamamen elinden almıştır.

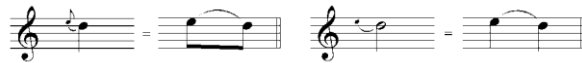
Batı Müziği Yazısında Süsleme

Süsleme batı müziği tarihinde Barok dönem müziğiyle ortaya çıkmıştır, Daha küçük notalar ve özel işaretler ile karşımıza çıkan süslemeler, eserin melodik yapısını engellemeden müziğe renk katmıştır. Süslemelerin kullanılmasına ilave olarak icracıların eserin sade halini ve dönemindeki uslubunu biliyor olması önemlidir. Geçmiş dönemlerde nota üzerinde kullanılan bir takım süsleme sembolleri zaman içerisinde unutulmuştur, bazılarının müzik yazısındaki sembolleri değişmiştir. Bundan dolayı müzik yazısında süslemeler dönemin yapısına göre icra edilmelidir. XVII. yüzyıla gelinceye kadar, besteciler eserlerinde süslemeleri icracıların teknik beceri ve kapasitelerine bırakmışlardır. İcraçılar müzik eserlerinde süslemeleri genellikle içlerinden geldiği gibi (doğaçlama) yapıyorlardı. Başka bir deyişle süslemeler, icracı tarafından hemen oracıkta uydurulan, irticalen çalınan uygulamalar şeklindeydi. XVII. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine ilişkin ilk belirtiler Fransız Barok müziği eserlerinde görüldü. Ancak bunlar nadirdi ve daha çok doğaçlama kadanslar, icra edenin beceri ve tekniğini gösteren küçük parçalar, hızlı, sürekli onaltılık ve sekizlik pasajlar şeklindeydi (Newman, 1995, s. 257). Yine aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneği olan İtalyan müziğinde ilk kadans çalışmaları görüldü. Kadans daha sonra özellikle klavye ve bütün enstrümantal müziklerde önemli bir hale geldi. Almanya’da ise Reinken ve Murschhauser adlı müzisyenler müzik yazılarında ilk kez esas nota üzerinde başlayan trilleri kullandılar. Bu süreçlerin sonucunda, XVII. yüzyılın başlarında besteciler eserlerinde, icracılardan hangi süslemeleri istediklerini çoğunlukla işaretlerle göstermeye başladılar (Özçelik, 2002, s. 87). Barok döneme ve romantik döneme nazaran süslemler ve sembolleri günümüzde daha belirgin hale gelmiştir. Günümüzde kullanılan süslemeler ve işaretleri şunlardır. Basamak notası (it. appoggiatura, ing. leaning note): Basamak notaları en temel süslemeler arasındadır. Köken olarak İtalyanca “appoggiare” fiilinden (abanmak, dayanmak) gelmektedir (Gazimihal, 1961, s. 259). Bir müzik eserinde enerji ve coşkunluğu arttırmak ve daha çok çekicilik sağlamak amacıyla kullanılırlar (Newman, 1995, s 257).

Sıradan, normal notalarda :



Noktalı notalarda: Noktalı notadan önce gelen bir basamak notası, genel kural olarak bağlandığı notanın değerinin üçte ikisini alır.



Bağlı notalarda: Basamak notası birbirine bağ ile bağlanmış iki notadan önce geldiğinde, ilk notanın süre değerinin tamamını alır.



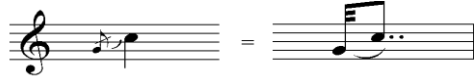
Akorlarda: Basamak notası akorun sadece bir notasından önce bulunduğu, akorun diğer notaları etkilenmez.



Kısa basamak notası (it. acciaccatura, ing. grace note): Üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadan oluşan melodi süsleme türüdür. Müzik yazısında basamak notaları gibi gösterilirler ve onlarla aynı fonksiyonları taşırlar. Ancak, onlara göre çok çabuk ve güçlü icra edilirler. Kısa basamak notasının teorik olarak belirli bir süresi yoktur. Esas notanın duyulmasından önce mümkün olduğu kadar çabuk çalınmalıdır. Hatta iki notayı neredeyse eş zamanlı çalıp, hemen kısa basamak notasını bırakmalı, esas notayı duyurmalıdır. Kısa basamak notası bu şekilde çok çabuk, çarpıp kaçır gibi çalınmasından dolayı müzik çevrelerinde “çarpma” ismiyle de bilinir.



Kısa basamak notaları, bazen basamak notalarından farklı olarak, esas notaya ikiliden daha büyük bir mesafeden gelebilirler. Bu durumda icraları şöyledir:



Kısa basamak notaları bazen birden fazla nota içerebilirler. Bu durumda icraları aşağıdaki gibidir.



Bütün basamak notalarında genel kural, notaların küçük ve saplarının ana notaya ters gelecek şekilde yazılmasıdır (Özçelik, 2002, s. 87).

Mordan (it. mordente, ing. mordent): Müzik yazısında sık kullanılan melodi süslemelerindendir. Esas notayı vurgulamak ve onun müzikal önemini arttırmak için, kendisi ile komşusu arasında kısa gidiş-geliştir. Kök olarak fransızca “mordre” (ısırmak, kapmak) fiilinden gelmektedir. Üst mordan ve alt mordan olmak üzere iki çeşittir.

Üst mordan: Üstüne mordan işaretinin konulduğu nota ve üst komşu notası çok çabuk bir şekilde icra edilir. Üst komşu nota, herhangi bir değiştirici işaret almış ise gerekli işaret (diyez, bemol, naturel) mordan sembolünün üzerine konulur.



Alt mordan: Bu kez, bu çabuk icra edilecek notalar, notanın kendisi ve alt komşu notadan oluşur. Alt komşu nota herhangi bir değiştirici işaret almış ise gerekli işaret sembolün altına konulur.



Müzik terminolojisinde mordan sembolleri ve icraları konusunda tam olarak görüş birliği yoktur. Bazı kaynaklar yukarıda ifade edilen üst mordanı “düz mordan” alt mordanı da “çevrilmiş mordan” (inverted mordent)

olarak adlandırmışlardır. Yine bazı kaynaklarda alt mordan “ters mordent” olarak ifade edilmiştir. Mordan sembollerinin bu şekildeki ifade edilişlerinin, geçmiş dönemlerde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak bütün bu yanlış kavramları önlemenin tek yolu her zaman alt ve üst kelimelerini kullanmaktır.

Grup notaları (it. gruppetto, ing. turn): Vokal ve enstrümantal müzikte kullanılan bir süsleme çeşididir. Grup notaları, esas notanın etrafında dolanan yaklaşık dört ya da beş notadan oluşan bir figürü içerir. Sembol çoğunlukla bir notanın üzerinde gösterildiği gibi, bazen de iki nota arasında bulunabilir. Bu durumda genel olarak aşağıdaki figürler icra edilir.



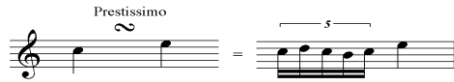
Grup'un alt ya da üst notasının pesleştirilmesi ya da tizleştirilmesi gerektiğinde gerekli işaret (diyez, bemol, natürel) grup işaretinin altına ya da üstüne yazılır.



Grup notalarının oldukça çabuk bir şekilde icra edilmesi genel prensip olarak kabul edilmektedir. Ancak eserin temposu ve icracının zevkinin de bu dört ya da beş notadan oluşan figürlerin seçiminde, önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Yukarıdaki ilk örnek eğer yavaş bir tempoda bulunuyorsa şu şekilde icra edilebilir:



Aynı örnek çok çabuk bir tempoda bulunduğu anda, aşağıdaki şekilde icra edilebilir (burada süre çok kısır olduğundan başka şekillerdeki figürlerin icrasına imkân bulunmayabilir).



Grup notaları bazen, esas notanın altındaki notadan başlayan figür hareketleri şeklinde icra edilebilirler. Bu şekildeki icra bazı kaynaklarda çevrilmiş grup notaları (inverted gruppetto) olarak adlandırılır ve farklı sembollerle gösterilirler.



Grup notalarının icrası konusunda, incelenen birçok kitapta verilen, birbirinden farklı örneklerin sayısı oldukça fazladır. Bu konuda iki kitap dahi tamamen birbirine uymamaktadır. Yukarıda anlatılan örnekler, çoğunluk tarafından kabul edilmiş belli başlı genel prensiplerdir (Kennedy, 1996, s. 308). İncelenen kaynaklardaki örneklerden bir sonuç çıkarmak gerekirse; genel olarak çıkıcı seyirdeki melodilerde bulunan grup işaretinin, icrasının esas notanın bir üstünden başlayan bir figür hareketine, inici seyirdeki melodilerde ise esas notanın bir altından başlayan bir figür hareketine dönüştüğü belirlenmiştir.

Tril (it. trillo, ing. trill): Müzik yazısında ilk zamanlar daha çok bir basamaktan sonra ya da bir notanın tekrarı üzerinde kullanılan triller melodilerin enerjileridir ve bu yüzden vazgeçilmezler (Newman, 1995, s. 257). Tril esas nota ile onun alt ya da üst komşu sesinin, süratle tekrar edilmesinden oluşan bir süslemesidir. Esas notanın üzerine konulan tr simbolü ile gösterilirler. Süsleme notanın süresi kadar devam eder. Tril uzun süreler üzerine konulduğunda, sembolün yanına trilin uzayacağı süre kadar kırık çizgiler konulur.

Trilden sonra gelen nota esas notanın bir altındaki nota olduğunda, bu notaya bağlantı genelde bir beşleme ile yapılır.

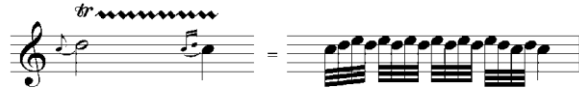


Trilden sonra gelen nota, esas notanın bir üstündeki nota olduğunda, trilin grup notaları ile bitirilmesi

sık görülen uygulamalardır.



Trilin üst ya da alt komşu sestten başladığı ve trilden sonra gelen notaya geçişin daha süslü ve akıcı olmasını sağlayan küçük geçiş notalarının olduğu çeşitli tril uygulamaları aşağıdaki gibidir.



Geçiş notaları (fr. notes de passage): Süsleyici geçiş notaları melodiyi daha renkli ve parlak hale getirmek için müzik yazısında sıkça kullanılırlar. Genellikle basamak notaları (appoggiatura) ile karıştırılırlar. Ancak, basamak notaları vuruşla birlikte başlarlar. Süsleyici geçiş notaları ise vuruştan önce (yani zayıf zamanda) icra edilirler ve süre değerliklerini kendinden önceki esas notadan alırlar.



Türk Müziği Yazısında Süsleme

Usta çırak yöntemiyle öğretilen ve bir sonraki nesillere meşk usulü ile aktarılan Türk Müziği, Hüseyin Sadettin Arel ve Rauf Yekta beyin geliştirdiği nota sistemi ve nazariyat anlayışıyla birlikte notaya aktarılmaya başlanmıştır. Nota sisteminin kullanım artışı gösterdiği döneme kadar, yazım farklılıkları ve belirsizliklerden dolayı eserler üzerinde birtakım değişiklikler olmuştur. Nota sisteminin tam olarak kullanılmasıyla birlikte bu muğlah durum ortadan kalkmış daha belirli ve bir sisteme dayalı nota yazıları çoğalmıştır. Ancak Türk Müziğini notaya alırken, müziğimizin en önemli unsuru olan süslemeler notalarda pek yer almamıştır. Süsleme türlerinden sadece çarpma ile sınırlı kalan nota yazımız, diğer süslemelerin nota üzerinde gösterilmesi konusunda eksik kalmıştır. Makam müziğinde kullanılan nota, icracılara sadece bir yol olmuş, ayrıntılar icracılara bırakılmıştır. Zengin bir enstrüman sahası olan makam müziğimizde, her enstrümanın birbirinden farklı özelliği ve her icracının kendine has üslubu olduğu düşünüldüğünde, nota yazımızın bir ana yol gösterici görevini gördüğü söylenebilir. Bunlara ilave olarak eserlerin bestelendiği dönemler ve o dönemlere ait moda süslemeler, makam ve formları düşündüğümüz zamanda ise sade veya zorluk derecesi yüksek süslemelerle beraber aslında ne kadar zengin bir icramız, bunun yanında fakir bir nota yazımız olduğu ortaya çıkar. Bu sayede her sesli kaynaktan dinlediğimiz icralar bizler için birbirinden değerli örtük bilgiyi kendi içinde barındırır. Batı müziğinde her enstrüman kendi partisini icra etmesi sebebiyle partisi dışında hiçbir nota icrasında bulunmaz. Sadece Barok dönem eserleri farklı icracılardan dinlediğimizde her icracı döneme uygun süslemeleri kendi müzikal estetiğine göre icra etmektedir. Makam müziğimizde süsleme durumu bambaşka seyreder. Batı müziğinde kullanılan birçok süsleme müziğimizde kullanılmamış, icracılar belirli süsleme türlerini benimsemiştir. Bunun en önemli nedeni enstrümanların teknik

kapasiteleri ve özellikle enstrümantal formların genel bir tekrar içerisinde icra edilmesidir. Ayrıca usta çırak eğitimi kısır bir süsleme kullanımına sebep olmuştur. Form olarak Batı müziği formlarıyla benzerlik göstermiş olsakta, formların kısalığı ve bu kısalık içerisinde makamsal ezgi ve geçkinlerin çoğunluğundan dolayı süsleme türleri belirli bir çerçevenin dışına çıkmamıştır. İncelediğimiz eserlerde de görüleceği gibi genellikle çarpmalar (değerini kendinden önce ve sonra alan çarpmalar) grupetto, işleme notası, doldurma notası, glissando, çift çarpma, tril gibi süsleme türleri kullanılmıştır. Türk Müziği icrasında batı müziğinde kullanılan süslemeler dışında birkaç farklı süslemeyle karşılaşmaktadır. Bunlardan bir tanesi işleme notası diye isimlendirdiğimiz süslemedir. Türk Müziğinde eserler genellikle birbirine yakın, sıralı bir şekilde seyir eden sesleri kullanarak bestelenir. Durak güçlü, durak tiz durak gibi ses atlamaları dışında, ses aralıkları birbirlerine yakın seyreder. Eserlerin içerisinde kullanılan ritmik motifler belirli türlerin dışına pek çıkmaz. Eserler icra edilirken bu ritmik motiflerin bulunduğu ses sahası ve makamsal durum göz önüne alınarak bestecinin kullandığı ritmik motifler belirli süslemeler ile icra edilir. Yani icracı ritmik motifi görünce kullanması gereken süslemeyi bilir. İşte işleme notası diye adlandırdığımız süsleme bundan ibarettir. Bir diğer farklı süsleme ise doldurma notası diye adlandırılır. Sade yazılmış iki nota arasını, çaldığı enstrümanın özelliklerine göre diğer notalarla dolduran bir süsleme türüdür. Bu süsleme bazen hane sonlarını teslim bağlarken, bazen teslim dönüşlerini veya hane dönüşlerini kendi içinde bağlarken yapılır. İracı burada iki ses arasını doldurmak ihtiyacı duyar. Türk Müziğine özel doldurma ve işleme notası ile ilgili örnekler aşağıda gösterilecektir.

Doldurma notalar: İki nota arasındaki sesleri kullanarak yapılan süslemedir. Genellikle hane sonlarından tekrar hane başına ya da teslim sonlarından hane başlarına dönmek için kullanılan süslemelerdir. On altılık ve bazen otuzikilik seslerden oluşmaktadır.

Orjinal yazılışı	
Doldurma notaları	
Orjinal yazılışı	
Doldurma notaları	

Tatyos Efendinin bestelediği Kürdilihicâzkâr Saz Semâi icrasında Cevdet Çağla birinci hane sonunda bu şekilde doldurma süslemesi kullanmıştır.

Orjinal yazılışı	
Doldurma notaları	

İşleme Notalar: Bir noktalı sekizlik ve onaltılık notanın ya da bir noktalı dörtlük ve sekizlik notanın birleştiği ritim kalıplarının, sıralı sesler ile aşağı veya yukarı kullanılması esnasında iki ses arasının işlenmesi ile kullanılan süslemedir. İracı bu ritim kalıplarını gördüğünde otomatik olarak bu süsleme kalıbını kullanır.

Orjinal Yazılışı	
İşleme notası yazılışı	

Okunuşu	
Orjinal yazılışı	
İşleme notası yazılışı	
Okunuşu	

Türk Müziğinde Keman İcracılığı

Türk Müziğine girdiği dönemden bu yana keman özellikle toplu icrada önemli bir yer almıştır. Kemanın teknik kapasitesinin yüksekliği ve aynı zamanda maestro saz oluşu Türk Müziği enstrümanları arasından sıyrılmasına ve birçok solistin saz şefi olmasına sebep olmuştur. Usta çırak yöntemiyle yetişen keman icracılarının, klasik batı müziği eğitimi almalarıyla birlikte kemanın icra seviyesi başka bir noktaya taşınmıştır. Özellikle Nubar Tekyay, Sadi Işıl, Cevdet Çağla ve Haydar Tatlıyay bu kemanilerin başında gelir. Türk Müziği icrasında keman, klasik bilinen Sol-Re-La-Mi akordu dışında farklı bir akort şekliyle kullanılmıştır. Sol-Re-La-Re olarak kullanılan akordun asıl kullanım sebebi bilinmemekte ancak bu akort kullanımıyla ilgili birçok fikir ortaya atılmaktadır. Bunlardan bir tanesi transpoze meselesine dayanır. Saz müziğimizde özellikle yerinden diye tabir edilen transpoze bölgesinde yapılan icralarda, tiz oktav sesler kullanılırken Türk Müziğimizin komalarını kullanmak daha rahat bir hale gelmektedir. Genel olarak Türk Müziği icrasında fazla kullanılmayan 4 numaralı parmak, la telinde hiç kullanılmamakta ve hatta 3 numaralı parmak yerine boş re teli kullanılarak rahat bir pozisyon elde edilmektedir. Bu akort kullanımının bir diğer sebebi ise keman eşiği üzerinde oluşan büyük baskıyı bir telin akordunu düşürerek daha yumuşak ve daha tok bir sese sebep olma isteğidir. Klasik akort kullanan bir kemanın bir telini 1 ses aşağı indirmek, kemanın genel ses tınısını yumuşatmaya sebep olmaktadır. Bu sayede klasik kemençe tınısına daha yakın ve icra kolaylığı sağlayan bir akort elde edilir. Türk Müziğine daha sonra dahil olan keman ve icracıları, beraber çalıştıkları değerli klasik saz ve ses icracıları ile gerek yorum gerek üslup konusunda müziğimize önemli katkılar sağlamışlardır.

Cevdet Çağla'nın Kürdilihicâzkâr Saz Semâisi İcrasında Kullandığı Örtük Süsleme Teknikleri Analizi

Türk Müziği saz ve ses icrasında süsleme denildiğinde ilk aklı gelen süsleme türü çarpmadır. Klasik batı müziğinde basamak notası olarak tanımlanan bu süsleme, Türk Müziğinde değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alan çarpmalar ve çift çarpmalar olarak kullanılmıştır. Kürdilihicâzkâr Saz Semâisinde icracı Cevdet Çağla eserin birinci hanesinde değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alan arka arkaya sıralanmış çarpmalar kullanmıştır.

Örnek 1

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 2

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 3

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 4

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 5

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Cevdet Çağla bu eseri keman ile seslendirirken sade bir icrayı tercih etmiştir. Kullanılmış olan çarpmaları özellikle beş örnekle gösterme sebebimiz, icracının kullanmış olduğu parmak tercihleridir. Cevdet Çağla yaşadığı dönemdeki diğer keman icracıları gibi Türk Müziği keman akordu diye tabir edilen Sol-Re-La-Re akordunu bu icrada kullanmıştır. Seçtiğimiz örneklerde genellikle 1, 2 ve 3 numaralı parmaklar kullanarak çarpmalar icra edilmiştir. Eser içerisinde 4 numaralı parmakla yapılan çarpma sadece bir kere kullanılmış ve dört numaralı örnekte gösterilmiştir. Ancak bu kullanılan 4 numaralı parmak, pozisyon itibarıyla 2 numaralı parmakla kullanılmış olabilir. Cevdet Çağla'nın yaşadığı dönem ve hatta bugün bile genel olarak Türk Müziği keman icrasında 4. parmak kullanımı yok denecek kadar azdır. Süslemelerde de 4 numaralı parmak kullanımı pek görülmemektedir. Bir diğer süsleme çeşidi olan çift çarpma örnek beşte gösterilmiştir. İcracı çift çarpma tercihini çok az ve sadece örnekte olduğu gibi 1-0-1 parmak sıralamasıyla kullanmıştır. Bu eser içerisinde kullanılan çarpmalara genel olarak baktığımızda 1, 2 ve 3 numaralı parmakların çoğunlukla kullanıldığı görülmektedir.

Eser içerisinde kullanılan bir diğer süsleme türü glissandodur. Cevdet Çağla eser içerisinde sadece iki yerde glissando kullanmıştır. Altıncı ve yedinci örnekte bu icra gösterilmiştir. Kullanılan glissandonun birinci hanenin ikinci ölçüsünde ve birinci hane sonrası icra edilen teslimin ikinci ölçüsünde kullanıldığı görülmektedir. Türk Müziği süslemeleri arasında özellikle yaylı sazlar tarafından kullanılan ve en çok tercih edilen bu süsleme, Cevdet Çağla tarafından fazla kullanılmamıştır. Özellikle boş telden 1 numaralı parmak geçişlerinde tercih edilen glissando, günümüz icracıları tarafından da fazlasıyla kullanılmaktadır. Aşırı belirgin olarak yapılan glissando kullanımı, klasik üslup icracıları tarafından fazla tercih edilmemektedir. Kullanılan bu süslemenin belli belirsiz icra edilmesi gerekmektedir.

Örnek 6

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 7

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Altı ve yedinci örneklerde glissando süslemeleri gösterilmiştir. Her iki glissando, 2 numaralı parmakten 1 numaralı parmağa doğru kaydırılarak kullanılmıştır.

Örnek 8

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 9

Asıl Nota



Süslemeli Nota

**Örnek 10**

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Yukarıdaki üç örnekte görüldüğü gibi noktalı sekizlik ve onaltılık değerlerin birleşmesinden oluşan bu kalıp, her seferinde görüldüğünde içi işlenerek icra edilmiştir. Özellikle üç örnek gösterilmesinin sebebi, parmak numarası fark etmeden ritmik ifadenin her görüldüğünde icra edilmiş olmasıdır. Dokuz numaralı örneğin ikinci işleme notasında, kullanılan akort itibarıyla re boş telinden başlayarak, ya da la telinin üçüncü parmağından başlayarak süsleme icra edilmiş olabilir. İcrayı gözle görmediğimiz için her iki alternatifin kullanıldığını söylemek gerekir. Ancak Sol-Re-La-Re akordu kullanan kemâniler, genellikle bu melodik geçişleri örnekte görülen parmak numaralarıyla icra etmektedirler. On numaralı örnekte işleme notasının ön kısmına bir tril eklendiği görülmektedir.

Örnek 11

Asıl Nota



Süslemeli Nota

**Örnek 12**

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 13

Asıl Nota



Örnek 16

Asıl Nota



Süslemeli Nota

**Örnek 17**

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Grupetto yani bir diğer adıyla grup notası Türk Müziğinde üst oya ve alt oya olarak isimlendirilmiştir. On sekiz numaralı örnekte teslim içinde, on dokuz ve yirmi numaralı örnekte ikinci hâne içinde kullanılan grup notalarına baktığımızda, hepsinin noktalı değerlerden oluştuğu görülmektedir. Gerek onaltılık gerek ise sekizlik bu noktalı değerler, daha önceden bahsettiğimiz gibi icracı tarafından görüldüğünde grup notasıyla süslenmiştir. Eser içerisinde grupetto süslemesi çok az kullanılmıştır. Özellikle teslimde kullanılan grupetto, 3 numaralı veya 2 numaralı parmakla başlayan grup notası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 18

Asıl Nota



Süslemeli Nota

**Örnek 19**

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Örnek 20

Asıl Nota



Süslemeli Nota



Sonuç

Türk Müziği nota yazısından neredeyse hiç kullanılmayan süsleme, icra sırasında çokça kullanılmış ve Türk Müziğinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Süslemeler kimilerine göre icracıyı özgür bırakmak için, kimilerine göre ise Türk Müziğindeki notasyon problemlerinden ötürü nota üzerinde gösterilmemiştir. İcracının deneyimlerine, sezgilerine, sosyokültürel durumuna, teknik kapasitesine ve bunlar gibi birçok kişisel özelliklere dayalı bir şekilde icra edilmiş olan süslemeler ve örtük bir özelliğe sahip olmuştur. Saz icrasına teknik olarak bakıldığında belirli parmakların yapmaya alışık olduğu süslemeler, yukarıda saydığımız şartlar göz önünde bulundurularak uygun olduğu anda psikomotor davranış olarak gerçekleşir. Bu psikomotor davranışlar Türk Müziğinde tamamen kişiye özel bilgi, yani örtük bilgi olarak değerlendirilmelidir. Sesli kaynakları incelerken iki temel nokta üzerinden değerlendirme yapmak gerekmektedir. Bunlardan birincisi notaya bakılarak sesli kaydın alınması ya da ezbere icra edilerek bu kayıtların gerçekleştirilmesidir. Eğer nota üzerinden kayıt gerçekleşmiş ise bize ulaşan ya da günümüzde dikte edilen notaların yanlış olduğu anlaşılmaktadır. Ezbere icra edildiği düşünüldüğünde ise, icracının eser içerisinden süslemeler dışında birçok bölümünde değişikliğe gittiği anlaşılmaktadır. Tatyos Efendinin Kürdilihicâzkar Saz Semâisinin Cevdet Çağla yorumuna baktığımızda, uzun seslerde tril, noktalı sekizlik ile on altılık kalıplarda işleme notası, bölümler arası geçişler ya da bölüm içi tekrarlar arasında doldurma notası, bir numaralı parmaklarda glissando ve birçok yerde çarpmalar kullanılmıştır. Örneklerde belirtilen parmak numaralarından la telindeki 3 numaralı parmak yerine (re) boş tel, tiz re telindeki bir numaralı parmak (mi) yerine la telinde 4 numara kullanma durumu söz konusu olabilir. Ancak icraları gözle göremediğimiz için duyulan sesin boş tel ya da kapalı pozisyon olduğu tahmin edilerek parmak numaraları yazılmıştır. Eser icrasında 1. 2. ve 3. hâne iki kere tekrarlanmış, bu tekrarlar sırasında icracı her seferinde farklı süslemeler kullanmıştır. Teslim bölümlerinde de bu farklı süsleme kullanımı gerçekleşmiştir. Özellikle en son teslimin ikinci dönüşünde teslimin ortasına kadar pizzicato ile eser icra edilmiş ve geri kalan kısım yay ile gerçekleşmiştir. Bu kullanılan pizzicato tekniğinin, eseri monotonluktan kurtarmak için tercih edildiği düşünülmektedir. Cevdet Çağla yaşadığı dönemin en önemli keman icracılarından biridir. Sesli kayıtlardan dinlediğimiz taksimlerinde ve bestelediği sözlü eserlerde sade bir üslubu olan Cevdet Çağla bu icrasında da eserin önüne geçmeyecek şekilde sade süslemeler kullanmıştır.

Kaynaklar

- Akkaş, Salih. Osmanlı Devleti Tanzimat Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti Tek Parti Döneminde Türk Müziği politikaları Yeni Türkiye. Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, 2014.
- Aksoy, Bülent. Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Augier, M, S Shariq and M Vendel. Understanding context: Its emergence, transformation and role in tacit knowledge sharing. Journal of Knowledge Managment 5, 2001.
- Castillo, Jose. A Note on The Concept of Tacit Knowledge. Journal of Management Inquiry, 2002.
- Collins, Harry. Tacit knowledge, trust and the Q Sapphire. Social Studies Of Science, 2001.
- Davenport, Thomas H and Laurance Prusak. Working knowledge: How organizations manage what they know. Boston: Harvard Business School Pres, 1998.
- Gazimihal, Mahmut. Ragıp. Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Kakabadse, Nada Korac-Kakabadse, Andrew K. Kakabadse and Alexander Kouzmin. From tacit knowledge to knowledge management: Leveraging invisible assets. Knowledge and process management, 2001.
- Kennedy, Michael and Kennedy Bourne Joyce. The Concise Oxford Dictionary of Music. New York: Oxford University Press, 1996.
- Newman, Anthony. Bach and The Baroque. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 1995.
- Nonaka, Ikujiro. and Georg von Krg. Tacit Knowledge and Knowledge Conversion: Controversy and Advancement in Organizational Knowledge Creation Theory." Organization Science, 2009.
- Polanyi, Michael. The Tacit Dimension. New York: Anchor Books, 1967.
- Polanyi, Michael. Tacit Dimension. New York: Doubleday & Company, 1966.
- Özçelik, Sadık. Batı Müziği Yazısında Süslemeler. G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 22 Sayı 3, 2002.
- Say, Ahmet. Keman Ailesi. Cilt 3." Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Başkent Yayınevi, 1985.
- Sevengil, Refik Ahmet. Türk Tiyatrosu Tarihi II Opera Sanatı ile ilk Temaslarımız. İstanbul: Maarif Basımevi,1959.
- Uslu, Recep. Kemani Hızır Ağa Türk Müziği'nde Batılılaşmanın Bağlangıcı mı? Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu yayınları, 2009.
- Uzunçarşılı, İsmail. Hakkı. Osmanlı Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. Türk tarihi yayınevi, 1977.

TURKISH MUSIC PERFORMING THE VIOLIN DETECTION OF IMPLIED INFORMATION

Atalay Durmaz, Turan Sağer

ABSTRACT

Ornaments are one of the most important features of Turkish Music. The ornaments, which enable the melodies to be expressed more effectively in music, escalate the works to another dimension and add a different color to the music. The ornaments vary according to the instrument played by the performer, the transposed sound field he/she performs, the instrument he/she accompanies, if any, the period in which the piece was composed, its mode, form, the technical capacity of the performer and the musical aesthetics of the performer. In Turkish Music, ornaments are not specified on the note, but left to the performer. Each and every one of the ornaments used in Turkish Music, which is personal, unwritten, which we can only reach from audio sources, is implicit knowledge. The knowledge that is called implicit knowledge in knowledge management is defined as knowledge that takes place in the human brain with experiences, intuitions, comparisons and is not disclosed. These ornaments, which the performer improvises with his/her experience and experience, are considered implicit knowledge. Since students learn by imitating while learning the ornaments, the teacher does not have any concerns about transforming this information into explicit knowledge. In this study, Tatyos Efendi's Kürdilihicâzkar Saz Semai, performed by Cevdet Çağla, has been examined as an example of the implicit knowledge in Turkish Music. For this purpose, the sound recordings of the work were accessed, dictation and notation were carried out. The implicit knowledge used in the performance of the work has been determined.

Keywords: Implicit knowledge, ornament, Cevdet Çağla

İcra edilen Türk Müziği akordu : Yerinden
Kemanın akordu : Sol-Re-La-Re

Kürdîlihıcâzkâr Saz Semâi

Aksak Semâi

Besteci : Tatyos Efendi
İcraçı : Cevdet Çağla

♩ = 104

1. Hânc

Teslim

Teslim

♩ = 104

4. Hânc

2. Hânc

Teslim

3. Hânc

♩ = 170

Aksak Semâi

♩ = 170

Hızlanarak

♩ = 170

Ağırlaşarak

♩ = 170

Parmakla çalınacak

♩ = 170

Yayla çalınacak

SON

