

Türk Müziği, Eylül 2026
6(4), 283-293, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Araştırma Makalesi

Udi Nevres Bey'in hüzzam saz semaisi icrasında icra–nota farklılıkları: Birinci hane ve mülazimenin karşılaştırmalı analizi[1]

Doğukan Uzun[2] ve Mutlu Demir Torun[3]

Türk Musikisi Bölümü, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Haliç Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 24 Eylül 2026
Kabul: 11 Kasım 2026
Online Yayın: 30 Aralık 2026

Anahtar Kelimeler
Doldurma mızrap
Hüzzam saz semaisi
İcra analizi
İcra-nota farklılığı
Ud üslubu
Udi Nevres bey

2822-3195 / © 2026 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu çalışma, Udi Nevres Bey'in kendi eseri olan Hüzzam Saz Semaisi'ni icra ederken yazılı nota metninin dışına ne ölçüde ve hangi tekniklerle çıktığını birinci hane ve mülazime bölümleri ekseninde incelemeyi hedeflemektedir. Nitel araştırma yöntemine dayanan bu çalışmada, karşılaştırmalı işitsel ve müzikal analiz yöntemi kullanılmıştır. İlgili ses kaydı ile nota metni, Mutlu Torun'un "eser analizi" ve "dinleyerek analiz" yöntemleri merkeze alınarak karşılaştırılmıştır. Elde edilen veriler 53 icrada farklılık içeren müzikal gruba ayrılmış; ritmik esneklikler, mızrap kullanımları, sol el teknikleri ve pest ses destekleri açısından sınıflandırılmıştır. İncelenen bölümlerde uzun nota değerlerinin doldurma mızrap tekniğiyle bölünmesi, sessiz ve mızraplı çarpmalar, legato, glissando ve tremolo gibi süsleme uygulamaları belirlenmiştir. Özellikle usulün son iki darbında (4+2) yer alan geleneksel yapının 3+3 şeklinde bölünmelerle değiştirildiği tespit edilmiştir. Ayrıca melodi hattının oktav, akor ve tam beşli destekleriyle icra edildiği belirlenmiştir. Bulgular, Nevres Bey'in nota metnini icra sırasında çeşitli teknik ve ritmik uygulamalarla zenginleştirdiğini göstermektedir. Bu araştırma, incelenen icra örneğinde yazılı nota metni ile seslendirme arasında belirgin ritmik, melodik ve teknik farklılıklar bulunduğunu ortaya koymaktadır. Tespit edilen bu farklılıkların sistematik bir biçimde çözümlenmesi, hem Udi Nevres Bey'in karakteristik icra üslubunun anlaşılmasına hem de Türk makam müziğindeki nota-icra ilişkisine yönelik çalışmalara doğrudan katkı sunmaktadır.

Makaleye atıf için

Uzun, D., ve Torun, M.D. (2026). Udi Nevres Bey'in hüzzam saz semaisi icrasında icra–nota farklılıkları: Birinci Hane ve Mülazime'nin karşılaştırmalı analizi. *Türk Müziği, 6*(4), 283-293. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.2

Giriş

Türk makam müziğinde eserlerin aktarımı, tarihsel süreçte meşk geleneği içerisinde şekillenmiş ve icracının işitsel hafızası, teknik birikimi ve üslup özellikleri bu aktarım sürecinde belirleyici olmuştur. Nota yazımının yaygınlaşmasıyla eserlerin melodik ve ritmik yapılarının kayıt altına alınması kolaylaşmış olsa da yazılı nota metni, icra sırasında ortaya çıkan bütün süsleme, mızrap ve ifade özelliklerini her zaman yansıtamamaktadır (Torun, 2019). Bu nedenle nota metni ile ses kaydı arasındaki farklılıkların incelenmesi, icracının eseri nasıl yorumladığının ve kişisel icra üslubunun hangi teknik unsurlarla şekillendiğinin anlaşılması bakımından önem taşımaktadır. Torun (M. Torun, kişisel iletişim, 23 Ekim 2026), notaların tüm enstrümanlar için ortak yazılmasının, icracıyı kendi sazına göre anlık transkripsiyon

[1] Bu makale, yazarın Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde Prof. Mutlu Torun danışmanlığında yürüttüğü "Nevres Bey'in Ud İcrası Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[2] Yüksek Lisans Öğrencisi, Türk Musikisi Bölümü, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye. Email: dogukanuzn7@gmail.com ORCID: 0000-0001-9572-4180

[3] Prof, Türk Musikisi Bölümü, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye. Email: mutlutorun22@gmail.com ORCID: 0009-0002-5917-4251

yapmaya ittiğini ve özellikle ud gibi mızraplı sazlarda uzun seslerin çeşitli eklemelerle doldurulmasının geleneksel icranın temel bir gerekliliği olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim Onur Akdoğu (1990, s. 35), Laika Karabey arşivinden günümüze ulaşan ve bizzat Nevres Bey'in elinden çıkan Hüzzam Saz Semaisi notasında, eserin 14 Mayıs 1926'da bestelendiğine ve "teslim" bölümünün çalınmasının gerekmediğine dair yazarın şahsi notlarının yer aldığını aktarmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Klasik Türk müziği araştırmalarında icra üslubu analizleri genellikle serbest zamanlı formlar olan taksimler üzerinden yürütülmektedir. Bir bestecinin, bizzat kendi yazdığı ölçülü bir saz eserini (Hüzzam Saz Semaisi) icra ederken notanın sınırlarını nasıl esnettiğini ve eseri icra anında nasıl yeniden boyutlandırdığını inceleyen çalışmalar literatürde oldukça sınırlıdır. İlgili literatürde Udi Nevres Bey'in icra özellikleri genel olarak taksimleri, bestecilik anlayışı ve eserlerinin yapısal özellikleri bağlamında değerlendirilmiştir (Başar, 1995; Gönül, 2010; Aydoğdu, 2022). Bu çalışma, ölçülü bir formdaki icra-nota farklılıklarını mikro düzeyde ele almasıyla literatürdeki söz konusu boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.



Foto1. Udi Nevres Bey (Web 1)

Bu çalışmanın amacı, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi icrasını kendi yazdığı nota metniyle kıyaslayarak icra üslubunu yansıtan teknik ve ritmik unsurları tespit etmektir. Bu meyanda araştırmada; icra-nota farklılıklarının eser içinde hangi icrada farklılık içeren müzikal gruplarda görüldüğü, bu farklılıkların hangi icra teknikleriyle gerçekleştirildiğine ve uygulanan tekniklerin eserin genel ritmik-melodik yapısına nasıl yansıdığına yanıt aranmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Klasik Türk müziği, yüzyıllar boyunca meşk sistemine dayalı, işitsel ve hafıza odaklı bir aktarım yoluyla günümüze ulaşmıştır. 19. yüzyıldan itibaren Batı notasyonunun yaygınlaşması, eserlerin kaybolmasını önlemek adına büyük bir arşivleme devrimi yaratmış olsa da icra pratiği açısından Batı müziğindeki gibi "notanın değişmemesi" beklentisi oluşturmamıştır. Türk müziğinde nota, eserin melodik iskeletini, usul yapısını ve temel seyir özelliklerini sabitleyen bir harita işlevi görür. İcracı ise bu haritayı takip ederken, kendi müzikal birikimini, enstrümanının teknik olanaklarını ve anlık hissiyatını devreye sokarak eseri yeniden üretir.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında yaşayan Udi Nevres Bey (1873-1937), ud sazının geleneksel tavrının gelişim ve dönüşüm sürecinde rol oynayan önemli isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Kendi dönemine kadar daha çok eşlik sazı olarak görülen ud, Nevres Bey'in ellerinde zengin bir solo enstrümana dönüşmüştür. Döneminin aydınlarından Peyami Safa, Nevres Bey'in ud icrasındaki derinliği ve gösterişten uzak saflığı överken; onun cansız bir maddeden bile muazzam melodiler çıkarabilecek derecede yüksek bir hissiyata ve temiz bir müzikaliteye sahip olduğunu vurgulamaktadır (Özalp, 2000, s. 129).

Onun icra üslubunun temelinde; temiz ve güçlü bir mızrap vuruşu, sol elin klavye üzerindeki yüksek hâkimiyeti ve sesleri dikey olarak (akor ve pest bir sesle) destekleme anlayışı yatar. Özellikle uzun sesleri tek bir vuruşla tınlatıp bırakmak yerine, mızrabı sürekli hareket ettirerek melodiyi ritmik bir dinamizmle doldurması (doldurma mızrap tekniği)[4], ondan sonra gelen udileri de derinden etkilemiştir. Dolayısıyla Nevres Bey'in icrasını analiz etmek, yalnızca bir bestecinin kendi eserini nasıl çaldığını görmek değil, aynı zamanda modern ud icrasının köklerini anlamak demektir.

[4] Doldurma mızrapta üstten vuruşlar kuvvetli, alttan vuruşlar ise zayıf gölge gibidir (Torun, 2019, s. 324).

İcra Tekniklerinin Kavramsal Sınıflandırılması

Bu çalışmada nota ve icra arasındaki farklılıklar dört temel boyutta incelenmiştir: ritmik değişimler, mızrap teknikleri, sol el süsleme teknikleri ve pest ses destekleri. Ritmik değişimler, notada yer alan süre değerlerinin icra anında değiştirilmesini; mızrap teknikleri, sağ el kullanımıyla seslerin farklı biçimlerde üretilmesini; sol el süslemeleri, çarpma, legato ve glissando gibi melodik bağlantıları; pest ses destekleri ise melodinin alt seslerle birlikte çalınarak desteklenmesini tanımlamaktadır. Belirlenen bu sınıflandırma, icrada farklılık içeren müzikal grupların sistemli bir şekilde analiz edilmesinde analitik çerçeve işlevi görmüştür.

Literatür Taraması

Udi Nevres Bey üzerine literatürde yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde, araştırmaların biyografik çerçeveden başlayarak giderek daha spesifik icra ve yapısal analizlere doğru evrildiği görülmektedir. Konuyu tarihsel ve biyografik bir zeminde ele alan Akdoğu (1990), Nevres Bey'in bestecilik yönünü ve genel müzikal portresini çizerken; Başar (1995) bu portreyi icra boyutuna taşıyarak Nevres Bey'in taksimlerini notaya almış ve incelemiştir. Bu teknik incelemeler Gönül (2010; 2021) tarafından daha da derinleştirilmiş; araştırmacı, Nevres Bey'in mızrap, çarpma ve glissando gibi spesifik tavır özelliklerini yine serbest zamanlı "taksimleri" üzerinden analiz ederek ud eğitimine yönelik metodolojik alıştırmalar geliştirmiştir. Son yıllarda yapılan çalışmalarda ise odak noktasının bestekârın eserlerindeki yapısal ve form özelliklerine kaydığı dikkati çekmektedir. Aydoğdu (2022), Nevres Bey'in aralarında Hüzzam Saz Semaisi'nin de bulunduğu ölçülü eserlerini form ve makam geçkileri açısından yapısal bir analize tabi tutarken; Mutlu (2023) bestekârın şarkı formundaki eserlerini usûl-arûz ilişkisi bağlamında prozodik bir çerçevede incelemiştir. Son 10 yılda Türk müziği icrası ve üslup analizleri üzerine akademik dergilerde yayımlanan güncel çalışmalara bakıldığında, araştırmaların genellikle dönemin diğer usta isimlerine yoğunlaştığı görülmektedir. Örneğin Kanık ve Doğrusöz Dişiaçık (2023), Tanburi Cemil Bey'in icraları üzerinden teori-icra farklılıklarını ve perde analizlerini ele alırken; Budak ve Güray (2024) Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme icrasını sağ el mızrap teknikleri bağlamında incelemiştir.

Söz konusu literatür bütünüyle değerlendirildiğinde, Nevres Bey'in icra tavrının bugüne dek ağırlıklı olarak doğaçlama formlar (taksimler) üzerinden veya eserlerinin form ve prozodi yapısı üzerinden incelendiği açıkça görülmektedir. Bu çalışmayı mevcut literatürden ayıran temel neden ise, Nevres Bey'in kendi bestesi olan ölçülü bir "saz eserinin" (Hüzzam Saz Semaisi) bizzat kendi icrası üzerinden mikro düzeyde bir icra-nota farklılığı analizinin bugüne dek yapılmamış olmasıdır.

Araştırma Amacı ve Problemi

Bu çalışmanın amacı, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi icrasını kendi yazdığı nota metniyle kıyaslayarak icra üslubunu yansıtan teknik ve ritmik unsurları tespit etmektir. Bu bağlamda araştırmada; icra-nota farklılıklarının eser içerisindeki dağılımı, bu farklılıkları oluşturan karakteristik ud tekniklerinin neler olduğu ve söz konusu teknik müdahalelerin eserin ritmik-melodik kurgusunu ne yönde şekillendirdiği incelenmektedir.

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu çalışma, nitel araştırma modeli çerçevesinde kurgulanmış ve tek bir müzikal icranın ayrıntılı olarak incelenmesine dayalı karşılaştırmalı bir performans analizi olarak tasarlanmıştır. İnceleme kapsamında, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi icrası ile nota metni karşılaştırılmış; icra esnasında oluşan teknik, ritmik ve melodik farklılıklar saptanmıştır. Tercih edilen bu yaklaşım, bir ses kaydının detaylı olarak çözümlenmesine ve icracıya özgü uygulamaların eser bütünlüğü içinde değerlendirilmesine imkân tanımaktadır.

Dokümanlar

Bu araştırmanın temel veri kaynağını, Udi Nevres Bey'e ait Hüzzam Saz Semaisi ses kaydı ve eserin basılı nota metni oluşturmaktadır. Söz konusu ses kaydı Hüseyin Kıyak Arşivi'nden temin edilmiştir. Kesin kayıt tarihi bilinmeyen bu işitsel veri, 5 dakika 56 saniye süreli MP3 formatında dijital bir dosya kaydı altına alınmıştır. Söz konusu ses kaydı Nevres Bey'in kendi eserini icra etmesi, icrasındaki karakteristik unsurları göstermesi bakımından yüksek bir arşivsel özgünlüğe sahiptir. Karşılaştırmada referans alınan nota metni ise Onur Akdoğu'nun 1990 yılında yayımlanan Ûdî

Nevres Bey adlı kitabının 35. sayfasından elde edilmiş ve analiz sürecinde icra dökümüyle birlikte eşzamanlı porteler hâlinde sunulmuştur (bkz. Ek 1).

Analiz

Verilerin çözümlenmesinde Torun'un (2008) "eser analizi" ve "dinleyerek analiz" yöntemlerinin uygulama aşamaları merkeze alınmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda analiz sürecinde öncelikle eserin makamsal ve form yapısını kavramak amacıyla eser bütünsel olarak dinlenmiş, ardından melodik yapı cümle ve motif bazında küçük birimlere ayrılmış, son aşamada ise icra edilen ses kaydı ile nota metninin eşzamanlı ve duraksamalı işitsel takibi yapılarak karşılaştırma gerçekleştirilmiştir.

Bu karşılaştırma pratiği sırasında, icranın nota metninden farklı olduğu her bir melodik, ritmik veya teknik müdahale alanı bir "icrada farklılık içeren müzikal grup" olarak tanımlanmıştır. İcrada farklılık içeren müzikal grupların sınırları belirlenirken, müdahaleye uğrayan seslerin usul içerisindeki başlangıç ve bitiş noktaları ölçüt kabul edilmiştir. Örneğin; notada uzun bir süre değeriyle yazılan sesin icrada 16'lıklara bölünerek (doldurma mızrap tekniğiyle) çalınması (bkz. 2. grup) veya notada bulunmayan ancak icrada ana sese yanaşık bir süsleme olarak eklenen çarpmalar (bkz. 17. grup), sınırları belirli birer bağımsız analiz birimi olarak ölçütlendirilmiştir. Bu sistematik yaklaşımla, incelenen bölümlerde toplam 53 adet icrada farklılık içeren müzikal grup tespit edilmiştir. Tespit edilen bu teknik detaylar, çalışmanın nota örnekleri üzerinde (bkz. Ek 1) gösterilmiş ve mızrap vurulmayan her ses üzerine "*" ile işaretlenmiştir.

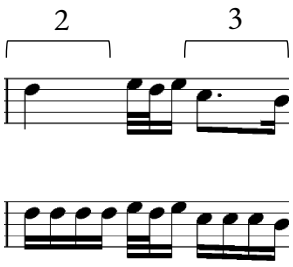
Analizlerin doğrulanabilirliğini sağlamak adına, ses kaydı ile nota metni arasındaki farklılıklar tekrarlı dinlemeler ve eşzamanlı nota takibi yapılarak yeniden değerlendirilmiştir. Hangi teknik kategorisine dâhil edileceği tam olarak netleşmeyen kısımlar detaylıca incelenmiş ve yapılan tespitler doğrudan nota örnekleriyle desteklenmiştir. Tarihsel ses kaydının akustik sınırlılıkları dikkate alınarak, işitsel analiz yoluyla kesin biçimde saptanamayan mikro düzeydeki mızrap ve sol el tekniklerine yönelik yorumlarda kesin hükümler yerine ihtiyatlı ifadelere yer verilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi icrası incelendiğinde, notanın yapısal bir şablon olarak ele alındığı ve eserin icra anında udun karakteristik özelliklerine göre yeniden boyutlandırıldığı görülmektedir. Birinci hane ve mülazime bölümlerinde tespit edilen 53 notadan farklı icra, ağırlıklı olarak ritmik yapının esnetilmesi ve spesifik sağ/sol el süsleme tekniklerinin kullanımı etrafında şekillenmektedir.

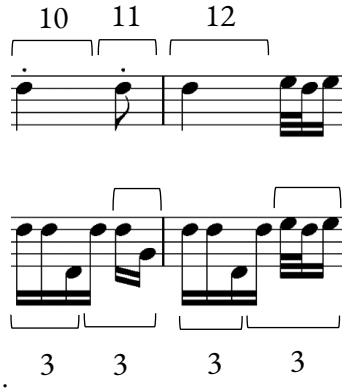
Tema 1. Ritmik Esneklik, Asimetrik Bölünmeler ve Doldurma Mızrap Tekniği

İcrada göze çarpan en belirgin üslup özelliği, usulün kalıplaşmış tartımlarına bağlı kalmak yerine melodik akışa anlık dinamizm kazandıran ritmik bölünmelerdir. Nevres Bey, 4'lük ve noktalı 8'lik değerleri 16'lıklara bölerek "doldurma mızrap" tekniğini yoğun biçimde kullanmıştır. Eserin girişini takip eden ölçülerdeki uygulamalar, bu tekniğin esere hareket katmanın yanı sıra enstrümanın tınısını sürdürme işlevi taşıdığını göstermektedir.



Figür 1. 2 ve 3. gruplarda doldurma mızrap ile uzun nota değerlerinin bölünmesi

Özellikle 10, 11 ve 12. icrada farklılık içeren müzikal gruplarda saptanan 3+3 biçimindeki ritmik bölünmeler, nota metni ile icra arasında net bir tartımsal farklılık olduğuna işaret etmektedir. Elde edilen bu bulgular, Nevres Bey'in melodik cümleleri icra ederken ritmik yapıyı yeniden şekillendirdiğine işaret etmektedir.



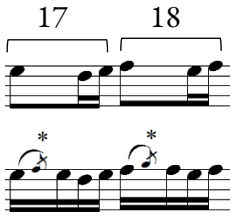
Figür 2. 10, 11 ve 12. gruplarda 3+3 bölünme uygulaması

Ritmik yapıdaki bu yeni bölünme, zaman zaman usul düzeninde (dörtlük+sekizlik) = (4+2) 16'lık olan grup yerine (3+3)'lük grubu getirerek senkop yaratmış ve yer yer eserin ritmik kalıplarını değiştirmiştir. Bu uygulamanın usulün ritmik kalıplarından ziyade, bestenin getirdiği melodik yapının icraya bir yansıması olarak düşünülebilir.

Tema 2. Çarpmalar, Sol El Süslemeleri ve Pest Ses Desteği

Süsleme elemanları açısından eserin en dikkat çekici yapılarından biri, sessiz çarpmaların yoğunlukta olmasıdır. Torun (2019, s. 105), ud tekniğinde zayıf zamanlara rastlayan veya süratli partilerde peş peşe gelen çarpma notalarının neredeyse duyulmayacak bir seviyeye çekilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bağlı (legato) icranın aksine, kısa bir kesiklik (staccato) yahut mikro bir es hissiyle uygulanan bu teknikte; ilk notanın müzikal süresi dolarken sol el parmağı tele yalnızca hafifçe temas eder ve gecikmeksizin hemen ardındaki asıl ses mızraplanarak melodik akış sürdürülür.

Tarihsel kaydın teknik sınırları dâhilinde işitilebildiği kadarıyla, incelenen gruplarda ana melodik seslerin öncesinde kısa süreli süsleme seslerinin kullanıldığı değerlendirilmektedir. Bu uygulamaların bir bölümü (özellikle 4, 8, 14, 17, 18, 20, 21, 26, 34, 45 ve 47. gruplarda), ud icrasında sağ el mızrap vuruşu olmaksızın sol elin tuşeye vurmasıyla elde edilen 'sessiz çarpma' tekniğiyle ilişkilendirilebilecek işitsel özellikler göstermektedir. Kaydın akustik yapısı nedeniyle tespiti oldukça güç olan bu tekniğin, işitsel veride görece daha net duyulabildiği 17 ve 18. gruplar örnek olarak sunulmuştur (Figür 3). Tespit edilen diğer tüm kullanım alanları ise çalışmanın sonundaki Tablo 1'de özetlenmiştir.

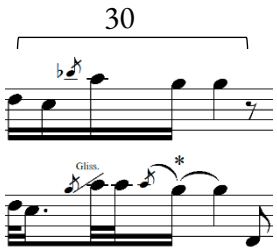


Figür 3. 17 ve 18. gruplarda sessiz çarpma örneği

İcrada notaların birbirine kesintisiz bağlanmasını sağlayan diğer sol el teknikleri de melodik hattın bir parçasıdır. Sol el parmağıyla teli çekerek elde edilen inici legato tekniği (25. grupta) ve pozisyon geçişlerini yumuşatarak melodik akışı bağlayan glissandolar (30 ve 48. gruplarda), Nevres Bey'in sol el tuşe hassasiyetini yansıtmaktadır.



Figür 4. 25. grupta inici legato örneği

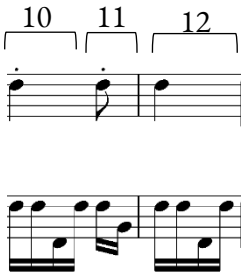


Figür 5. 30. grupta glissando (portamento) örneği

İncelenen icrada bazı melodik seslerin pest seslerle desteklendiği görülmektedir. Özellikle 1. grupta (Yegâh, Rast ve Segâh) birden fazla sesin birlikte kullanılması, melodik yapıya dikey bir ses katmanı kazandırmaktadır. Diğer örneklerde (5, 10, 11, 12, 15, 31 ve 44. gruplarda) ise oktav ve tam beşli aralıklarının kullanımı dikkat çekmektedir. Bu uygulamalar, Nevres Bey'in tek sesli melodik yapıyı farklı ses katmanlarıyla zenginleştirdiğini göstermektedir.



Figür 6. 1. grupta akor kullanımı



Figür 7. 10, 11 ve 12. gruplarda oktav ve beşli aralık kullanımı

Tablo 1. 1. Hane ve mülazime bölümlerinde icra farklılıkları

İcra tekniklerinin sınıflandırılması	**İcrada farklılık**	**Grup numaraları**
Sese yeni sesler ekleme	İşleme sesi / yanaşık ses ekleme	7, 9, 16, 22, 29, 37
Pestten ses desteği	Oktav, alt 5'li ve akor desteği	1 (akor), 5, 10, 11, 12, 15, 31, 44
Uzun sesi bölerek çalma	Doldurma mızrap	2, 3, 6, 10, 11, 15, 17, 26, 50
Karma teknikler	Doldurma mızrap arası çarpma (sessiz)	4, 8, 17, 18, 21, 26
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Çarpma (sessiz)	4, 8, 14, 17, 20, 21, 34, 45, 47
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Çarpma (mızraplı)	19, 20, 26, 35, 49
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Apojyatür görevindeki çarpma	24, 49
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Legato ve inici legato (tel çekme)	7, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 35, 46, 47
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Glissando	30, 48
Süsleme teknikleri (sağ / sol el)	Tremolo	39, 40, 41, 42, 43
Değer farklılıkları	Ritmik değişim, senkop, ters vurgu ve 3+3 bölünme	10, 11, 15, 20, 22, 30, 32, 33, 36, 38, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 52
Notadaki sesi icra etmeme	Farklı melodi çalma / nota ekleme veya iptal etme	14, 32, 47, 51, 53

Tablo 1'de sunulan veriler incelendiğinde; tespit edilen 53 icrada farlılık içeren müzikal grupta en sık başvurulan farklılıkların ritmik değişimler, doldurma mızrap ve legato (tel çekme) teknikleri olduğu görülmektedir. Buna karşın, tek bir icrada farklılık gösteren müzikal grup içerisinde birden fazla icra tekniği bir arada kullanılabildiği için, kategorilere ait kullanım sıklıkları birbirinden tamamen bağımsız olaylar şeklinde yorumlanmamalıdır.

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi'nin birinci hane ve mülazime bölümlerindeki icrası, nota metniyle karşılaştırılarak incelenmiştir. Elde edilen bulgular; incelenen bölümlerde ritmik değerlerin yeniden kurgulandığını, doldurma mızrap ile çeşitli süsleme tekniklerine başvurulduğunu ve bazı melodik seslerin pest seslerle desteklendiğini göstermiştir. Bu sonuçlar, Nevres Bey'in seslendirme sırasında nota metnini çeşitli teknik ve melodik uygulamalarla zenginleştirdiğine işaret etmektedir. Araştırma, icra-nota karşılaştırmasının geleneksel ud icra üslubunun çözümlenmesinde işlevsel bir yöntem olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın bulguları ışığında vurgulanması gereken bir diğer önemli husus, Udi Nevres Bey'in uddan elde ettiği tınının kendine has yumuşaklığıdır. İcrasındaki teknik detayların, mızrap vuruşlarındaki hassasiyetin ve sol el süslemelerinin (legato, çarpma, kaydırma) yanında; enstrümandan çıkardığı sesin karakteristik naifliği ve pürüzsüzlüğü, onun icracı kimliğinin bir parçasıdır. Bu durum, Demirdil'in (2020) ud mızrabı türleri üzerine yaptığı güncel araştırmadaki tespitlerle de örtüşmektedir; nitekim araştırmacı, Nevres Bey'in udundan çıkan bu karakteristik yumuşak ve pürüzsüz sesin temel nedenlerinden birinin, kendi döneminde yaygın olan sert mızraplar yerine esnek bir malzeme olan kösele mızrap kullanması olduğunu vurgulamaktadır.

Özellikle Aksak Semai usulünün 4+2 olarak kalıplaşan son iki darbının 3+3 gibi ritmik bölünmelerle ve senkoplarla kırılması dikkat çekmektedir. Uzun nota değerlerinin "doldurma mızrap" tekniği ile bölünmesi, sadece ritmik bir tercih değil, udun tınısal özelliklerini sürdürmeye yönelik akustik bir gereklilik olarak işlev görmüştür. Sağ ve sol el tekniklerinin frekansına bakıldığında; özellikle sessiz çarpmalar ve inici legato (tel çekme) kullanımlarının melodik hatta sürekli bir akıcılık sağladığı belirlenmiştir. Doldurma mızrap vuruşlarının arasına yerleştirilen çarpmaları ve pest tellerden alınan dikey akor destekleri, Nevres Bey'in öne çıkaran başlıca unsurlardır. Sonuç olarak bu çalışma, Udi Nevres Bey'in karakteristik icra tavrını akademik bir zemine taşımakta ve Türk müziği icra teorisi literatürüne özgün bir veri seti kazandırmayı amaçlamaktadır.

Araştırmada belirlenen çarpma, glissando ve mızrap uygulamaları; Gönül'ün (2010) Udi Nevres Bey'in taksim icraları üzerine yaptığı incelemelerdeki bulgularla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu durum, kullanılan tekniklerin yalnızca serbest ölçülü doğaçlamalarda değil, ölçülü bir saz eseri icrasında da kullanıldığını göstermektedir. Öte yandan araştırmanın kapsamının birinci hane ve mülazime ile sınırlandırılmış olması, saptanan bu teknik eğilimlerin sanatçının tüm eser külliyatına mal edilmesini kısıtlamaktadır.

Benzer şekilde Erdoğan (2023), Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icraları üzerine yaptığı incelemede, icracının yazılı veya geleneksel kalıplara bağlı kalmakla birlikte icra anında kişisel yorum unsurlarını ve süsleme tekniklerini ön plana çıkardığını belirtmektedir. Bu durum, Türk makam müziğinde çalgı icrasının geleneğinde olan, icracının anlık tuşe tercihi ve üslup birikimiyle yeniden üretilen dinamik bir yapı arz ettiğini doğrulamaktadır.

Saptanan bu tekniklerin yalnızca dönemin genel icra anlayışının bir yansımasıyla sınırlı kalmadığı değerlendirilmektedir. Özellikle geleneksel ud icrasında alışılagelmişin dışında, inici legato ve apojyatürlerin sol elin parmakları ile tel çekilerek icra edilmesi dikkat çekmektedir. Bu durum Nevres Bey'in bireysel arayışlarının bir yansıması olarak düşünülebilir.

Öneriler

Gelecekteki Araştırmalara Yönelik Öneriler

İlerleyen çalışmalarda, Udi Nevres Bey'in farklı dönemlere ait kayıtlarının ve diğer ud icracılarının aynı eserler üzerindeki seslendirmelerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi önerilmektedir. Bu doğrultuda yapılacak analizler, bireysel icra özellikleri ile dönemsel geleneksel uygulamalar arasındaki ortak ve farklı yönlerin daha ayrıntılı bir biçimde

ortaya konulmasına katkı sunabilir. Ek olarak, icra-nota farklılıklarının akustik analiz yöntemleriyle desteklenmesi, süsleme ve ritmik esnetmelerin ölçülebilir niteliklerinin netleştirilmesini sağlayabilir.

Uygulamacılara (Eğitimcilere) Yönelik Öneriler

Ud eğitimi veren öğretim elemanlarının, öğrencilerin icra üslubunu geliştirmek maksadıyla tarihsel ses kayıtları ile basılı nota metinlerini eşzamanlı olarak kullanmaları tavsiye edilmektedir. Özellikle doldurma mızrap, sessiz çarpma, legato ve ritmik bölünme gibi uygulamaların nota örnekleri üzerinden gösterilmesi, öğrencilerin geleneksel icra tekniklerini tanımasını ve bu becerileri pratik edinmesini doğrudan destekleyebilir. Bu doğrultuda, tarihsel ses kayıtları ile nota metinlerinin analitik bir yaklaşımla karşılaştırılması, ud eğitimi veren kurumlarda öğrencilerin geleneksel teknikleri işitsel ve pratik olarak kavramasında işlevsel bir model sunmaktadır.

Araştırmanın Sınırlıklıkları

Bu araştırma, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semaisi'ne ait tek bir ses kaydının birinci hane ve mülazime bölümleriyle sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla elde edilen bulguların sanatçının tüm icralarını temsil ettiği iddia edilemez. Bununla birlikte, analizlerin tarihsel bir ses kaydına dayanması, bazı mızrap ve sol el tekniklerinin kesin olarak tespit edilmesini güçleştirebilir. Araştırmada ses kaydı ile nota metni arasındaki farklılıklar esas alınmış; icranın bütün akustik özellikleri bağımsız ölçümlerle değerlendirilmemiştir. Bu nedenle bulgular, kullanılan kayıt ve analitik yaklaşım çerçevesinde yorumlanmalıdır.

Bilgilendirme

Tezden Üretilme Beyanı: Bu makale, yazarın Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde Prof. Mutlu Torun danışmanlığında yürüttüğü "Nevres Bey'in Ud İcrası Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Teşekkür: Bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki değerli akademik rehberliği, "Eser Analizi" ve "Dinleyerek Analiz" yöntemlerinin uygulanmasındaki katkılarından dolayı kıymetli danışmanım Prof. Mutlu Torun'a; ayrıca incelemeye konu olan ses kaydının teminindeki katkıları için Hüseyin Kıyak'a teşekkürlerimi sunarım.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırma, yazarlık ve/veya yayımlanması ile ilgili olarak potansiyel bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Yazar Katkısı: Araştırmanın fikri, tasarımı, verilerin toplanması, analizi ve makalenin yazımı birinci yazar (Doğukan Uzun) tarafından gerçekleştirilmiştir. İkinci yazar (Mutlu Demir Torun) ise araştırmanın metodolojik yönlendirmesini sağlamış, danışmanlık sürecini yürütmüş, metni eleştirel olarak incelemiş ve makalenin son okumasını yaparak onaylamıştır.

Etik Kurul İzni: Bu araştırma, insan veya hayvan denekleri üzerinde gerçekleştirilen klinik/deneysel bir çalışma olmayıp, mevcut işitsel kayıtların ve basılı nota analizi üzerine kurulduğundan etik kurul izni gerektirmemektedir.

Yazar Özgeçmişi



Doğukan Uzun, 2000 yılında İstanbul, Kadıköy'de doğdu. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi bölümünden mezun oldu. Haliç Üniversitesi Türk Musikisi bölümünde yüksek lisans eğitimine Prof. Mutlu Torun danışmanlığında devam etmektedir. Kariyeri boyunca Itrî Güzel Sanatlar Lisesi'nde ud öğretmeni olarak görev almış ve Pan Yayıncılık bünyesinde çalışmalar yürütmüş olan yazar, halihazırda İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi'nde ud öğretmenliği yapmaktadır. Akademik ve yayıncılık faaliyetleri kapsamında; Orkun Zafer Özgelen'in *Hüseyin Sadettin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabının editörlüğünü üstlenmiş, Şerife Güvençoğlu ve Orkun Zafer Özgelen imzalı *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I* eserine katkılarda bulunmuş ve Ferda Cengiz Ünal'ın *Türk Mûsıkîsinde Çeşniler (Dörtlü ve Beşliler) Bu Çeşnilerde Örnek Etüt ve Eserler* kitabının nota yazımlarını gerçekleştirmiştir. **Kurum:** Haliç Üniversitesi, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Türk Musikisi Bölümü W**mail:** dogukanuzn7@gmail.com**ORCID:** 0000-0001-9572-4180

Academiaedu: https://halic.academia.edu/Do%C4%9FukanUZUN

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Dogukan-Uzun



Prof. **Mutlu Demir Torun,** 1942 yılında Ankara, Beypazarı'nda doğdu. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Müzik hayatına ud ve klasik gitar icracılığının yanı sıra Cemal Reşit Rey, İstemihan Taviloğlu ve Cenan Akın gibi ustalarla armoni ve kompozisyon, Nail Yavuzoğlu ile caz teorisi çalışarak devam etti. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın 1976'dan 2003'e kadar öğretim üyesi olarak görev yaptı ve 2000 yılında profesör unvanını aldı. Geleneksel ud icrasını çağdaş bir pedagojik yaklaşımla ele aldığı *Gelenekle Geleceğe - Ud Metodu* başta olmak üzere, Türk müziğinde icra ve eser analizi üzerine temel referans kaynakları kaleme aldı. "*Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım"* adlı kitabı basım aşamasındadır. Mevlevi ayini, saz eseri, şarkı ve film müziği gibi pek çok farklı formda yurt içi ve yurt dışında ödüllü besteleri bulunan yazar, 2003 yılından beri Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nda akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir. **Kurum:** Haliç Üniversitesi, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Türk Musikisi Bölümü **E-mail:** mutlutorun22@gmail.com **ORCID:** 0009-0002-5917-4251
ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Mutlu-Torun

Kaynaklar

Akdoğu, O. (1990). *Ûdî Nevres Bey.* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aydoğdu, S. (2022). *Udi Nevres Bey'in eserlerinin form ve biçim bakımından incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi. Afyonkarahisar, Türkiye.

Başar, S. (1995). *Ûdî Nevres Bey'in ud icrasının özellikleri*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.

Budak, M. A., & Güray, C. (2024). Yorgo Bacanos'un Mahur Aranağme İcrasının Analizi. *Konservatoryum, 11*(1), 136-146. https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453714

Demirdil, M. (2020). Ud mızrabı ve türleri üzerine bir inceleme. *Yegah Musiki Dergisi*, 3(2), 175-186. https://izlik.org/JA35SF53HZ

Erdoğan, C. S. (2023). Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi. *Rast Müzikolji Dergisi,* 11(4), 475-502.
https://doi.org/10.12975/rastmd.20231141

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Doktora tezi. Selçuk Üniversitesi. Konya, Türkiye.

Gönül, M. (2021). Ûdî Nevres Bey (Orhon) (1873-1937). *İSTEM,* 19(37), 51-70. https://doi.org/10.31591/istem.959066

Kanık, N. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2023). Türk musıkisinde "Sabâ" perdesinin nazariye ve icra analizi: Tanburi Cemil Bey örneği. *Yegâh Müzikoloji Dergisi,* 6(3), 481-510. (https://doi.org/10.51576/ymd.1377063)

Mutlu, M. (2023). *Udî Nevres Bey ve Udî Yorgo Bacanos'un şarkı formundaki eserlerinin usûl-arûz vezin ilişkisi yönünden incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Akdeniz Üniversitesi. Antalya, Türkiye.

Nevres, U. (t.y.). *Hüzzam saz semaisi* [Ses kaydı]. Hüseyin Kıyak Arşivi.

Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi* (Cilt 2). Millî Eğitim Basımevi.

Torun, M. (2008). *Türk müziği formlarına analitik yaklaşım* [Yayımlanmamış ders notları].

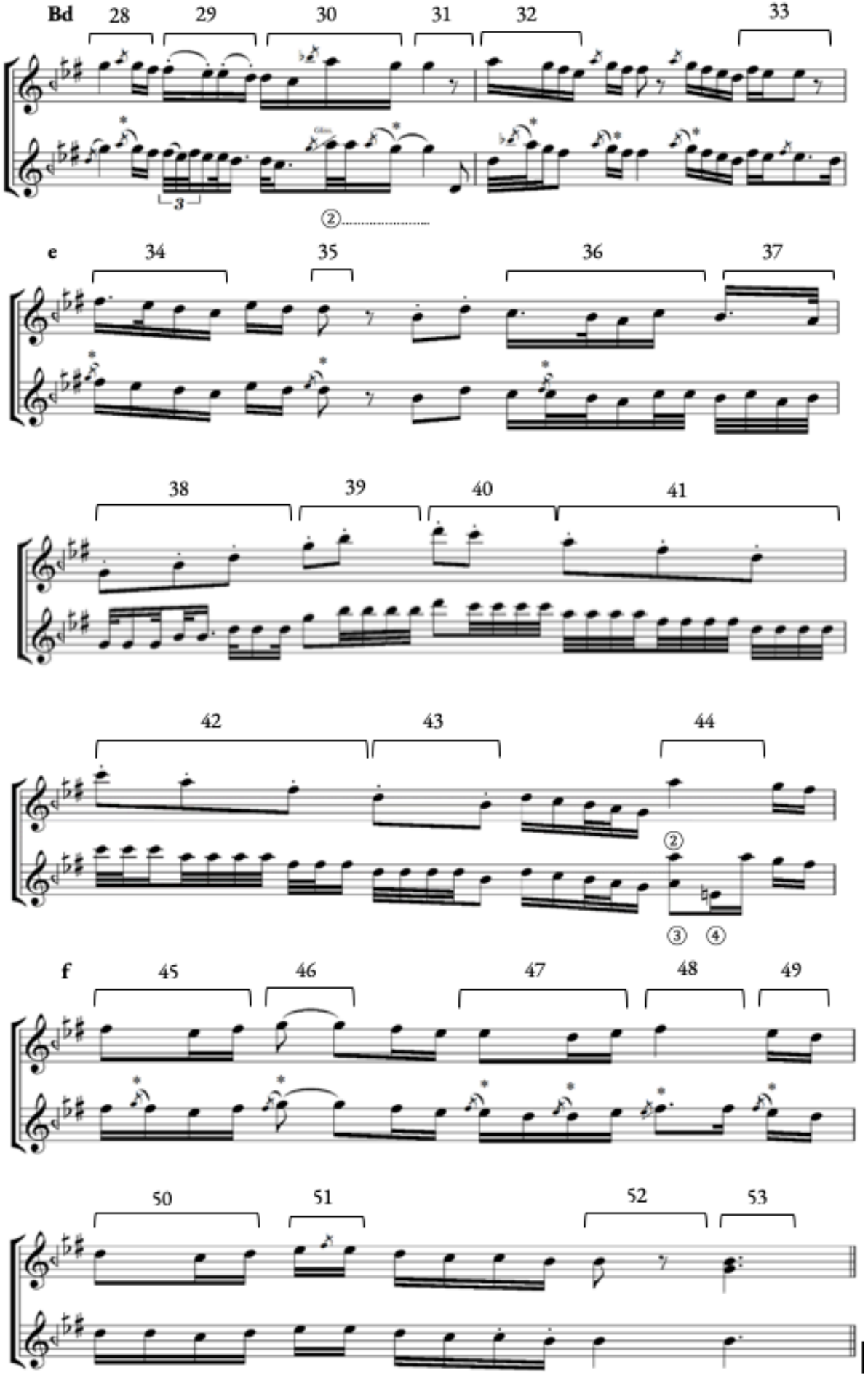
Torun, M. (2019). *Gelenekle geleceğe ud metodu*. Porte Yayınları.

Web siteleri

Web 1 . https://islamansiklopedisi.org.tr/nevres-bey-udi

Ek 1. Hüzzam Saz Semaisi 1. Hane ve Mülazime İcra-Nota Farklılığı




Bd
28
29
30
31
32
33
e
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
f
45
46
47
48
49
50
51
52
53



Turk Muzigi, December 2026
6(4), 283-293, e-ISSN: 2822-3195
turkmuzigidergisi.com

Genç Bilge yayıncılık
gencbilgeyayincilik.com
© 2026

Research Article

Performance–notation differences in Udi Nevres Bey's performance of the Hüzzam saz semaisi: A comparative analysis of the first hane and mülazime[5]

Doğukan Uzun[6]* and Mutlu Demir Torun[7]

Department of Turkish Music, Haliç University Conservatory, Haliç University, Istanbul, Türkiye

Article Info

Recieved: 24 September 2026
Accepted 11 November 2026
Published: 30 December 2026

Keywords
Filling plectrum technique
Hüzzam saz semaisi
Performance analysis
Performance–notation differences
Oud performance style
Udi Nevres Bey

2822-3195 / © 2026 TM
It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.

Abstract

This study aims to examine the extent to which and the techniques through which Udi Nevres Bey departs from the written musical score when performing his own composition, Hüzzam Saz Semaisi, focusing on the first hane and mülazime sections. Based on a qualitative research approach, the study employs comparative auditory and musical analysis. The audio recording and the musical score were compared using Mutlu Torun's methods of "composition analysis" and "analysis by listening" as the primary analytical framework. The data were divided into 53 musical groups exhibiting performance differences and classified according to rhythmic flexibility, plectrum techniques, left-hand techniques, and lower-register note reinforcement. The analysis identified several ornamentation techniques, including the subdivision of long note values through the filling plectrum technique, unplucked and plucked grace notes, legato, glissando, and tremolo. In particular, the traditional rhythmic structure of the final two beats of the usul (4+2) was found to be modified through 3+3 subdivisions. Furthermore, the melodic line was reinforced through octaves, chords, and perfect fifths. The findings demonstrate that Nevres Bey enriches the written musical score during performance through various technical and rhythmic practices. This study reveals distinct rhythmic, melodic, and technical differences between the written musical score and the recorded performance examined. The systematic analysis of these differences contributes directly to understanding Udi Nevres Bey's characteristic performance style and to research on the relationship between notation and performance in Turkish makam music.

To cite this article

Uzun, D., and Torun, M.D. (2026). Performance–notation differences in Udi Nevres Bey's performance of the Hüzzam saz semaisi: A comparative analysis of the first hane and mülazime. *Turk Muzigi, 6*(4), 283-293. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.22

Introduction

The transmission of compositions in Turkish makam music has historically been shaped by the meşk tradition, in which performers' auditory memory, technical expertise, and stylistic characteristics have played a decisive role. Although the widespread adoption of musical notation has facilitated the documentation of the melodic and rhythmic structures of compositions, written notation does not always fully reflect the ornamentation, plectrum techniques, and expressive characteristics that emerge during performance (Torun, 2019). Therefore, examining the differences between written notation and audio recordings is important for understanding how performers interpret compositions and which technical elements shape their individual performance styles. Torun (M. Torun, personal communication, October 23, 2026) emphasizes that the use of standardized notation for all instruments requires performers to make spontaneous adaptations to their own instruments and that, particularly in plucked string instruments such as the oud, filling sustained notes with additional musical figures is a fundamental requirement of

[5] This article is derived from the author's master's thesis entitled "An Examination of Nevres Bey's Oud Performance," conducted under the supervision of Prof. Mutlu Torun at the Graduate School of Haliç University.

[6] Master's Student, Department of Turkish Music, Haliç University Conservatory, Istanbul, Türkiye. Email: dogukanuzn7@gmail.com ORCID: 0000-0001-9572-4180

[7] Professor, Department of Turkish Music, Haliç University Conservatory, Istanbul, Türkiye. Email: mutlutorun22@gmail.com ORCID: 0009-0002-5917-4251

traditional performance practice. Indeed, Onur Akdoğu (1990, p. 35) reports that the manuscript score of Hüzzam Saz Semaisi, written by Nevres Bey himself and preserved in the Laika Karabey Archive, contains the composer's personal annotations indicating that the composition was completed on May 14, 1926, and that the performance of the "teslim" section was not necessary.

Significance of the Study

In Classical Turkish music research, analyses of performance styles have generally focused on taksim, a form of non-metric improvisation. Studies examining how a composer extends the boundaries of written notation and reshapes a metered instrumental composition, such as Hüzzam Saz Semaisi, while performing their own work remain relatively limited in the literature. Previous research on Udi Nevres Bey has primarily examined his performance characteristics in relation to his taksim performances, compositional approach, and the structural features of his works (Başar, 1995; Gönül, 2010; Aydoğdu, 2022). By examining performance–notation differences in a metered musical form at the micro-analytical level, the present study aims to address this gap in the literature.



Photo 1. Udi Nevres Bey (Web 1)

The aim of this study is to identify the technical and rhythmic elements reflecting Udi Nevres Bey's performance style by comparing his performance of Hüzzam Saz Semaisi with the musical score he wrote himself. Accordingly, the study seeks to determine which musical groups within the composition exhibit performance–notation differences, which performance techniques are employed to produce these differences, and how these techniques are reflected in the overall rhythmic and melodic structure of the composition.

Theoretical Framework

Classical Turkish music has been transmitted through generations over the centuries through an auditory and memory-based process rooted in the meşk system. Although the widespread adoption of Western musical notation from the nineteenth century onward brought about a major transformation in the documentation and preservation of musical compositions, it did not establish an expectation of strict adherence to written notation in performance practice, as is generally associated with Western classical music. In Turkish music, notation functions as a map that establishes the melodic framework, usul structure, and fundamental characteristics of melodic progression (seyir) within a composition. While following this framework, performers recreate the composition by drawing on their musical knowledge, the technical possibilities of their instruments, and their immediate expressive sensibilities.

Udi Nevres Bey (1873–1937), who lived during the late nineteenth and early twentieth centuries, is regarded as one of the important figures in the development and transformation of the traditional oud performance style. Until his time, the oud had largely been regarded as an accompanying instrument; however, through Nevres Bey's performances, it developed into a richly expressive solo instrument. Peyami Safa, a prominent intellectual of the period, praised the depth and unpretentious purity of Nevres Bey's oud performance, emphasizing his exceptional sensitivity and refined musicality, which enabled him to produce remarkable melodies even from an inanimate object (Özalp, 2000, p. 129).

The foundations of his performance style lie in clear and powerful plectrum strokes, exceptional left-hand control over the fingerboard, and the practice of reinforcing melodic notes vertically through chords and lower-register notes. In particular, rather than allowing sustained notes to resonate after a single plectrum stroke, he maintained continuous plectrum movement to enrich the melody with rhythmic dynamism through the filling plectrum technique (doldurma

mızrap)[8]. This approach profoundly influenced subsequent generations of oud performers. Therefore, analyzing Nevres Bey's performance provides insight not only into how a composer interprets his own work but also into the historical foundations of modern oud performance.

Conceptual classification of performance techniques

In this study, differences between written notation and performance were examined across four principal dimensions: rhythmic modifications, plectrum techniques, left-hand ornamentation techniques, and lower-register note reinforcement. Rhythmic modifications refer to changes in the notated durations of notes during performance; plectrum techniques involve different ways of producing sounds through right-hand movements; left-hand ornamentations include melodic connections such as grace notes, legato, and glissando; and lower-register note reinforcement refers to supporting the melody by simultaneously playing notes in a lower register. This classification served as the analytical framework for systematically examining the musical groups exhibiting performance differences.

Literature Review

An examination of academic studies on Udi Nevres Bey reveals that research has gradually evolved from biographical accounts toward more specialized performance and structural analyses. Akdoğu (1990) approached the subject from a historical and biographical perspective, outlining Nevres Bey's compositional characteristics and overall musical profile. Başar (1995) extended this perspective to performance analysis by transcribing and examining Nevres Bey's taksim performances. These technical investigations were further developed by Gönül (2010, 2021), who analyzed specific characteristics of Nevres Bey's performance style, including plectrum techniques, grace notes, and glissando, through his non-metric taksim performances and developed methodological exercises for oud education.

In recent years, the focus of research has shifted toward the structural and formal characteristics of the composer's works. Aydoğdu (2022) conducted a structural analysis of Nevres Bey's metered compositions, including Hüzzam Saz Semaisi, in terms of musical form and makam modulations, while Mutlu (2023) examined the composer's works in the şarkı form within a prosodic framework, focusing on the relationship between usul and aruz meter. A review of studies published in academic journals over the past decade on Turkish music performance and stylistic analysis indicates that research has generally concentrated on other prominent performers of the period. For example, Kanık and Doğrusöz Dişiaçık (2023) investigated differences between theory and performance, as well as pitch analysis, through the performances of Tanburi Cemil Bey, whereas Budak and Güray (2024) examined Yorgo Bacanos's performance of Mahur Aranağme in relation to right-hand plectrum techniques.

When the existing literature is considered as a whole, it becomes evident that Nevres Bey's performance style has predominantly been investigated through improvisational forms (taksim) or through analyses of the formal and prosodic structures of his compositions. The principal distinction of the present study is that no previous research has conducted a micro-level analysis of performance–notation differences in a metered instrumental composition (Hüzzam Saz Semaisi) composed and performed by Nevres Bey himself.

Research Aim

The aim of this study is to identify the technical and rhythmic elements reflecting Udi Nevres Bey's performance style by comparing his performance of Hüzzam Saz Semaisi with his own written musical score. In this context, the study examines the distribution of performance–notation differences throughout the composition, the characteristic oud techniques responsible for these differences, and the ways in which these technical interventions shape the rhythmic and melodic organization of the composition.

Method

Research design

This study was conducted within a qualitative research framework and designed as a comparative performance analysis based on an in-depth examination of a single musical performance. Within the scope of the study, Udi Nevres Bey's

[8] In the filling plectrum technique (doldurma mızrap), downward strokes are strong, whereas upward strokes are weak and function almost like shadows (Torun, 2019, p. 324).

performance of Hüzzam Saz Semaisi was compared with the written musical score to identify technical, rhythmic, and melodic differences occurring during performance. This approach enables a detailed analysis of the audio recording and an evaluation of performer-specific practices within the overall structure of the composition.

Documents

The primary data sources of this study consist of an audio recording of Udi Nevres Bey's performance of Hüzzam Saz Semaisi and the published musical score of the composition. The audio recording was obtained from the Hüseyin Kıyak Archive. Although the exact recording date is unknown, the audio material has been preserved as a digital MP3 file with a duration of 5 minutes and 56 seconds. This recording possesses considerable archival authenticity, as it documents Nevres Bey performing his own composition and reflects the characteristic elements of his performance style. The musical score used as the reference for comparison was obtained from page 35 of Onur Akdoğu's book Ûdî Nevres Bey, published in 1990. During the analysis, the score and the transcription of the recorded performance were presented on aligned musical staves to facilitate simultaneous comparison (see Appendix 1).

Analysis

The data analysis was primarily based on the procedural stages of Torun's (2008) methods of "composition analysis" and "analysis by listening." Accordingly, the composition was first listened to in its entirety to understand its makam characteristics and formal structure. Subsequently, the melodic structure was divided into smaller units based on musical phrases and motifs. In the final stage, the audio recording and written musical score were compared through simultaneous listening and score following, with repeated pauses to examine specific passages.

During this comparative process, each melodic, rhythmic, or technical passage in which the performance differed from the written score was defined as a "musical group exhibiting performance differences." The boundaries of these groups were determined according to the starting and ending positions of the modified notes within the usul cycle. For example, a sustained note written with a long duration in the score but performed as sixteenth-note subdivisions using the filling plectrum technique (see Group 2), or grace notes absent from the written score but added during performance as ornaments adjacent to the principal note (see Group 17), were identified as independent analytical units with clearly defined boundaries. Through this systematic approach, a total of 53 musical groups exhibiting performance differences were identified in the sections examined. These technical details were indicated in the musical examples provided in the study (see Appendix 1), with each note performed without a plectrum stroke marked by an asterisk (*).

To ensure the verifiability of the analysis, differences between the audio recording and the written musical score were reassessed through repeated listening and simultaneous score following. Passages for which the appropriate technical classification remained uncertain were examined in greater detail, and the resulting observations were supported directly by musical notation examples. Considering the acoustic limitations of the historical recording, cautious interpretations were adopted rather than definitive conclusions regarding micro-level plectrum and left-hand techniques that could not be reliably identified through auditory analysis.

Findings and Discussion

An examination of Nevres Bey's performance of Hüzzam Saz Semaisi reveals that the written score serves as a structural framework, while the composition is reshaped during performance according to the characteristic features of the oud. The 53 instances of performance–notation differences identified in the first hane and mülazime sections predominantly involve rhythmic flexibility and the application of specific right- and left-hand ornamentation techniques.

Theme 1. Rhythmic flexibility, asymmetric subdivisions, and the filling plectrum technique

The most prominent stylistic characteristic observed in the performance is the use of rhythmic subdivisions that introduce spontaneous dynamism into the melodic flow rather than strictly adhering to the conventional rhythmic patterns of the usul. Nevres Bey extensively employed the filling plectrum technique (doldurma mızrap) by

subdividing quarter notes and dotted eighth notes into sixteenth notes. The applications observed in the measures following the introduction demonstrate that this technique serves not only to enhance rhythmic movement but also to sustain the instrument's resonance.

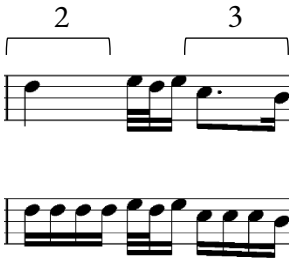


Figure 1. Subdivision of long note values using the filling plectrum technique in Groups 2 and 3

The 3+3 rhythmic subdivisions identified particularly in musical Groups 10, 11, and 12, which exhibit performance differences, indicate a clear rhythmic distinction between the written score and the actual performance. These findings suggest that Nevres Bey reshapes the rhythmic structure while performing melodic phrases.

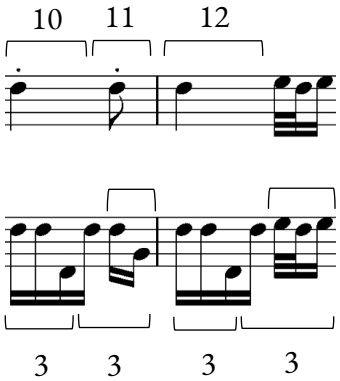


Figure 2. Application of 3+3 rhythmic subdivisions in Groups 10, 11, and 12

This new rhythmic subdivision occasionally replaces the conventional grouping of a quarter note and an eighth note (4+2 sixteenth-note units) within the usul structure with a 3+3 grouping, creating syncopation and, at times, altering the rhythmic patterns of the composition. This practice may be interpreted as a reflection of the melodic structure of the composition in performance rather than strict adherence to the conventional rhythmic patterns of the usul.

Theme 2. Grace notes, left-hand ornamentation, and lower-register note reinforcement

One of the most notable characteristics of the composition in terms of ornamentation is the frequent use of unplucked grace notes. Torun (2019, p. 105) states that, in oud performance technique, grace notes occurring on weak beats or appearing consecutively in rapid passages should be executed at an almost inaudible level. Unlike legato performance, this technique involves a brief interruption (staccato) or the impression of a momentary rest. As the duration of the preceding note comes to an end, a left-hand finger lightly touches the string, and the principal note immediately following it is sounded with a plectrum stroke, allowing the melodic flow to continue without delay.

Within the technical limitations of the historical recording, the auditory evidence suggests that short ornamental notes precede the principal melodic notes in the examined groups. Some of these applications, particularly in Groups 4, 8, 14, 17, 18, 20, 21, 26, 34, 45, and 47, exhibit auditory characteristics associated with the unplucked grace note (sessiz çarpma) technique, in which the sound is produced by striking the string against the fingerboard with a left-hand finger without a right-hand plectrum stroke. Although this technique is particularly difficult to identify due to the acoustic characteristics of the recording, Groups 17 and 18, in which it can be heard relatively more clearly, are presented as examples (Figure 3). All other identified instances of this technique are summarized in Table 1 at the end of the study.

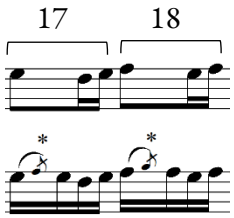


Figure 3. Example of unplucked grace notes in Groups 17 and 18

Other left-hand techniques that enable seamless connections between notes during performance also form an integral part of the melodic line. The descending legato technique, produced by pulling the string with a left-hand finger (Group 25), and glissandos, which facilitate smooth transitions between positions and connect the melodic flow (Groups 30 and 48), reflect Nevres Bey's refined left-hand fingerboard control.

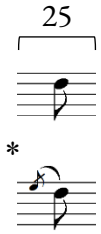


Figure 4. Example of descending legato in Group 25

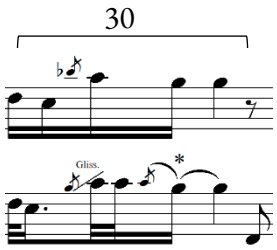


Figure 5. Example of glissando (portamento) in Group 30

The examined performance reveals that certain melodic notes are reinforced by lower-register notes. Particularly in Group 1, the simultaneous use of multiple notes (Yegâh, Rast, and Segâh) introduces a vertical layer of sound into the melodic structure. In other examples (Groups 5, 10, 11, 12, 15, 31, and 44), the use of octaves and perfect fifth intervals is particularly noteworthy. These practices demonstrate how Nevres Bey enriches the monophonic melodic structure through additional layers of sound.



Figure 6. Use of chords in Group 1

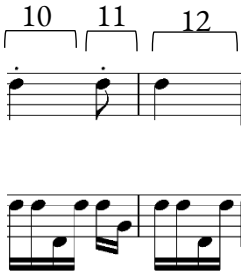


Figure 7. Use of octave and perfect fifth intervals in Groups 10, 11, and 12

Table 1. Performance differences in the first hane and mülazime sections

Classification of performance techniques	**Performance differences**	**Group numbers**
Addition of new notes	Addition of ornamental notes / neighboring notes	7, 9, 16, 22, 29, 37
Lower-register note reinforcement	Octave, lower perfect fifth, and chord reinforcement	1 (chord), 5, 10, 11, 12, 15, 31, 44
Subdivision of sustained notes	Filling plectrum technique	2, 3, 6, 10, 11, 15, 17, 26, 50
Combined techniques	Unplucked grace notes between filling plectrum strokes	4, 8, 17, 18, 21, 26
Ornamentation techniques (right/left hand)	Unplucked grace notes	4, 8, 14, 17, 20, 21, 34, 45, 47
Ornamentation techniques (right/left hand)	Plucked grace notes	19, 20, 26, 35, 49
Ornamentation techniques (right/left hand)	Grace notes functioning as appoggiaturas	24, 49
Ornamentation techniques (right/left hand)	Legato and descending legato (string pulling)	7, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 30, 35, 46, 47
Ornamentation techniques (right/left hand)	Glissando	30, 48
Ornamentation techniques (right/left hand)	Tremolo	39, 40, 41, 42, 43
Rhythmic value differences	Rhythmic modification, syncopation, displaced accents, and 3+3 subdivisions	10, 11, 15, 20, 22, 30, 32, 33, 36, 38, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 52
Omission of notated notes	Performance of different melodic phrases / addition or omission of notes	14, 32, 47, 51, 53

An examination of the data presented in Table 1 reveals that rhythmic modifications, the filling plectrum technique, and legato (string pulling) are the most frequently observed techniques among the 53 musical groups exhibiting performance differences. However, since multiple performance techniques may be employed simultaneously within a single musical group, the frequencies associated with these categories should not be interpreted as entirely independent occurrences.

Conclusion and Discussion

In this study, Udi Nevres Bey's performance of the first hane and mülazime sections of Hüzzam Saz Semaisi was examined through comparison with the written musical score. The findings revealed that rhythmic values were restructured, the filling plectrum technique and various ornamentation techniques were employed, and certain melodic notes were reinforced by lower-register notes. These results indicate that Nevres Bey enriched the written musical score during performance through various technical and melodic practices. The study demonstrates that performance–notation comparison can serve as an effective method for analyzing traditional oud performance styles.

Another important aspect highlighted by the findings of this study is the distinctive softness of the tone produced by Udi Nevres Bey on the oud. Beyond the technical details of his performance, the precision of his plectrum strokes, and his left-hand ornamentations (legato, grace notes, and slides), the characteristic delicacy and smoothness of his instrumental tone constitute an integral part of his identity as a performer. This observation is consistent with the findings of Demirdil's (2020) study on oud plectrum types. Demirdil emphasizes that one of the principal reasons for the characteristic soft and smooth sound produced by Nevres Bey was his use of a flexible leather plectrum rather than the rigid plectrums commonly used during his period.

Particularly noteworthy is the alteration of the conventional 4+2 grouping of the final two beats of the Aksak Semai usul through rhythmic subdivisions such as 3+3 and the use of syncopation. The subdivision of sustained note values through the filling plectrum technique (doldurma mızrap) functioned not merely as a rhythmic preference but also as an acoustic necessity for sustaining the tonal characteristics of the oud. An examination of the frequency of right- and

left-hand techniques revealed that unplucked grace notes and descending legato (string pulling) contributed to maintaining continuous melodic fluidity. The grace notes inserted between filling plectrum strokes and the vertical chordal reinforcement provided by lower strings are among the principal characteristics distinguishing Nevres Bey's performance style. Ultimately, this study seeks to establish an academic basis for understanding Udi Nevres Bey's characteristic performance style and to contribute an original dataset to the literature on Turkish music performance theory.

The grace note, glissando, and plectrum techniques identified in this study largely correspond to the findings of Gönül's (2010) investigations into Udi Nevres Bey's taksim performances. This correspondence demonstrates that these techniques were employed not only in non-metric improvisations but also in the performance of metered instrumental compositions. However, since the scope of the present study is limited to the first hane and mülazime sections, the identified technical tendencies cannot be generalized to the performer's entire repertoire.

Similarly, Erdoğan (2023), in a study examining the taksim performances of Kânûnî Hacı Arif Bey, noted that although the performer adhered to written or traditional musical conventions, individual interpretative elements and ornamentation techniques were emphasized during performance. This observation confirms the dynamic nature of instrumental performance in Turkish makam music, in which compositions are continuously recreated through performers' spontaneous fingering choices and accumulated stylistic knowledge.

The techniques identified in this study are considered to extend beyond a mere reflection of the general performance practices of the period. Particularly noteworthy is the unconventional use of descending legato and appoggiaturas, executed by pulling the strings with the fingers of the left hand, which differs from customary practices in traditional oud performance. This characteristic may be interpreted as a reflection of Nevres Bey's individual artistic explorations.

Recommendations

Recommendations for future research

Future studies are encouraged to conduct comparative analyses of Udi Nevres Bey's recordings from different periods and performances of the same compositions by other oud performers. Such analyses may contribute to a more detailed understanding of the similarities and differences between individual performance characteristics and the traditional practices of particular historical periods. Furthermore, incorporating acoustic analysis methods into investigations of performance–notation differences could help clarify the measurable characteristics of ornamentation techniques and rhythmic flexibility.

Recommendations for practitioners (educators)

Oud instructors are encouraged to use historical audio recordings alongside published musical scores to develop students' performance styles. In particular, demonstrating techniques such as the filling plectrum technique, unplucked grace notes, legato, and rhythmic subdivisions through notated musical examples may directly support students in recognizing traditional performance techniques and developing practical proficiency in their application. Accordingly, the analytical comparison of historical audio recordings and written musical scores offers a practical model for helping students in oud education institutions develop both auditory understanding and practical mastery of traditional performance techniques.

Limitations of the study

This study is limited to the first hane and mülazime sections of a single audio recording of Udi Nevres Bey's Hüzzam Saz Semaisi. Therefore, the findings cannot be claimed to represent all of the performer's performances. Furthermore, reliance on a historical audio recording may make it difficult to identify certain plectrum and left-hand techniques with certainty. The analysis focused on differences between the audio recording and the written musical score, while the full range of acoustic characteristics of the performance was not evaluated through independent measurements.

Consequently, the findings should be interpreted within the limitations of the recording and the analytical approach employed.

Declarations

Declaration of thesis origin: This article is derived from the author's master's thesis entitled "An Examination of Nevres Bey's Oud Performance," conducted under the supervision of Prof. Mutlu Torun at the Graduate School of Haliç University.

Acknowledgments: I would like to express my sincere gratitude to my esteemed supervisor, Prof. Mutlu Torun, for his valuable academic guidance throughout the development of this study and his contributions to the application of the "Composition Analysis" and "Analysis by Listening" methods. I would also like to thank Hüseyin Kıyak for his assistance in providing the audio recording examined in this study.

Conflict of interest: The author declares that there are no potential conflicts of interest concerning the research, authorship, and/or publication of this article.

Author contributions: The first author (Doğukan Uzun) was responsible for the conceptualization and design of the study, data collection, analysis, and manuscript preparation. The second author (Mutlu Demir Torun) provided methodological guidance, supervised the research process, critically reviewed the manuscript, and conducted the final review and approval of the article.

Ethics committee approval: This study did not involve clinical or experimental research with human or animal subjects. As it was based exclusively on the analysis of existing audio recordings and published musical scores, ethics committee approval was not required.

Biodata of Author



Doğukan Uzun was born in Kadıköy, Istanbul, in 2000. He graduated from the Department of Music Theory at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory. He is currently pursuing his master's degree in Turkish Music at Haliç University under the supervision of Prof. Mutlu Torun. Throughout his career, he has worked as an oud instructor at Itrî Fine Arts High School and has been involved in publishing activities at Pan Publishing. He currently teaches oud at Istanbul Avni Akyol Fine Arts High School. As part of his academic and publishing activities, he served as the editor of Orkun Zafer Özgelen's book Hüseyin Sadettin Arel ve Bir Musiki Masalı, contributed to Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I by Şerife Güvençoğlu and Orkun Zafer Özgelen, and prepared the musical notation for Ferda Cengiz Ünal's book Türk Mûsıkîsinde Çeşniler (Dörtlü ve Beşliler) Bu Çeşnilerde Örnek Etüt ve Eserler. **Affiliation**: Haliç University, Haliç University Conservatory, Department of Turkish Music **Email**: dogukanuzn7@gmail.com ORCID: 0000-0001-9572-4180
Academia.edu: https://halic.academia.edu/Do%C4%9FukanUZUN
ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Dogukan-Uzun



Prof. **Mutlu Demir Torun** was born in Beypazarı, Ankara, in 1942. He graduated from the Department of Advanced Architecture at the State Academy of Fine Arts (now Mimar Sinan Fine Arts University). Alongside his performances on the oud and classical guitar, he pursued studies in harmony and composition with prominent musicians such as Cemal Reşit Rey, İstemihan Taviloğlu, and Cenan Akın, as well as jazz theory with Nail Yavuzoğlu. He served as a faculty member at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory from 1976 to 2003 and was awarded the title of professor in 2000. He has authored fundamental reference works on Turkish music performance and composition analysis, most notably Gelenekle Geleceğe – Ud Metodu, in which he approaches traditional oud performance from a contemporary pedagogical perspective. His book Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım is currently in preparation for publication. He has composed award-winning works performed both nationally and internationally across various musical forms, including Mevlevi ayini, instrumental compositions (saz eserleri), songs (şarkı), and film music. Since 2003, he has continued his academic and artistic activities at Haliç University Conservatory. **Affiliation**: Haliç University, Haliç University Conservatory, Department of Turkish Music **Email**: mutlutorun22@gmail.com **ORCID**: 0009-0002-5917-4251
ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Mutlu-Torun

References

Akdoğu, O. (1990). *Ûdî Nevres Bey*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aydoğdu, S. (2022). *Udi Nevres Bey'in eserlerinin form ve biçim bakımından incelenmesi (An examination of Udi Nevres Bey's compositions in terms of form and structure)*. Master's thesis, Afyon Kocatepe University. Afyonkarahisar, Türkiye.

Başar, S. (1995). Ûdî Nevres Bey'in ud icrasının özellikleri (Characteristics of Ûdî Nevres Bey's oud performance) Master's thesis. Istanbul Technical University.

Budak, M. A., & Güray, C. (2024). Yorgo Bacanos'un Mahur aranağme icrasının analizi (An analysis of Yorgo Bacanos's performance of the Mahur instrumental interlude). *Konservatoryum, 11*(1), 136–146. https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453714

Demirdil, M. (2020). Ud mızrabı ve türleri üzerine bir inceleme (An examination of the oud plectrum and its types). *Yegah Musiki Dergisi, 3*(2), 175–186. https://izlik.org/JA35SF53HZ

Erdoğan, C. S. (2023). Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi (An examination of interpretative elements in Kânûnî Hacı Arif Bey's taksim performances). *Rast Muzikoloji Dergisi, 11*(4), 475–502. https://doi.org/10.12975/rastmd.20231141

Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması (Analysis of Nevres Bey's oud taksim performances and development of exercises for oud education). Doctoral dissertation. Selçuk University. Konya, Türkiye.

Gönül, M. (2021). Ûdî Nevres Bey (Orhon) (1873–1937). *İSTEM, 19*(37), 51–70. https://doi.org/10.31591/istem.959066

Kanık, N., & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2023). Türk musıkisinde "Sabâ" perdesinin nazariye ve icra analizi: Tanburi Cemil Bey örneği (Theoretical and performance analysis of the Sabâ pitch in Turkish music: The case of Tanburi Cemil Bey). *Yegâh Müzikoloji Dergisi, 6*(3), 481–510. https://doi.org/10.51576/ymd.1377063

Mutlu, M. (2023). *Udî Nevres Bey ve Udî Yorgo Bacanos'un şarkı formundaki eserlerinin usûl-arûz vezin ilişkisi yönünden incelenmesi (An examination of the relationship between usul and aruz meter in the song-form compositions of Udî Nevres Bey and Udî Yorgo Bacanos)*. Master's thesis. Akdeniz University. Antalya, Türkiye.

Nevres, U. (n.d.). *Hüzzam saz semaisi [Audio recording]*. Hüseyin Kıyak Archive.

Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi (History of Turkish music)* (Vol. 2). Millî Eğitim Basımevi.

Torun, M. (2008). *Türk müziği formlarına analitik yaklaşım (An analytical approach to Turkish music forms)* [Unpublished lecture notes].

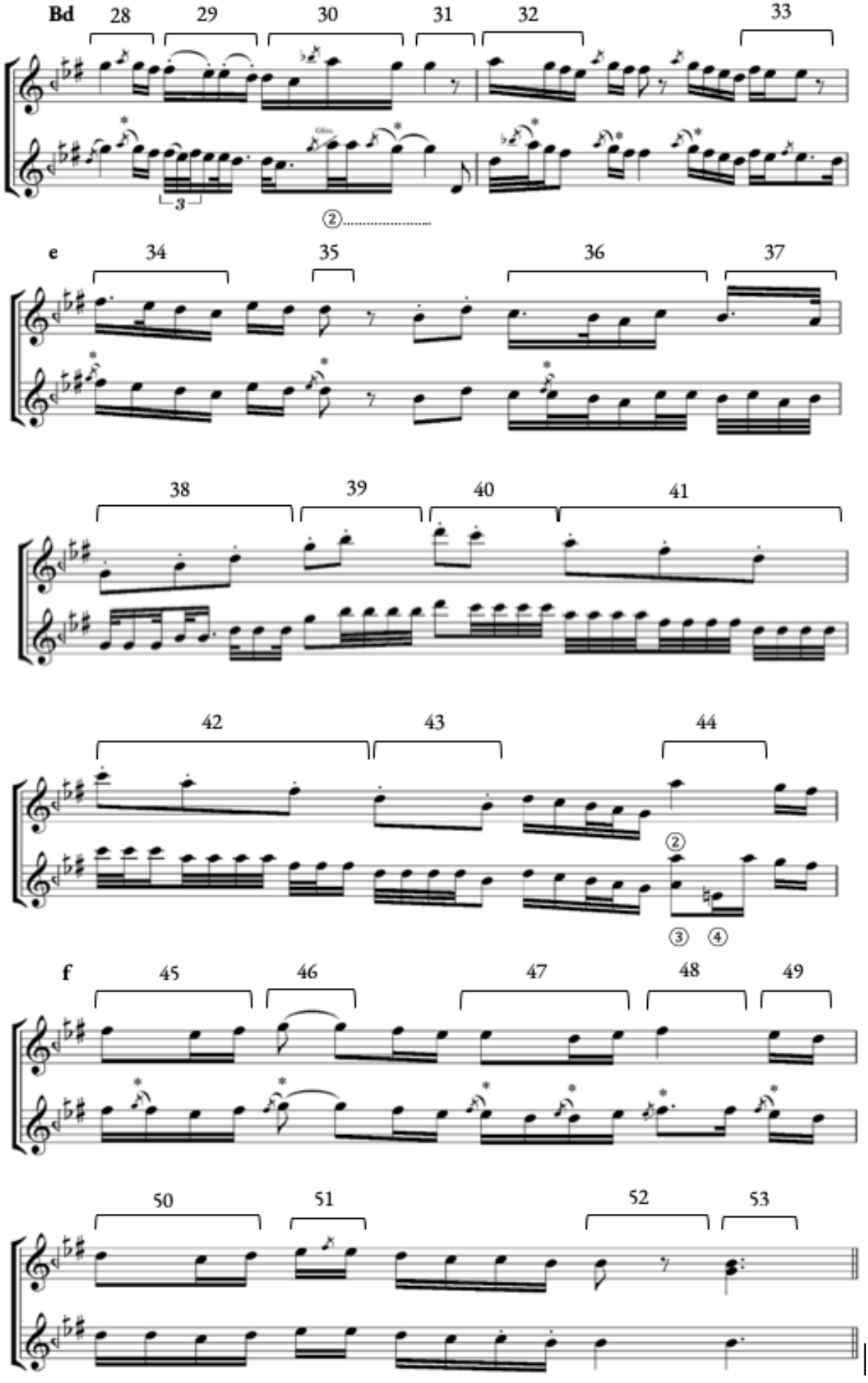
Torun, M. (2019). *Gelenekle geleceğe ud metodu (Oud method: From tradition to the future).* Porte Yayınları.

Websites

Gönül, M. (n.d.). Nevres Bey, Ûdî. TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/nevres-bey-udi

Appendix 1. Performance–notation differences in the first hane and mülazime sections of Hüzzam Saz Semaisi




Bd
28
29
30
31
32
33
e
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
f
45
46
47
48
49
50
51
52
53