



International JOURNAL of SOCIAL and HUMANITIES SCIENCES RESEARCH (ISHSR)

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi

Received/Makale Geliş 25.07.2023
Published /Yayınlanma 30.09.2023
Volume/Issue (Cilt/Sayı)-ss/pp 10(99), 2200-2212

10.5281/zenodo.8396577
Araştırma Makalesi
ISSN: 2459-1149

Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin Baloğlu
<https://orcid.org/0000-0002-3189-0371>

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE

Udda Sürekli Mızrap ve İbrahim Ziya Özbekkan Örneği The Continuous Mızrap in Oud and İbrahim Ziya Özbekkan

ÖZET

Sürekli mızrap, udda ardışık olarak gelen eşit süredeki seslerin aynı eşitlikte küçük parçalara bölüldüğü, uzun seslerin tremolo vari çalındığı ve melodik hat üzerinde, bölünmüş en küçük parçanın birim alınarak icra edildiği gelenek için önerdiğimiz bir kavramdır. Sadece udda değil Türk müziği mızraplı enstrümanlarının (tanbur, ud, lavta, bozuk vb.) ilk dönem kayıtlarında da sıklıkla görülmektedir. Sürekli mızrap stili ile çalan udilerin bir diğer özelliği ise mızrapın kolay hareket etmesine imkan veren ses kafesine yakın bir bölgeden çalarak yumuşak bir ton elde etmeleridir. Bugünkü ud icrasında sürekli mızrap tekniği, yaygın olarak kullanılmasa da farklı ekoldeki icralar içinde bezeme için “kafeste çalma” küçük bir uğrak yeri olarak varlık göstermektedir. Bu çalışma sürekli mızrapı, görüldüğü en eski örneklerden bugüne değin teknik olarak açıklamak amacındadır. Bu anlamda kronolojik olarak mızraplı saz üstatlarının taksim kayıtlarındaki sürekli mızrap içeren motifleri incelemek, ud icracılığını şekillendirmiş önemli isimlerin kullanım sıklıklarını mukayese etmeye imkân verecektir. Udî Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan gibi ustaların taksimlerinden örnekler sürekli mızrap kullanımı bakımından incelenecektir. Zikredilen sanatçıların kendi yorumları, ya da canlı dinleyenlerin aktardığı tekniğe dair ve meşk silsilelerine dair yorumlar ile bu tavrın tarihsel izi sürülecektir. Başka ekole mensup udilerin veya tanburilerin icralarında da bu tekniğin varlığına dair ipuçları aranacaktır. Çalışmada, daha önce kişisel yaşamı ve icrası hakkında bir çalışma yapılmamış İbrahim Ziya Özbekkan’ın (1880?-1959?) yaptığı Neva taksim analiz edilecektir. Bestekâr Suphi Ziya Özbekkan’ın kardeşi olan İbrahim Ziya Bey Münzevi bir hayat sürmüş olsa gerektir. Zira kendisine dair bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Udî Nevres Bey’in talebesi olmasının yanı sıra Ali Rifat Çağatay’dan da ders aldığı bilinen sanatçının icrası, elimizde hiç kaydı olmayan Ali Rifat Bey’in icrası hakkında da fikir yürütebilmemize olanak vermektedir. Hayatta olan akrabalarına ulaşamadığı için çalışmada biyografik bilgiler sadece yazılı kaynakların sunduklarıyla sınırlı tutulmuş, yaşadığı dönemi, sosyal çevresi vb. konular araştırmanın sınırlarına dahil edilmemiştir. Bir nostaljik seda gibi arşivlerde kalan, Udî Nevres Bey ve Şerif Muhiddin Targan’ın taksimlerinden aşına olunan bu tavrın temsilcilerinden Özbekkan’ın, berrak icrasıyla geçmişten günümüze bir köprü kurduğu aşikardır. Çalışma her ne kadar bir taksimi ele almakla sınırlandırılmış olsa da Özbekkan hakkında yapılacak büyük çapta araştırmalar için bir prototip olma özelliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ud, Sürekli mızrap, Udî, İbrahim Ziya Özbekkan, Eski tavrı.

ABSTRACT

Continuous plectrum is a concept suggested for therapy in which consecutive sounds of equal duration in the ud are divided into small pieces with the same freedom, long sounds are played like a tremolo and the smallest divided piece on the melodic line is stored in the unit memory. It is frequently seen not only in the oud but also in the early recordings of Turkish music plectrum instruments (tanbur, lute, lute, etc.). Another feature of the ouds that play with the plectrum style is that they play from a region close to the sound cage, which allows the plectrum to move easily, and to have a soft tone. In today's performance, the continuous plectrum technology exists as a small haunt for decoration among the performances of different schools, which are widely used. In this study, it is technically intended to refer to the oldest examples, where the continuous plectrum is combined, to the present day. In this sense, you will be able to compare the frequency of use of the masters by chronologically examining the motifs containing the plectrum in the taksim records of the plectrum masters. It will be examined in terms of the continuous use of plectrums with examples from masters such as Udî Nevres Bey and Şerif Muhiddin Targan. The natural trace of this attitude will be traced with the own interpretations of the mentioned artists or daily comments on the technique, milk and meşk sequences conveyed by those who listen live. Hints of the existence of this technology will also be sought in the performances of ouds or tanburis by other members of the school. In the study, Neva taksim analysis made by İbrahim Ziya Özbekkan, whose personal life and performance have not been studied before, is done. Although İbrahim Ziya Bey, the brother of composer Suphi Ziya Özbekkan, led a reclusive life. Because our knowledge of him has a wide range of possibilities. In addition to telling the tale of Udî Nevres Bey, the performance of the known artist, who also took part in the lesson from Ali Rifat Çağatay, makes it possible for us to speculate on the performance of Ali Rifat Bey, whose documents have never been recorded. Since his surviving relatives could not be reached, detailed biographical information was limited only to the possibilities presented in writing, the period in which he lived, the social environment, etc. not included in the limits. It is obvious that a permanent bridge has been established from the past with the clear performance of Özbekkan, who is one of the nationalities of these behaviors, which remains in the archives like a nostalgic voice, and is informed by the improvisations of Udî Nevres Bey and Şerif Muhiddin Targan. The study is limited to dealing with one partition. However, it has the feature of being a prototype for the big dissemination to be made about Özbekkan. It is possible to come across the remnants of the plectrum techniques, even today, where the plectrums do not change constantly and the social pleasure transforms in the performance of taksim with plectrum instruments. In this study, the data analysis method, one of the qualitative research methods, is used to examine the transformation of playing style. Neva Taqsim of İbrahim Ziya Özbekkan has been scored and presented for this study. Furthermore, the specialty of the ecote is specified with ornament marks on the sheet and compared with the taqsim that belong to the other members of the ecote. It has been concluded that the taqsim techniques of other members, which include teacher-student relations, are very similar. The differences between the names of the ecote have been kept out of the article due to it is not associated with the subject of “continuous mızrap”.

Keywords: oud, continuous plectrum, oudist, İbrahim Ziya Özbekkan, old style.

“...her iki elin gayesi bir maksada hizmettir; o da, sazdan kabil olan en güzel sesleri çıkararak nağmenin en belîğ ve nüanslı surette sâmiine varmasıdır.”

Şerif Muhiddin Targan

1. GİRİŞ

Bir teli gererek sesler çıkarmak ve bu platformu kucakta tutarak ses haznesi olan saplı bir enstrümana dönüştürmek, öteden beri hemen her kavmin kullandığı bir müzik üretme yoludur. Organoloji ilminde ‘lavta enstrümanlar’¹ (Karakaya, 2003; Touma, 2003, s. 109) olarak geçen bu sazların Türk versiyonlarını Mahmut R. Gazimihal, “saplı mızraplı enstrümanlar” olarak sınıflandırır (Gazimihal, 1975, 7). Türk müziği saplı mızraplı enstrümanlarına örnek olarak tanbur, ud, lavta, bağlama, bozuk, cura, balta, kopuz, tanbura vb. enstrümanlar sayılabilir². Bu enstrümanlar daima birbirlerinden teknik devşirmişlerdir. Ele alacağımız udîlerin tavrı hususiyetlerini ortaya koyarken tamburilerle karşılaştırmak noktasındaki dayanağımız sazlardaki bu üslup geçişliliğidir.

19. yüzyılın son döneminde yetişen udîler, ilk kaydedilen udîlerdir. Bugün her biri başka bir ekol olarak birtakım özellikleri korunmuş bir şekilde ud tavrı arasında tebarüz etmektedir. Kayıtları olan bu udîlerin bazıları, birtakım sebeplerle takip edilememiş ve icra ettikleri tavrılar da yok olmaya yüz tutmuştur. Toplumda tanınırlık derecelerinden bağımsız olarak Udî Şekerci Cemil Bey, Mısırlı İbrahim Efendi, Şerif Muhiddin Targan gibi isimlerin ud tavrı Türkiye’de uzun yıllar rağbet görmemiştir. Şerif Muhiddin Targan (1892-1967), Udî Nevres Bey (1873-1937) ve İbrahim Ziya Özbekkan (?-?) isimlerinin, özellikle taksim icralarındaki üslup benzerliği dikkat çeker. Bu üslupta taksim yapmak ne yazık ki uzun yıllar tercih edilmemiştir.³

Bu ekolün taksimlerinde mızrap sürekli bir surette hareket ettirilerek adeta bir yaylı enstrüman edası içerisinde kullanılır ve cümleler uzun soluklu kurgulanır. Ekolün bir diğer hususiyeti ise mızrapın sürekliliğine kolaylık tanıyan, tellerin tansiyonunun daha az olduğu bir bölgede, yani büyük ses kafesi civarında icra edilmesidir. Bu bölgeden elde edilen yumuşak tını, diğer üsluplarla farkı ortaya koyan önemli bir özelliktir. Öyle ki, İbrahim Ziya Özbekkan’ın icrasında sürekli mızrap özelliği diğer iki icracıya nazaran daha az olsa da ton elde etmedeki benzerlik, onun da aynı ekol içerisinde olduğuna kanaat getirmeye yeterli bir ölçüt hükmündedir. Eser icra örnekleri, ölçüme elverişli sayıda olmaması sebebiyle bu çalışmada ele alınmamıştır.

Gerek tanbur gerekse ud ile kaydedilmiş ilk örnekler sonrakilerle karşılaştırmalı olarak dinlendiğinde icrada bariz bir değişim fark edilir. Nüanslar, çarpmalar, glissandolar vb. her icracının kendisine has özellikler olmasının yanı sıra ancak birden fazla akran müzisyende görüldüğü takdirde dönemsel bir ortak zevkten, hatta ekolden söz etmek mümkündür. Ekol, takipçilerinin olduğu bir okul olması anlamından ziyade birtakım özellikleriyle tebarüz eden bu üç sanatçının üslubunun biricikliğini ifade etmek için kullanılmaktadır. Zira Nevres Bey’in yetiştirdiği -Lale (Lebibe İhsan Sezen 1896-1971) & Nergis (Neyyire İpekçi 1895-1975) Hanımlar, Bedriye Hoşgör (1889-1968) gibi- talebeleriyle veya Şerif Muhiddin Targan’ın Bağdat’ta yetiştirdiği -Irak’lı Cemil Beşir (1920-1977), Selman Şükür (1921-2007) gibi- talebelerine müzikal tecrübelerini aktardıkları doğrudur. Fakat burada ele aldığımız taksimlerdeki üslup miraslarının ‘öne çıkan’ takipçileri olmamıştır. Sürekli mızrap kavramının, bu üslubun temel hususiyetlerinden biri olduğu aşıkardır ancak yegâne unsuru değildir. Mızrap vuruş bölgesi (ses tonu) tercihlerinde ortaklıkları ve melodik kurgularındaki bireysel farklılıklar göze çarpar. Öte yandan sürekli mızrap, yalnızca bu ekole ait bir özellik değildir. Verdiğimiz örneklerde de görüleceği üzere küçük ölçeklerde diğer ekollerde de izleri bulunmaktadır.

2. SÜREKLİ MIZRAP TEKNİĞİ

Taksim formu, ritmik serbestliğinin yanında kendine özgü bir iç ritmi barındırır. Ölçülmesi ve dikte edilmesi ritmik eserlere göre daha zor olduğundan dolayı serbest olarak adlandırılmış olması muhtemeldir. İç ritmin belirgin olduğu taksimlerin daha akılda kalıcı olduğu tahmin edilebilir. Yine taksimin içinde algılanabilir/sayılabılır ritmik kalıplarda motifler koymayı tercih eden icracıların “kaos” ve “düzen” arasında yaratıcı çözümler bulduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda Tanburî Cemil Bey’in (1871-

¹ İngilizce *stringed* [telli] *lute instruments* olan bu kavramdaki (Touma, 2003, 109) *lute* kelimesinin etimolojik kökeni hakkında Cinuçen Tanırkorur Arapça “el ‘ud” kelimesinin Batı dillerine aktarımıyla olduğunu ileri sürer. Buna istinaden lavta enstrümanlar kavramının ud’dan kaynaklandığını, ud vari enstrümanlar manası kastedildiğini söylemek yanlış olmaz.

² Daha geniş bir liste için bkz. Gazimihal, 1975, 105-179.

³ Son dönemlerde genç udîler arasında bu üsluba bir meyil yok değildir. Udî Samet Baybars Noyan’ın (d.1989) bu üsluptaki bir taksimi için bkz. Samet Baybars Noyan, (Eski Ud Tavriyla Hüzzam Taksim <https://www.youtube.com/watch?v=37IK8cFSu74>) Alper Karaağaçlı’nın (d.1983) benzer bir taksimi için bkz. (eski tavrı taksim Nevres beyin ruhu şaad olsun <https://www.youtube.com/watch?v=CVan9k9LzJI>)

1916) kullandığı sekvensler, peş peşe gelen soru cevap pasajları hatta bazen açıkça ritmik bestelenmiş melodilerin kompozisyona oturtulduğu taksimleri örnek verilebilir. Hiç şüphesiz ki taksimlerin kalıcılığında, iç ritmin güçlü etkisi önemli bir paya sahiptir.⁴

Yukarıda kastedilen ritim olgusu icracının planlı bir şekilde kasten taksimlerine yerleştirilmesi şeklinde beliren ritimdir. Bunun yanı sıra, Cemil Bey'in veya o dönemdeki udîlerin taksimlerinin olağan akışında sürekli bir şekilde seyreden bir mızrap söz konusudur. Sürekli mızrap dediğimiz bu teknik, iç ritim olgusundan farklı olarak mızraplı enstrümana bir uzun ses eklenmesi gibi bir hissiyat yaratır. İnsan sesini taklit etmek isteyen mızraplı saz icracısının içgüdüsel olarak geliştirdiği bir çalış biçimi olabilir. Bu anlamda bu hareketlilik, mandolin ile napoliten şarkılarının yürük, tremolo vari çalınmasına benzer.



Şekil 1. Mızrap Çiftleme Örneği

Sürekli mızrapın en basit versiyonlarını, eser icrası içinde, bazı seslerin eşit bölünerek çoğaltması şeklinde, bugünün icralarında dahi görebilmek mümkündür. Eser içinde ardışık olarak bulunan eşit süredeki gruplar son not yalnız bırakılacak şekilde eşit derecede küçük parçalara bölünür. Örneğin hepsi sekizlik olacak şekilde sol, la, si, do, re, mi, fa, sol notaları bulunan bir pasajın son notu hariç hepsi iki onaltılık olarak çalınmaktadır (Şekil 1). Ardışık eşit notaların çift mızrap ile bölünmesi durumu, notada görüldüğü anda sazandelerin ortaklaştığı genel bir kabul halini almıştır. Farklı ekollerden üstatların eser icralarında bu çoğaltma yöntemini görmek mümkündür. Tanburî İzzettin Ökte, Udî Hrant, Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Bacanos'un (Yahya, 1993, 39, 58, 78, 94) icralarından örnekler için bkz. Şekil 2.

⁴ Necdet Yaşar'ın taksimlerindeki iç ritmi konu edinen bir çalışma için bkz. (Arnon, 2008)

Kürdilihicazkar Peşrevi**İcra: Tanburî İzzettin Ökte****Beste: Tanburî Cemil Bey**
Muhayyer Saz Semaisi**İcra: Udî Yorgo Bacanos****Beste: Tanburî Cemil Bey**
Ferahfeza Saz Semaisi**İcra: Udî Şerif M. Targan****Beste: Şerif Muhiddin Targan**
Kürdilihicazkar Saz Semaisi**İcra: Udî Hrant Emre****Beste: Kemanî Tatyos Ef.**
Şekil 2. Usta İcraçılardan Sürekli Mızrap Örnekleri

Targan'ın kendi ud çalışmasına dair “Çalışırken daima musiki cümlelerinde lüzumlu ve ölçülü mızrapları kullanmak ve lüzumsuz olanları kullanmamaya dikkat ettim.” beyanındaki (Şerif Muhiddin Targan anlatıyor) az mızrap vurmak yönünde ifadelerinin o icra anlayışının içinde değerlendirilmesi gerekir. Zira taksim melodilerindeki süreklilik, udu adeta İsak tavrı tanbur icrasında olduğu gibi enininden yararlanarak icra eden Cinuçen Tanrıkörür üslubundaki *az mızrap* anlayışından oldukça farklıdır.⁵ Kaydedildiği dönem için normal olan mızrapların gün be gün daha seyrekleştiği, melodiler kadar tek mızrapla uzun ses kullanımının arttığı bugünün taksim anlayışına alışan kulaklarımıza sürekli mızrap sakil gelebilir.⁶ Bu hususa başka bir örnek olarak Ercüment Batanay'ın bir tanbur taksiminde kilise çanlarının çıkardığı seslere benzer efektif sesler kullandığı “Kilise Çanları” isimli tasvirî doğaçlama kaydı verilebilir.⁷ Burada melodik

⁵ Her iki kayıt da dinlendiğinde bariz bir şekilde anlaşılacaktır. Şerif Muhiddin Bey'in Uşşak taksimi için bkz. (Targan, t.y.). Cinuçen Tanrıkörür'un Uzzal makamında taksimi için bkz. (Uzzal makamında giriş taksimi, t.y.)

⁶ Udda uzun değerli notaların tek mızrap vurularak çalınması konservatuarların müfredatlarına da yerleşmiştir. Bkz. (Torun, 1996)

⁷ Ercüment Batanay'ın taksimi için bkz. (Batanay, 1971)

zenginlikten ziyade akorlar, etüt vari motifler ve üstüste yapılan kanal kayıtlarla seslerin (özellikle uzayan seslerin) gücünden yararlandığı görülür.

3. MIZRAP VURUŞ BÖLGESİ

Ekolün bir diğer özelliği de uddan elde edilen tondaki yumuşak dokudan kaynaklı benzerliktir. Udun mızrap vurmak için yapılmış, “mızraplık” adı verilen bölümüne değil, tellerin tansiyonunun daha az olduğu ses kafesi (sound hole) bölgesine mızrap vurarak oldukça yumuşak bir ton elde edilir. Mızrapın bu bölgede daha rahat hareket edebilmesinin alt-üst darbelerine yani sürekli mızrapa sühulet verdiği tahmin edilebilir. Kafes üzerinde icranın, dönem içerisinde var olan icra tarzlarından biri olduğu mevcut kayıtlardan anlaşılıyor.

Şerif Muhiddin Targan’ın “*udda mızrap, kafes bölgesinin bir parmak ilerisine vurulur*” şeklindeki icraya dair kesinlik içeren ifadesini, Niyazi Sayın, kendi ağzından duyduğunu ifade etmektedir (N. Sayın, kişisel görüşme, 24 Ağustos 2017). Lakin 1966 yılında verdiği bir röportajda Targan, kendi ud çalışmasının inceliklerine dair yöneltilen soruya verdiği cevabında udun bu bölgesinden ton elde etmesi özelliğinden bahsetmemiştir.⁸ Bu röportajdaki ilgili soruya cevaben kapalı ve açık tel kullanımındaki keyfiyete vurgu yapmaktadır. Kendi ifadeleri şu şekildedir: “*Açık perde ile kapalı perde arasındaki keyfiyet farkını da daima göz önünde tuttum. Sol el tekniğinde ifade kontrolünü kontrol altında bulundurmak için lüzumlu bulduğum yerlerde açık teller yerine kapalı perdeleri kullanmayı adet edindim.*” Görüldüğü üzere Targan, udundaki hususî tonuna adres olarak sol elini göstermektedir. Elde edilen renk farklılığından ötürü sol eli hem açık hem kapalı perdelerde kullandığını ifade etmektedir. Ancak bu hususta nağmenin gidişine göre mızrap vuruşlarında kolaylık olması da söz konusudur. Alt tele üst mızrap ve hemen ardından gelen üst teldeki notaya alt mızrap vurulması, imkansız olmamakla birlikte zorluk içerdiğinden her iki nota bir tel üzerine taşınarak kapalı perdelerle çalınabilir. Röportajda, açık kapalı perdesi meselesi hakkında “*Hâlâ bu mühim nokta beni çok meşgul eder.*” demektedir.

Ud çalışmalarının inceliklerine dair Nevres Bey’in, Ali Rifat Bey’in veya İbrahim Ziya Bey’in herhangi bir açıklaması kayıtlara geçmemiştir. Dolayısıyla Targan’ın açıklamaları ekolü anlamak adına oldukça önemlidir. Ruşen Ferit Kam’ın 1942 yılının Radyo dergisindeki bir yazısında Nevres Bey tavrı hakkında söyledikleri adeta sürekli mızrap ekolünün postulatlarını sıralar niteliktedir: “*Açık tellerden çekinen ve iç pozisyonları tercih eden bir sol el tekniği ve aksanlı, tremololu bir mızrap, kuvvetli bir vibrato bu tarzın en açık görünen taraflarıdır*”⁹ (Kam, 1942, 16).

4. SÜREKLİ MIZRABIN TARİHÇESİ

Udun seri mızraplarla ses kafesine yakın bir bölgeye vurularak çalındığı bu üslubun ne zamandan beri var olduğunu bilemiyoruz. Ancak mızrapla icra edilen tanbur, ud, lavta gibi enstrümanların teknik mantalitesi birbirine çok yakındır. Dolayısıyla -her ne kadar diğer enstrümanların teknik tarihçeleri de çok net olmasa bile- var olan ipuçlarının enstrümanların birbiri hakkında fikir vereceği kaçınılmaz. Tanburî Cemil Bey’in kendi zamanı ve sonrasındaki müzisyenlere birçok açıdan ilham olduğu bilinen bir gerçektir. Lakin akran olmaları ve beraber meşkler ve plaklar yapmış olmalarından dolayı Udî Nevres Bey üzerindeki etkisinden özellikle bahsedilir. Cemil Bey’in Nevres Bey üzerindeki etkisini, Ruşen Ferit Kam şu şekilde yorumlar:

[Nevres Bey’in] icrasındaki titizlik ve sihirli özellik ve kendine özgü teknik, kendinden önceki udilerce tasavvur bile edilmemiş, fakat Nevres Bey tarafından Tanburî Cemil Bey’in etkisi ile bir gerçek haline gelmiştir. Bu teknikte Cemil Bey’in lavta mızrapının silinmez izleri sezilir [...] Açık tellerden çekinen, iç pozisyonları tercih eden bir sol el tekniği; aksanlı, tremololu bir mızrap, kuvvetli bir vibrato Nevres tavrının en güzel, en çikıntılı taraflarıdır. Bu tavrın Nevres’e mahsus tekamülünde, istikrarında Tanburî Cemil Bey’in tanbur ve daha ziyade lavta çalışmasının tesirlerini, izlerini bulmak mümkündür; çünkü Nevres, senelerce süren beraber düşüp kalkmanın getirdiği salahiyyetle Tanburî Cemil’i en iyi anlayanların başta gelenlerindendi (Özalp, 2000, s. 129).

‘*Aksanlı ve tremololu mızrap ve iç (kapalı) pozisyonları tercih etmek*’ Nevres Bey’in kayıtlarında açıkça görülmektedir. Lakin bu üslubun büsbütün Tanburî Cemil Bey’den kaynaklı olduğu ve daha önceki udilerce denenmemiş olup olmadığını bilmiyoruz. Zira icrasında Nevres Bey kadar Cemil Bey ile teşrik-i mesaisi olmayan, Ali Rifat Bey’den etkilenen Şerif Muhiddin Targan da aynı üslupla çalmaktadır. Yine dönemin bir diğer müzisyeni Tanburacı Osman Pehlivan’ın kayıtlarında da benzer bir üslup vardır. Ruşen Ferit Bey’in Tanburî Cemil hayranlığı bu yorumun bir diğer sebebi olabilir. Nevres Bey üzerinde Tanburî

⁸ Röportajın tamamı için bkz. (Şerif Muhiddin Targan anlatıyor).

⁹ Nevres Bey ve taksimleri hakkında müstakil bir çalışma için bkz. (Gönül, 2010).

Cemil Bey etkisi olmadığı elbette iddia edilemez ancak bu etki, udundaki tavrın yegâne kaynağı olarak Cemil Bey’i göstermeye yeterli değildir.¹⁰ Aksi takdirde, Tanburî Cemil Bey’in çalışının kaynağını aramaya gidilir ki ses kayıtları olmadığından bununla ilgili bir sonuca ulaşmak mümkün değildir.¹¹ Bu noktada Türklerde daha eski devirlerde udun icra tarzına dair detaylı bir bilgiye sahip olmadığımız için Arap udilerden Türk udilere, oradan tanbura ve dolayısıyla Cemil Bey’e intikal etmiş bir senaryo için de mantıklı deliller üretilebilir.

Birer İstanbul Beyefendisi olan Şerif Muhiddin Bey ve Nevres Bey’in latif iletişim şekli ise hangi ustanın hangisinden feyz aldığı anlamayı zorlaştırır. Örneğin, Nevres Bey’in Targan hakkındaki yorumu: “*Eğer Kur’an Hz. Muhammed’in mucizesiyse, Şerif’in mucizesi de elindeki ududur. O’na erişilmez!*” (Işıktaş, 2016, 236) şeklindedir.

4.1. Sürekli Mızrabın İki “Sessiz” Temsilcisi: Ali Rifat Çağatay ve Refik Talat Alpman

Kayıt teknolojisiyle ilk kez karşılaşan müzisyenlerin direnci, şüphesiz ki çağa göre doğal bir tepkidir. Bugün geldiğimiz noktada kayıt yapmaya mecbur kalmış veya gönüllü olarak kaydetmeyi tercih eden müzisyenler sayesinde bugün dönemin müzik anlayışı hakkında net verilere sahibiz. Dönemin iki parlak udisi Ali Rifat Çağatay (1867-1935) ve Refik Talat Alpman (1873-1947) bu tavrın hususiyetlerini anlamada kilit role sahiplerdir. Ne yazık ki elimizde onlardan bir ses kaydı bulunmamaktadır. Ancak konumuz olan udilerle hoca-talebe ilişkileri olan bu isimlere dair anlatılan anekdotlara bakabiliriz. Bebekli Refik Bey namı Refik Talat Alpman ise Nevres Bey’in talebesidir (Özalp, 2000, s. 168; Yılmaz, 2020, s. 29). Şerif Muhiddin Targan ise Ali Rifat Çağatay’dan birçok eser meşk etmiş, kendisinden feyz almıştır (Alus, 1948, s. 10; Işıktaş, 2018, s. 169).

Nevres Bey’in talebesi Udî ve bestekâr Bebekli Refik Talat Alpman’ın da bu ekolün bir temsilcisi olduğu tahmin edilebilir. Hocasının tekniğini devam ettirmesi yönündeki tahminimizden başka aktarılan hatıralarda da buna uygun veriler bulunur. Örneğin Mesud Cemil ve Ruşen Ferit Kam’ın “*Nevres Bey’in icrasından daha teknik bir yol izlediğini ve üstün bir başarı elde ettiği...*” şeklinde yorumları olduğu nakledilir (Özalp, 2000, s. 169). Nazmi Özalp’ın aktardığı “*Bebekli Refik Talat Alpman, İbrahim Ziya Özbekkan onun [Nevres Bey’in] udda çıktığı bir zirvenin devamı olmuşlar, daha sonra gelenler bu tekniği iletlemeye çalışmışlardır*” (Özalp, 2000, s. 128) notunda, Özbekkan ile bir tutularak anlatılması, şüphesiz üslup benzerliğiyle alakalıdır. Refik Talat Bey’in talebesi Necmi Rıza Ahıskan’dan aktarılan Nevres Bey’in Alpman’ı dinlediğinde “*Sizin gibi ud çalmayı çok isterdim*” (Gönül, 2021, s. 65) mealindeki not ise üstatların birbirlerine karşı nezaketlerinin açık bir örneğidir. Refik Talat Alpman hakkında Targan’ın yorumu ise “*Türkiye’de Refik Bey gibi ud çalan ikinci bir kimse yoktur*” (Özalp, 2000, s. 169) şeklindedir. Yukarıda iktibas edilen üstadların sözleri açıkça sanatçının virtüözitesinden bahsetmektedir. Öte yandan saz için teknik zorluklar içeren hususi eserler besteleyen Ali Rifat Çağatay, Şerif Muhiddin Targan ve Tanburî Cemil Bey gibi isimlerden (Işıktaş, 2016, ss. 679-680) biri de Refik Talat Bey’dir. Alpman’ın uddaki teknik üstünlüğünün göstergesi olarak Şedaraban Saz Semaisi başlı başına yeterli bir ölçüttür. Zira kendi sazıyla tatbik etmemiş bir bestecinin, zorluğuna rağmen ud için kolay pozisyonları bulunan bu eseri besteleyebilmesi mümkün değildir. Ancak ne yazık ki Refik Talat Bey’in bugüne ulaşmış bir ses kaydı bulunmamaktadır. Bu durum, maddi durumunun müzikten para kazanmayı gerektirmeyecek kadar iyi olduğuyula ya da müziği amatör bir ruhla yapmasıyla ilişkilendirilir (Özalp, 2000, s. 169). Darüelhan’da dersler vermiş oluşu veya İstanbul Radyosu’nda ud çalması (Yılmaz, 2020, s. 30), müzikle meşguliyetinden para kazanmaktan çekinmediğini gösterir. Kayıt yapmamasının sebebinin dönemin müzikal alışverişine aykırı bir durum olması nedeniyle birçok müzisyenlerde olan doğal bir yadsıma olması muhtemeldir.¹² Refik Talat Alpman dışında Nevres Bey’in bir diğer ud talebesi Bedriye Hoşgör’ün de bu üslupla çaldığını ‘tahmin edebiliriz’ zira maalesef Hoşgör’e ait de bir ses kaydı elimizde bulunmamaktadır.¹³

¹⁰ Öte yandan Nevres Bey’in ud meşk ettiği bir hocası olup olmadığı bilinmemektedir. (Akdoğan, 1990, s. 14)

¹¹ Harold Bloom’un şiir için sarf ettiği sözler uzun bir geleneğin parçası olan Türk müzisyenler için de geçerlidir: “...hiçbir şair seleflerinin geliştirdiği dilden azade bir dil konuşmamıştır” (Bloom, 2008, 63).

¹² Kayıt teknolojisi ile karşılaşan dünyanın farklı ülkelerinden müzisyenlerin, gelen kayıt tekliflerine karşı olumsuz tepkileri için bkz. Faruk Yener, Başkadir Şu Müzik Dünyası, Cem Yayınları, İstanbul: 1992, s. 66.

¹³ Bedriye Hoşgör’ün elinde ud ile bir fotoğrafı için bkz. (Akdoğan, 1990, s. 19)

Ali Rifat Çağatay, Şerif Muhiddin Targan ve Udi Nevres Bey hakkında Bestekâr Lem'i Atlı (1869-1945) hatıralarında şu mukayeseyi yapar:

Udî Ali Rifat Bey merhum hoş sohbet, disiplini sever ve yapılacak yeniliklerin kendi başlığı ve baskısı altında yapılmasını emel edinir, intizamperver bir musiki üstadı idi. Ortada Şakir Paşa, usta Amir, Arap Mesrur ve Şekerci Hafız Cemil gibi şöhret almış udîler mevcut iken gayri kabil taklit olan tatlı mızraplarının udu üzerinde hasıl ettiği bambaşka tavrıyla bu meyanda iştihar ve teferrüt etmiştir. Şerif Muhiddin Bey gibi bir dâhî ve Nevres Bey gibi gayrikabil efkâr olan bîmisil bir udî, Ali Bey'in aşk ile çaldığı vakitler dinlediğim udunun ruhumda eser ettiği şevk ve neşeti hiçbir zaman tazmin ve tatmin edememişlerdir (Atlı, 1947, 116).

Atlı, udilerin ortak bir üslup içinde olmalarına dair bir ifade kullanmaz. Ama Şerif Muhiddin ve Nevres Bey için kullandığı “dâhî, bîmisil” gibi ifadelerde onların hakkını teslim etme gayesi açıktır. Ancak Atlı'nın mübalağalı ifadeleri Ali Rifat Bey'in kendisi için diğerlerinden daha tesirli olduğu kanaatini ifade içindir. Öte yandan Sermet Muhtar Alus'un bildirdiğine göre Ali Rifat Bey de Targan hakkında “*Bu talebem beni fersah fersah geçti*” (Alus, 1948, s. 10) ifadesini kullanmaktadır. Çağatay'ı birkaç kez dinleyip hayran olduğunu belirten İbnülemin Bey ise “*Hafif ve lâtif sada ile terennüm ederdi*” (İnal, 1958, s. 61) yorumunu eklemektedir. Üç ud için bestelediği ud trio eserlerinin yanında pek çok zor pasajları barındıran besteleri vardır. Yine bunlar da Ali Rifat Bey'in ud icrasındaki konumunu göstermesi açısından önemlidir.¹⁴

5. İBRAHİM ZİYA BEY (ÖZBEKKAN)

Özbekkan hakkındaki sınırlı bilgilerin büyük bölümü, ağabeyi, ünlü bestekâr (Abdullah) Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966) ile paylaştığı ortak yaşam öyküsüne dayanmaktadır. Soylu bir ailenin mensubu olan¹⁵ İbrahim Ziya Bey zamanın önemli musikişinaslarının meşikleri yankılanan bir konakta büyümüştür. Bestekâr, devlet adamı [Mehmed] Yusuf Ziya Paşa (1849-1929) ile Ayşe Behiye Hanım'ın oğludur, Mihri Danişment ve Neveda Abacıoğlu kız kardeşidir. Yine bestekârlığıyla tanınan Suphi Ziya Özbekkan'ın kardeşidir. Suphi Ziya ve İbrahim Ziya Bey'lerden hangisinin büyük olduğu konusunda kaynaklar farklı bilgiler vermektedir. İsmail Baha Sürelsan, 1966'da Suphi Ziya Özbekkan'ın ölümünün ardından kaleme aldığı, “*...sohbetlerimizde kaydetmiş olduğum notlara istinaden 28 Kasım 1963 tarihinde kaleme alınmış ve merhum tarafından da okunup tasvip edilmişti*” diyerek tanıttığı yazısında İbrahim Ziya Bey'i büyük kardeş olarak tanıtır (Sürelsan, 1966, s. 132). *Tarih ve Toplum* dergisinde Suphi Ziya hakkında yazan Taha Toros (1910-2012), İbrahim Ziya Bey'in küçük kardeş olduğunu söylemektedir (1987, 335). Verdiği detaylı bilgilere bakarak aile ile yakın temas halinde olduğu anlaşılıyor. Toros'un ifadeleri şu şekildedir:

Yusuf Paşa'nın, büyüğü Suphi Ziya, küçüğü İbrahim Ziya adlarını taşıyan oğulları, nağmeler ve ud sesleri arasında büyümüşler, Türk musiki sanatının üstatlığına, baba evindeki atmosferin rüzgarı ile erişmişlerdir. Genç yaşta ölen İbrahim Ziya Bey, Türkiye'nin en sihirli ud çalanı olarak tanımlanmış, erken ölümünün yüzünden, ağabeyi Suphi Ziya kadar besteler yapamamıştır (Toros, 1987).

İddialardaki ihtilaf, belirttiğimiz doğum (1880) ve ölüm (1959) tarihlerine de temkinli bakmayı gerektirir.¹⁶ İbrahim Ziya Bey'in amcası Mustafa Reşid Paşa (1858-1924), dayısı şair ve devlet adamı Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966)'dir. İbrahim Ziya Bey, babasının Washington büyükelçisi olduğu yıllarda (1910-1914) hariciyede kâtip olarak çalışmış ve yine o dönemde, sonradan ihtida edip Mahnev¹⁷ ismini alan Amerikalı bir hanım ile evlenmiştir. Bir müddet Etibank Kütüphanesi'nde memur olarak vazife yapmıştır (*Vakit Gazetesi*, 1942).

¹⁴ Ali Rifat Çağatay'ın besteleri için bkz. Nilgün Doğrusöz, Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Ali Rifat Çağatay Besteleri, OTMAG Yayınları, İstanbul: 2015.

¹⁵ Aile adları “Müftüzadeler” olup soyları II. Mahmud dönemine kadar uzanır. Bkz. (Özerden, 1991).

¹⁶ Bu tarihler, Kalan Müzik etiketiyle 2004 yılında yayınlanmış olan Türk Müziği Ustaları serisinin ud için ayrılan albümün kapağında udî Osman Nuri Özpekel (d. 1957) tarafından verilmiştir. (Türk Müziği Ustaları: Ud, 2004) Lakin Özpekel, şifahi kaynaklardan edindiği bilgiyi aktardığını ifade etmiştir (O. N. Özpekel kişisel görüşme, 21 Temmuz 2023). Sanatçının nerede vefat ettiği ve defnedildiği yer bilgilerinden de mahrum olduğumuz için resmî kanallar üzerinden araştırma yapılamamıştır.

¹⁷ Sebebini ve sonucunu takip edemediğimiz, ailevi olması muhtemel bir davanın 1942 yılının bir gazete haberine yansıyan satırlarından anlaşılan odur ki Mahnev Hanım'ın eski ismi Karöy Feloz'dur (*Vakit Gazetesi*, 1942).



Şekil 3. İbrahim Ziya Özbekkan

Farklı kaynaklardaki bilgilere göre Ali Rifat Bey'den (Sürelsan, 1966, s. 133) ve Udî Nevres Bey'den (Akdoğan, 1990, s. 19) ders aldığı anlaşılmaktadır. Nevres Bey'in talebesi İbrahim Ziya Özbekkan da tıpkı Targan'ın tarif ettiği gibi kapalı pozisyonlarda asma kalışları ve kafes bölgesinden tınlattığı tonu ile tebarüz etmektedir. Kendisini birkaç defa canlı dinleme fırsatı bulan Nevzat Atlığ'ın ifadeleri de bu yöndedir:

Ankara'da yedek subaydım. Pazar günleri Fehmi Bey'le buluşurdum (Tokay). Fehmi Bey ve Suphi Ziya Bey aynı apartmanda oturuyorlardı. Suphi Ziya Bey daha çok gelirdi. Bir iki toplantıya da İbrahim Ziya Bey geldi, udunu dinledim. Udu, Nevres Bey tavrındaydı. Belki Nevres'ten ders de almıştı bilemiyorum. Ayrıca o tarihlerde İbrahim Bey'in Ankara Radyosu'nda solo programlar yaptığını hatırlıyorum (N. Atlığ, kişisel görüşme, 20 Temmuz 2023).

Özbekkan'ın ud çalışı Nevres Bey ve Şerif Muhiddin Bey ile mukayese edildiğinde ilk bakışta benzerlik, dikkatle dinlendiğinde ise kendine özgü bir eda fark edilir.¹⁸ Benzerliğin sebebi mızrap vuruş bölgesinin diğer isimlerle aynı şekilde mızrap bölgesinden uzak büyük ses kafesi bölgesine yakın gelmesiyle alakalı olmalıdır. Farklılığın sebebi ise sürekli mızrap kullanma keyfiyetinin diğer iki sanatçıya nazaran daha az olmasından, yani notalar arasında verdiği fasılların daha geniş olmasından kaynaklanır. Özbekkan'ın icrasına dair bugüne kadar bir çalışma yapılmamış olduğundan burada sanatçının Neva taksiminin notası ve analizine yer verilecektir. Nota üzerinde seyreden grafikten sürekli mızrap tercihlerini görsel olarak da anlamak mümkün. Lakin kafes bölgesine vurmaktan ötürü tondaki yumuşaklığı anlamak için kaydın dinlenmesi şarttır.¹⁹

5.1. İbrahim Ziya Özbekkan'ın Neva Taksimi

Özbekkan'ın notaya aldığımız Neva taksiminin²⁰ künye bilgisi bulunmamaktadır. 04:05' gibi uzunca bir süre olduğundan hareketle plak kaydı olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Nevzat Atlığ'ın naklettiği gibi radyoda yayınlar yaptığı dönemden bir kayıt olması ihtimali yüksektir. Makam kullanımı itibarıyla daha çok Uşşak makamının özelliklerini barındırmakla beraber son kısımda yaptığı Neva geçkisinden ötürü - sanatçının kendisi veya tonmaister tarafından- Neva taksim olarak adlandırılmış olabilir.

¹⁸ En eski kayıtlardan Cinuçen Tanrıkorur'a kadar geçmiş birçok ud ekolünün ses kayıtlarını derleyen udî Osman Nuri Özbek, yaptığımız özel görüşmede "İbrahim Ziya Bey'in kayıtlarını ilk dinlediğimde çok şaşırılmışım, Nevres Bey dinliyorum zannetmişim" ifadesini kullanmıştır (O.N. Özbek kişisel görüşme, 21 Temmuz 2023). Özbekkan'ın fotoğrafını ve kendisinde olan bilgileri paylaşan ve varisleriyle iletişim kurmam konusunda yardımcı olan kıymetli hocam Osman Nuri Özbek'e teşekkür ederim.

¹⁹ İbrahim Ziya Bey'in Neva taksim kaydı için bkz. (Özbekkan, 2003).

²⁰ Taksim tamamlanmış notası için bkz. Ek.1. Şekil 4'te verilen 02:46 bölümü ile Ek'te tamamı verilen taksim aynı noktaları farklı ritmik kalıpla yazılmıştır. Taksim notası yazımında bir motif farklı kalıplarla yazılabilmektedir. Bu noktada okuyucu, doğru sonuca ulaşması için nota dışı bir kaynağa, orijinalini dinlemeye yönlendirilir. Nota yazımında gelenekselleşmiş ritmik kalıpların dışında kalıplar kullanarak taksimlerin orijinaliyle (kayıtla) birebir aynı olması gerekliliği sorunsalını merkezine alan bir Yüksek Lisans Tezi çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Bayramcan Boy tarafından hazırlanmaktadır.

Asma kalış yapılan nota eğer udun doğal ahenginde bir boş tele tekabül ediyorsa bunun yerine üst telden kapalı pozisyon ile icra etmektedir. İçinde boş teldeki notayı da içeren hızlı bir skala yapıldığında kapalı pozisyonlara başvurmadığı görülmektedir. Nağme boş teldeki notadan daha tiz bir bölgede devam ettiğinde de yine açık tel kullanıldığı görülmektedir. Re-re, do-do, si-si, la gibi inici bir nağme sıkça yapıp sürekli mızrap glissando ile desteklenmiştir. Sanatçının kapalı pozisyonları tercih ettiği bu bölümler nota üzerinde parmak numaraları verilerek belirtilmiştir.

Şekil 4. İbrahim Ziya, Nevres Bey ve Şerif Muhiddin Targan'ın Muhtelif Taksimlerinden Benzer Motifler

Türk müziğinin taksim kompozisyonunda sekvensler umumi bir adet olsa da bu ekoldeki diğer udilerin kullandığı kalıplardaki benzerlik dikkat çekicidir. Şerif Muhiddin Targan'ın Uşşak taksiminden Nevres Bey'in Gerdaniye taksiminden ve Özbekkan'ın Neva taksiminden benzer motifler için bkz. Şekil 3. Üç taksimden kesitlerin bulunduğu bu şekilde, benzer motifler alt alta denk gelecek şekilde farklı partiyonlarla verilmiştir. Çıkıcı bir gam veya birkaç nota kullanarak asma kalış menziline ulaşılması ve sekvens için kullanılan ritmik kalıplardaki benzerlik dikkat çekicidir.

6. SONUÇ

Hiç şüphesiz *sürekli mızrap* geleneği, İbrahim Ziya Bey ve hocalarından çok önce başlamış ve uzun yıllar devam edecek bir çalış biçimidir. Bugün Türk udunda farklı ölçeklerde adeta farkında olmadan öğrenilmiş bir dilin kolektif özellikleri gibi devralınmış *sürekli mızrap* kaynağı bilinmeyen bir teknik olarak yaşamaktadır. Ancak bu hayatiyet çok sembolik olduğu gibi İbrahim Ziya Özbekkan'ın, Nevres Bey'in veya Targan'ın yaptığı gibi icranın temel unsuru değildir. Osmanlı'nın son döneminde konaklarda, meşkhanelerde terennüm edilen naif bir biçimden yüksek ses yoğunluklu bir icra anlayışına geçiş sürecinde bu ekolü terk ediş doğal bir seçki olarak kabul edilebilir. Yorgo Bacanos veya Kadri Şençalar gibi, orkestra içinde udun sesinin duyulmasında zorluk çekilmeyen tavırlar kalıcı olmuşlardır. Hususî meclislerin zarif nutrıpları, o meclislerle birlikte yok olmuştur. Öyle ki sürekli mızrap ekolünde ud çaldığını tespit edebildiğimiz altı udiden (Ali Rifat Çağatay, Udi Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan, Refik Talat Alpman, Bedriye Hoşgör, İbrahim Ziya Özbekkan) üçü ses kaydı bile bırakmamışlardır. Müteakip yıllarda yüksek zevke hitap eden Cinuçen Tanrıkorur'un (1938-2000) aristokrat icrasında dahi uddan yüksek yoğunluklu ses elde etmek birincil öneme sahip olmuş ve sonraki gelen udilerin hemen hemen hepsinde bu yüksek ses hususu önemini korumuştur. Dolayısıyla toplumun müzik zevki bütün olarak değişirken özel manada seçkinlerin anlayışının da değiştiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte müzikal olarak dikkatlerin odaklanması akademik olarak üzerinde durulması gereken bir ekoldür. Bu çalışmanın hem Özbekkan özelinde hem de sürekli mızrap ekolüne dair büyük ölçekli çalışmalara, bir mukaddime olarak fayda sağlayacağını umuyoruz.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1990). *Ûdî Nevres Bey*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alus, S. M. (1948). Geçen Günlerin Hususi Sazendelerinden. *Türk Musikisi Dergisi*, (12), 10-11.
- Anonim (1942, Haziran 24). *İstanbul Asliye 12 nci Hukuk Mahkemesinden*. Vakit Gazetesi, 4.
- Arnon, Y. (2008). Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim. *Dutch Journal of Music Theory*, 13(1), 36-47.
- Atlı, L. (1947). *Canlı Tarihler Lem'i Atlı*. Türkiye Yayınevi.
- Atlıg, N. (2023, Temmuz 20). *İbrahim Ziya Özbekkan konulu görüşme* [Kişisel iletişim].
- Batanay, E. (1971). *Kilise Çanları* [CD]. Grafson Plak. <https://open.spotify.com/track/6vJBXRoiVwAQFR87TLaBwf>
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi*. Metis Eleştiri.
- Doğrusöz, N. (Ed.) (2015). *Ölümünün 80. Yılında Arşivinden Ali Rifat Çağatay Besteleri*. OTMAG Yayınları.
- Gazimihal, R. M. (1975) *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Gönül, M. (2021). Ûdî Nevres Bey (Orhon) (1873-1937). *İSTEM Dergisi*, 19(37), 51-70.
- Işıқтаş, B. (2016). Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 673-682.
- Işıқтаş, B. (2018). *Peygamber'in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ-Son Asır Türk Musikînasları*. Maarif Basımevi.
- Kam, R. F. (1942). Ûdî Nevres. *Radyo*, (3), 16.
- Karakaya, F. (2003). Lavta. İçinde *DİA* (C. 27, ss. 113-114). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (C. 2). Milli Eğitim Yayınları.
- Özbekkan, İ. Z. (2003). *Neva Taksim: C. V. 2. Kalan Müzik*. <https://open.spotify.com/track/6EpS7kiC9yKxDS69MYPxw8>
- Özerden, O. (1991). *Suphi Ziya Özbekkan'ın Hayatı ve Bazı Eserlerinin Müzikal Açısından İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Özpekel, O. N. (2023, 21 Temmuz). *İbrahim Ziya Özbekkan konulu görüşme* [Kişisel iletişim].
- Süreksan, İ. B. (1966, Ağustos). Suphi Ziya Özbekkan. *Musiki Mecmuası*, 221, 132-135.
- Targan, Ş. M. (Direktör). (t.y.). *Şerif Muhiddin Targan—Ev kaydı*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=V8trDhfl0qY>
- Toros, T. (1987). Doğumunun 100. Yılında Suphi Ziya Özbekkan. *Tarih ve Toplum*, 7, 15-16.
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe*. Çağlar Yayınları.
- Touma, H. H. (2003). *The Music of The Arabs* (L. Schwartz, Çev.). Amadeus Press.
- Türk Müziği Ustaları: Ud*. (2004). [CD + Kitapçık]. Kalan Müzik.
- Yahya, G. (1993). *Türk Saz Müsikisinde İcra-Nota Farklılığı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi SBE.
- Yener, F. (1992). *Başkadır Şu Müzik Dünyası*. Cem Yayınları.
- YouTube (t.y.). *Eski tavir taksim Nevres beyin ruhu şaad olsun*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=CVan9k9LzJI>
- YouTube (t.y.). *Eski Ud Tavriyle Hüzzam Taksim*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=37IK8cFSu74>
- YouTube (t.y.). *Şerif Muhiddin Targan anlatıyor*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=nAZUDJLPeRA>
- YouTube (t.y.). *Uzzal makamında giriş taksimi*. https://www.youtube.com/watch?v=GB5A_GPD4wo
- Yılmaz, F. (2020). *Modernleşme Sürecinin Türk Mûsikîsine Etkisi: Refik Talat Alpman Örneği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi.

Ek: İbrahim Ziya Özbekkan'ın Ud ile Neva Taksimi Notası

Neva Ud Taksimi

Süre: 04:05

İcra: Udi İbrahim Ziya Özbekkan
Notaya alan: Bekir Şahin Baloğlu

The musical score for "Neva Ud Taksimi" consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and four-measure rests (indicated by a '4' above the staff). The score is written in a single system, with the time signature remaining 4/4 throughout. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes a variety of accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a final note and a fermata.

İbrahim Ziya Özbekkan Neva Taksim Devamı (2)

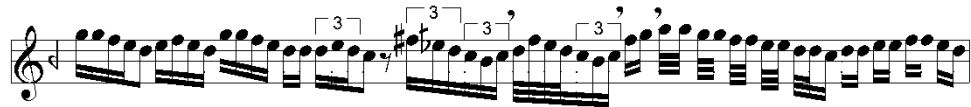
01:32



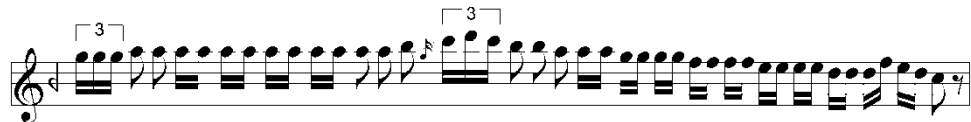
2 ya da 4



02:02



02:21



Ibrahim Ziya Özbekkan Neva Taksim Devamı (3)

The image displays a musical score for the piece "Ibrahim Ziya Özbekkan Neva Taksim Devamı (3)". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins at the 02:43 mark and features several measures with triplets of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, with fingering numbers 5 and 6 indicated. The second staff continues the piece, showing a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, with a fingering number 4 at the end. The third staff starts at the 03:06 mark and includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fourth staff continues with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fifth staff begins at the 03:29 mark and features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The sixth staff includes a triplet of eighth notes, a triplet of sixteenth notes, and a sextuplet of eighth notes, with a fingering number 4 at the end. The seventh staff starts at the 03:49 mark and contains a triplet of eighth notes. The eighth staff continues with a triplet of eighth notes. The ninth and tenth staves conclude the piece with a final melodic phrase.